



Pino Bertelli

# DELLA FOTOGRAFIA SITUAZIONISTA

*Prefazione di Ando Gilardi*



LA CITTA DEL SOLE

Pino Bertelli

# DELLA FOTOGRAFIA SITUAZIONISTA

STORIA ERETICALE DELLA FOTOGRAFIA SOCIALE  
SULLE SCRITTURE E I SIMULACRI FOTOGRAFICI  
DELLA CIVILTÀ DELLO SPETTACOLO  
NELL'EPOCA DELLA SIMULAZIONE E DELL'IMPOSTURA  
CRITICA RADICALE DEL LINGUAGGIO ICONOLOGICO  
COME LINGUAGGIO POLITICO RELIGIOSO  
E ARTISTICO MERCANTILE



alla sensualità, all'erotismo, all'amore, alla libertà, al peccato,  
alla voglia di giocare, al desiderio di andare là nella Terra che nessuno sa,  
dove nascono le lacrime dei forti, dove l'obbedienza non è mai stata una virtù...  
...ai cuori in amore che hanno reso meno stupida la vita ordinaria.

Ogni parola, frase o frammento di questo pamphlet, possono essere copiati, manipolati o détournati senza l'obbligo di citare né l'autore né l'origine del saccheggio. Il primo atto di libertà è nato con il primo atto di disobbedienza. La sovversione non sospetta del migliore dei libri, cioè il valore d'uso che contengono, è quella della carta da parati e le pagine più riuscite di ogni aduttore del pensiero riciclato, si prestano bene per incartare patatine fritte, verdure fresche o alimentare il fuoco dei guitti in amore dispersi sulle spiagge d'inverno o sulla via delle nuvole.

Siamo di quelli che hanno debuttato dalla propria fine... che hanno conosciuto il fascino degli estremi e si sono fermati a parlare con le stelle, fra baci al profumo di tiglio e l'odore della dinamite. Per la libertà come per l'amore non ci sono catene.

Non esiste copyright su questo testo perché non c'è più squallida libertà che quella della parola non seguita dalla libertà degli "atti". Spaccare la convenienza e i "si deve", vuol dire entrare nel sangue della libertà. Non c'è copyright in omaggio ai mangiatori di acacie, agli appassionati di bacche di ginepro, ai magnifici randagi della Via Lattea. Non c'è copyright in omaggio ai poeti maledetti, ai dinamitardi di tutte le morali, ai cacciatori di sogni che si sono sfiorati con le loro ali e si sono dati del tu!

# Brindisi alla salute del proletariato rivoluzionario

di Raoul Vaneigem

La critica radicale non ha fatto altro che analizzare il vecchio mondo e la sua negazione. Ora deve realizzarsi nella prassi delle masse o scomparire suo malgrado.

Finquando il progetto dell'uomo totale rimane il fantasma che abita là dove manca la realizzazione individuale immediata, finquando il proletariato non ha tolto effettivamente la teoria a quelli che la traggono dal loro movimento, per ogni passo in avanti nella radicalità si indietreggia di due nell'ideologia.

Mentre spingeva i proletari ad impadronirsi della teoria tratta dal vissuto e non dal non-vissuto quotidiano, il Trattato\* ha corso il rischio, insieme al partito del superamento, d'essere completamente falsificato; falsificazione alla quale l'aveva esposto la decadenza della prassi rivoluzionaria. Appena si allontana dal movimento della coscienza rivoluzionaria, frenato improvvisamente dalla storia, la teoria radicale diventa altra; ma rimane la stessa, nella misura in cui non si allontana completamente dal movimento uguale e contrario; il regresso verso il pensiero separato, verso lo spettacolo. Ed il fatto di portare in se stessa la propria critica non l'espone mai ad un pericolo più grande, a parte la putrefazione dell'ideologia — che dal soggettivismo raggiunge il nihilismo passando per la pseudocomunità e l'edonismo politico — che lo svanire nella critica della critica.

Il ritardo dei lavoratori a passare all'azione radicale — che metterà fra breve il regno della produzione e del consumo al servizio delle passioni e dei desideri individuali —, i quali all'inizio sono in grado soltanto di detournare, ha mostrato come la frazione del proletariato, priva di ogni presa diretta sui meccanismi dell'economia, sia riuscita solo, nella sua fase ascendente, a formulare e sviluppare una teoria, che, in seguito, nelle sue fasi di decadenza, trasforma in regressione intellettuale, anche se incapace di realizzarla e correggerla da sola. Alla coscienza rimasta inutilizzata rimane solo la giustificazione della coscienza utilizzata.

Ciò che ha potuto dare di meglio l'espressione soggettiva del progetto situazionista nella fase di preparazione del Maggio '68 e nella presa di coscienza delle nuove forme di sfruttamento, è stato trasformato in peggio dalla lettura intellettualizzata alla quale si è arresa la maggioranza per la sua impotenza nel tentativo di distruggere ciò che potevano distruggere soltanto i lavoratori responsabili dei settori chiave della produzione e del consumo, del resto meno con occupazioni che con sabotaggio e furto.

Poiché il progetto situazionista era il pensiero pratico più largamente sviluppato di questo proletariato che non aveva nessun accesso ai centri nervosi del processo della merce, e anche perché si era sempre posto come unico compito la distruzione dell'organizzazione sociale della società della sopravvivenza a favore dell'autogestione generalizzata, esso potrà ritrovare prima o poi il suo movimento reale soltanto nel "milieu" operaio, abbandonando allo spettacolo ed alle sue illusioni critiche il compito di scoprirlo oppure di moltiplicarlo in chiose.

La teoria radicale appartiene a colui che la migliora. Difenderla contro il libro, merce culturale, nel quale troppo spesso e troppo a lungo rimane esposta, non significa chiamare il lavoratore, protagonista del lavoro, del sacrificio, della gerarchia, contro il proletario, ridotto a mera coscienza – priva di valore – degli stessi rifiuti; ma, al contrario, significa esigere da quelli, che si trovano alla base della lotta unitaria contro la sopravvivenza, che si servino dei più efficienti mezzi d'espressione a loro disposizione, per giungere, senza alcun ritorno possibile, ai gesti rivoluzionari, i quali hanno un loro linguaggio imposto dalle condizioni create da loro stessi. Il sabotaggio del lavoro forzato, la distruzione del processo di produzione e di riproduzione della merce, la sottrazione delle scorte e delle forze produttive a favore dei rivoluzionari e di tutti coloro che, spinti dalla passione, li raggiungono: tutto ciò può mettere fine non soltanto alla riserva burocratica, formata dai lavoratori intellettuali e dagli intellettuali lavoratori, ma anche alla separazione fra intellettuale e manuale, a tutte le separazioni. Contro la divisione del lavoro e la fabbrica universale: Unità del non lavoro e autogestione generalizzata!

L'evidenza delle tesi centrali del Trattato si deve tradurre ora in avvenimenti concreti sotto lo sguardo dei suoi contro-lettori. Si deve tradurre non più in agitazione studentesca, ma nella rivoluzione totale. La teoria deve portare la violenza là dove la violenza è già presente. Lavoratori delle Asturie, del Limburgo, di Poznan, Lione, Detroit, Liverpool, Kiruna, Coimbra, siete voi che dovete dare al proletariato del mondo la forza di trasformare il piacere della rivoluzione fatta per sé e per tutti nel piacere che nasce ogni giorno dall'amore, dalla distruzione delle costrizioni, dal godimento delle passioni. Senza la critica delle armi, le armi della critica diventano le armi del suicidio. Numerosi proletari, quando non soccombono alla disperazione del terrorismo od alla miseria dell'attivismo politico, diventano "voyeurs" della classe operaia, spettatori della loro propria forza differita. Soddisfatti d'essere rivoluzionari per procura, in quanto vinti e condannati ad essere rivoluzionari senza rivoluzione, aspettano che si accampi la decadenza tendenziale del potere dei quadri burocratici, per offrire la loro mediazione e porsi come capi, in nome della loro oggettiva impotenza a distruggere lo spettacolo. Perciò è così importante che l'organizzazione dei lavoratori in rivolta – l'unica oggi necessaria – sia l'opera degli stessi lavoratori in rivolta, per servire da modello di organizzazione all'interno proletario nella sua lotta per l'autogestione generalizzata. Con essa si chiude definitivamente con le organizzazioni repressive (stati, partiti, gruppi gerarchizzati), e con il loro complemento critico: il feticismo dell'organizzazione che imperversa nel proletariato non produttivo. Essa (l'organizzazione) correggerà con la prassi immediata la contraddizione per cui l'I.S., \* \* che disponeva soltanto dei mezzi di esclusione e di rottura, per impedire la continua riproduzione del mondo dominante nel gruppo, ha dimostrato i suoi limiti e provato la sua incapacità ad armonizzare l'accordo ed il disaccordo intersoggettivi. Ed essa proverà finalmente che la frazione del proletariato che non possiede le possibilità concrete di detournare i mezzi di produzione, necessità di meno organizzazioni e di più individui autonomi, per unirsi secondo l'occasione ai comandi di sabotaggio che intervengono ogni qualvolta una riuscita tattica e strategica sembra loro garantita, e che hanno per solo scopo di attizzare dovunque senza separazioni le scintille della guerriglia operaia, il fuoco negativo e positivo che, nato dalla base del proletariato, è anche l'unica base della negazione del proletariato e della società di classi.

Se ai lavoratori manca la coesione della loro possibile attività, per lo meno hanno la certezza di poterla otte-

nere per tutti ed in modo definitivo, poiché attraverso l'esperienza dello sciopero selvaggio e delle rivolte si manifesta chiaramente la rinascita dei consigli, il ritorno alle Comuni, il cui improvviso riapparire meraviglierà soltanto – e per il tempo di un contrattacco repressivo, assolutamente imparagonabile con la repressione dei movimenti intellettuali – coloro che nella diversità dell'immobilità spettacolare non riconoscono l'avanzata unitaria della vecchia talpa, la lotta sotterranea del proletariato per l'appropriazione della storia ed il rovesciamento globale di tutte le condizioni della vita quotidiana. E la necessità della storia fatta per sé scopre anche la sua ironia nella coesione negativa fino alla quale arriva, nel migliore dei casi, il proletariato disarmato, una coesione vuota, che dovunque è una messa in guardia contro ciò che minaccia la radicalità operaia dall'interno: l'intellettualizzazione ed il regresso della coscienza nel sapere e nella cultura; gli ossessionati dal prestigio, che ricercano più il rinnovarsi dei ruoli che la loro scomparsa nei trastulli della guerriglia di base; la rinuncia alla sovversione concreta, alla conquista rivoluzionaria del territorio ed il suo movimento unitariamente internazionale che mette fine alle separazioni, al sacrificio, alla gerarchia, alla merce in tutte le sue forme.

La provocazione che rappresenta per ognuno di noi, oggi, l'oggettivazione, non si trova più nel teorico "Che fare?", ma bensì nella prassi della realtà rivoluzionaria. Colui che non scopre nella rivoluzione la passione, che è per tutti il punto cardine, conosce soltanto le ombre del piacere. In questo senso il Trattato è la via più breve della soggettività individuale verso la sua relizzazione nella storia fatta da tutti. Comparato alla lunga rivoluzione, ne è soltanto un punto; ma un punto di sbocco del movimento comunardo dell'autogestione generalizzata, come ne è soltanto un abbozzo; ma è l'abbozzo della sentenza capitale che la società della sopravvivenza tiene sospesa sopra se stessa e che l'Internazionale delle fabbriche, delle campagne e delle strade eseguirà senza alcuna possibilità d'appello.

Abbiamo da guadagnare un mondo di piacere. Non abbiamo pertanto altro da perdere che la nostra noia.

Ottobre 1972

\*. Vedi: Trattato di saper vivere ad uso delle giovani generazioni, di Raoul Vancigem, Vallecchi 1974

\*\* Ho rotto con l'I.S. e la sua crescente inutilità nel novembre 1970

## Bande à part

Avviso per la lettura dell'iconografia détournata o storica della disobbedienza ludra, in tutti i suoi aspetti e principalmente per quanto riguarda la Fotografia sociale. Le fotografie disseminate nel testo, a "gatto selvaggio", anche, non riguardano soltanto la bellezza poetica o l'irriverenza politica del fotografo, sovente le abbiamo scelte per amore, soltanto per amore, di un corpo, di un gesto, di un frammento di vita che contiene il volto bastonato o l'immaginario eversivo di un'epoca. La disobbedienza ludra (tracimazione eidetica, ludica, libertina, passionale, estrema, non controllabile né prevedibile che sborda dalla bocca dell'oltre...) è una filosofia del margine ma non è marginale... si richiama alla visione dell'esistenza dell'Anarca, del ribelle, del brigante o del cacciatore di sogni... che non appartiene a niente e a nessuno. L'Anarca è un corsaro senza causa (che non sia la difesa della propria dignità di uomo tra uomini senza re né servi) o un incendiario di bandiere che non ha patria né dèi ai quali genuflettersi o per i quali morire. L'Anarca (o il Ribelle metafisico) si dissocia da ogni forma di società eretta sul dominio dell'uomo sull'uomo. La poetica abrasiva dell'Anarca ruba e rilancia tutta l'eredità del nichilismo, del radicalismo, della sovversione non sospetta dei dannati della terra. L'arte ereticale dell'Anarca è una sfida alla civiltà dello spettacolo e il détournement di tutte le forme di comunicazione dell'immaginario assoggettato. L'Anarca si batte (con ogni mezzo, lecito ed illecito) per avere il diritto di avere diritti e la conquista della più preziosa tra le libertà: quella di dire no! Ovunque c'è un uomo che ferisce la dignità di un altro uomo, l'Anarca è là! Ovunque c'è un popolo che violenta un popolo più povero, l'Anarca è là! Ovunque l'amore dell'uomo per l'umanità è calpestato, l'Anarca è là! e nell'ambito del diritto e dell'uso delle armi, la decisione sovrana spetta soltanto a lui, diceva. Quando il sogno di pochi diventa il sogno di tanti, il sogno diventa storia. L'obbedienza non è mai stata una virtù.

\* \* \*

Questo saggio sulla storia della fotografia sociale/eretica, ci ha preso una decina di anni di lavoro. È stato difficile anche pubblicarlo. Ci sono stati editori interessati (anche "grandi" o di inclinazione più "alternativa"), ma una volta che hanno letto il primo capitolo non hanno voluto ad avere niente a che fare con un autore (dottore in niente) allevato nella pubblica via, che scrive a un certo grado di qualità, di sicura malevolenza cattedratica e per niente incline al rispetto di ogni ideologia o fede in qualcosa o in qualcuno... che ha avuto frequentazioni sovente banditesche, di poveri o di poeti che hanno cantato la rivolta dell'intelligenza nelle strade. Così ringrazio Sergio Manes e suo figlio Giordano Bruno, per avermi accolto nelle loro edizioni, pur sapendo che nessun crimine contro l'ordine costituito è indegno per il mio pensiero.

Alcuni capitoli del libro sono apparsi negli anni, in forme diverse, nelle riviste – *Tracce*, *AParte*, *Il Grandevetro*, *Nuovo Consumo*, *Fotographia*, in *Teorie der fotografie IV 1980-1995*, a cura di Hubertus v. Amelunxen (2000) e *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta ad oggi* (2001), di Claudio Marra. Ringrazio i direttori delle riviste per avere accolto i nostri scritti e gli autori di queste antologie di critica della fotografia, per avere inserito nei loro lavori la nostra visione situazionista del linguaggio fotografico.

# L'ultimo situazionista

di Ando Gilardi

"I situazionisti si rifiutano di accettare discepoli; insistono nel reclutare solo i geni per lo scopo d'avanguardia che si sono preposti". Michele Bernstein sul Supplemento Litterario del Times, Agosto-Settembre 1964.

L'amico Pino Bertelli mi invita a scrivere una introduzione a questo suo libro sulla "storia eretica della fotografia sociale e i simulacri fotografici ...." eccetera eccetera, perché crede, e si illude, che possa essergli utile per la stampa e la diffusione dell'opera. Lui crede e spera, nella sostanza, che io non sappia un bel niente di quella cosa chiamata Situazionismo, e della sua Internazionale, quando invece io sono proprio uno dei "geni" che ne sono stati i fondatori. Chi invece non ne sa proprio nulla sono, penso, la maggior parte dei lettori potrebbe avere ma non penso questo bel libro, che può essere molto interessante e divertente per uno che sia ad un tempo Situazionista e Fotografo, ovvero un ermafrodita mentale che più strano e raro di così non può esserci. E anche quando ci sia, ciascuno degli organi la pensa all'opposto dell'altro, come è appunto il caso di Ando Gilardi e Pino Bertelli, perché il primo pensa che la Fotografia Analogica sia oramai non morta soltanto, ma già in stato di putrefazione avanzata; il secondo è convinto che la Fotografia Digitale che si è sostituita alla prima in un tempo brevissimo, non sia Fotografia, ma un'altra cosa non ancora ben definita. Per cui, concludendo, questa sua "storia eretica" è, sia pure senza volerlo, un canto funebre sulla fossa comune di miliardi di miliardi di miliardi di Istantanee, credute con enfasi Fotografie quando invece ne sono la Caricatura. Però attenzione: a questa parola io non do affatto un senso dispregiativo: anche i capolavori cubisti di Picasso sono interessanti caricature di opere figurative, e come tutti sappiamo sono pagate miliardi e miliardi di lire. Che questa è poi la sola prova sicura e indiscussa che sono Grandi Capolavori. E questo che ho appena scritto è un pensiero situazionista dei più fermi e profondi. Ma a questo proposito devo raccontare un luminoso episodio: un situazionista della prima ora, di cui non ricordo il nome ma mi pare che fosse russo, andò un bel giorno in un grande museo di Londra e con una bombola spray spruzzo scarabocchi sopra una celebre opera di Mirò (mi pare). Poi disse al giudice che non intendeva affatto recare offesa a Mirò, che gli piaceva, ma solo dialogare con lui, discutere d'arte, confrontare le rispettive opinioni... eccetera eccetera. E poiché Mirò era morto non aveva trovato soluzione migliore. Ora il mondo è popolato di idioti (parlo di critici e storici dell'Arte e della Fotografia) i quali credono che si tratti solo di una battuta, mentre invece è una cosa molto bella, giusta e profonda.

Ma torniamo al bellissimo canto di Pino Bertelli sulla fossa dove si putrefanno bilioni e trilioni di quattrimilioni di Istantanee "scattate" (terribile! basta questa parola per liquidarle) in centovent'anni: lui a mio parere amichevole avrebbe dovuto fin dal principio del libro informare cos'è il Situazionismo. Lo farò io per copiando la definizione noiosa da una qualunque enciclopedia borghese, che riporto cambiando carattere così se volete potete saltarla:

"Situazionista (Internazionale), movimento politico-culturale nato nel 1957 dalla fusione

dell'Internazionale Lettrista con il Mouvement International pour un Bauhaus imaginiste (di A. Jorn) e il Comitato Psicogeografico di Londra, composto da numerose sezioni nazionali e attivo soprattutto in Europa. I suoi aderenti, ispirandosi al pensiero di Fourier, di Marx, di Sade e di Lautréamont, si proponevano la realizzazione di "situazioni", cioè del concorrere di un insieme di condizioni in un determinato momento, in cui la carica intellettuale ed emotiva tradizionalmente espressa nell'Arte trovi invece concreta realizzazione nella vita. Viene così postulato il superamento dell'Arte, sulla base di una critica al dadaismo, al surrealismo e alle avanguardie in generale. L'azione dei situazionisti si è sviluppata tramite interventi urbanistici, la saggistica, ecc., ma soprattutto tramite l'azione politica: elaborando una critica dell'economia che individua nel capitale il responsabile della divisione in classi della società, ma rifiutando nel contempo ogni ideologia e ogni organizzazione del potere (compresi la burocrazia, i partiti, i sindacati), essi vedevano nell'attribuzione del potere ai consigli operai la giusta via rivoluzionaria. Tra i più qualificati situazionisti italiani è stato M. Perniola e A. Gilardi, uno dei maggiori <capitribù> nel 1969 volendo accettare questa definizione di Oliva".

Dico subito che nessun situazionista, vecchio o nuovo, vorrebbe accettare per buona questa definizione del Situazionismo, che oggi parrebbe in via di estinzione ma in verità non lo è specialmente se restiamo all'interno della sua Costituzione, secondo una regola della quale la quota, la somma, di Verità possibile è fissa e può essere spartita, faccio un esempio, da cento o da centomila individui, ma in ogni caso quei cento valgono ed hanno effetto maggiore dei centomila. E' lo stesso principio del partito bolscevico fondato da Lenin il quale si dimostrò nei fatti che aveva ragione: con 100 bolscevichi fece la rivoluzione ma poi in mezzo ai 100.000 si trovò inevitabilmente un umano escremento chiamato Gorbaciov che fece fare alla rivoluzione la fine che ha fatto. Ma questo è un altro discorso a sua volta situazionista ma che con la Fotografia non c'entra. Torniamo alla "storia ereticale" di Pino Bertelli la quale, ripeto, si legge molto volentieri e con gusto. Pino se la prende con tanti, anche con chi firma queste note, e loda con tutte le forze chi non ti aspetti (dico che io non mi sarei aspettato). Dice ad esempio un gran bene di Cartier-Bresson e delle sue fotografie che sono le icone più sacre mai viste del mondo borghese. Ora per un situazionista le sacre icone della Borghesia rappresentano la cosa più abominevole che pensare si possa. Chiunque altro leggendo la "storia ereticale (!)" di Pino Bertelli arrivati a questi punti (perché Bresson è solo un esempio) si chiede se Nino non solo ha tradito la causa ma addirittura ci defechi sul volto. Ed infatti è così, ma defeca per pura libidine in modo che allora diventa un atto rivoluzionario (non dimentichiamo che il Situazionismo ha anche Sade fra i suoi apostoli). Scrive ad esempio il cosiddetto fotografo "eretico" Pino Bertelli "...Cartier-Bresson contiene una visione del mondo spostata verso la parte più indifesa dell'umanità e contiene, come le sue fotografie, ciò che scriveva Paul Nizan <C'è solo un tipo di viaggio davvero valido, ossia il cammino verso gli uomini>: la genialità di un uomo comincia là dove ha inizio il suo dolore"!...

Ora Pino Bertelli, che sa che lo leggo, non doveva far leggere queste cose a me che a 84 anni ho un tumore alla vescica, vivo incollato a un catetere N° 12 e sento dolori terribili ogni volta che faccio pipì (in parole più povere: adesso sono per forza l'Ultimo dei Veri Situazionisti). Quella citazione di Nizan (1905 - 1945 morì nella battaglia di Dunkerque e scrisse una cosa terribile, 'Aden Arabia', proprio contro i futuri Cartier Bresson) non vale quella di Stalin: "L'uomo è il capitale più prezioso" che io da giovane allegro tradussi:

"L'uomo è il Culo più prezioso da prendere da calci, la donna da coprire di baci" convinto di interpretare così il pensiero di quello che era il mio idolo e ammetto che un po' lo è rimasto. Ma ripeto, perché non vorrei essere frainteso, la storia bertelliana più sacra che ereticale della Fotografia è davvero da leggere per quella che a mio parere è la cosa più importante di tutte: è scritta bene, molto bene davvero. Io che voglio bene a Pino Bertelli forse per pura depravazione intellettuale, cioè per seri motivi, mi sono chiesto più volte, e continuo a chiedermi, se lui scrive meglio di come fotografa o viceversa. Perché è bravo in entrambi i casi: bravo davvero. In questo momento penso che forse è più bravo per come sa scrivere, ma poi finirò per cambiare opinione. Perché io sono un Vero e Grande Situazionista il quale alla fine ha scoperto che per essere tale bisogna indossare un catetere del N° 12: credetemi, può fare di un genio un cretino, e un cretino di un genio. Ma il situazionismo si trova proprio in questo fantastico pendolo.

# Della scatola dei sogni

*“La fotografia è una scoperta meravigliosa, una scienza che avvince le intelligenze più elette, un’arte che aguzza gli spiriti più sagaci – e la cui applicazione è alla portata dell’ultimo degli imbecilli. Quest’arte prodigiosa che di nulla fa qualcosa, quest’invenzione straordinaria dopo la quale tutto è credibile... questa fotografia sovranaturale è esercitata ogni giorno, in ogni casa, dal primo venuto e anche dall’ultimo, giacché ha dato convegno a tutti i falliti di tutte le carriere... La teoria fotografica s’impara in un’ora; le prime nozioni pratiche, in un giorno... ... Quello che non s’impara... è il senso della luce... è la valutazione artistica degli effetti prodotti dalle luci diverse e combinate – è l’applicazione di questi o quegli effetti a seconda del tipo di fisionomie che tu artista devi riprodurre. ... Quello che s’impara ancora meno, è l’intelligenza morale del tuo soggetto – è quell’intuizione che ti mette in comunione col modello, te lo fa giudicare, ti guida verso le sue abitudini, le sue idee, il suo carattere, e ti permette di ottenere, non già banalmente e a caso, una riproduzione plastica qualsiasi, alla portata dell’ultimo inserviente di laboratorio, bensì la somiglianza più familiare e più favorevole, la somiglianza intima”.*

Nadar

*“...Ma non voglio parlare di me. Desidero parlare soltanto di fotografia e di ciò che possiamo realizzare con l’obiettivo. Desidero fotografare ciò che vedo, sinceramente, direttamente, senza trucchi, e penso che possa essere questo il mio contributo a un mondo migliore”.*

Tina Modotti

*“Mi piacciono quelli che portano immagini di volti. A partire dalla Veronica, che ha presentato il viso di Gesù sul fazzoletto, prima foto al nitrato di sudore e di lacrime”.*

Agnès Varda

## I. La macchina delle meraviglie

In principio fu l’eliografia (héliogravure), un vetro coperto di bitume di Giudea, dove Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) ottenne e le prime immagini tra il 1820 e il 1827.<sup>1</sup> Fu il primo che riuscì a rendere permanente un’immagine.<sup>2</sup> Ma è il 19 agosto 1839, a Parigi, che viene ufficializzata la nascita della fotografia o della Scatola magica. Il suo “inventore” è Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787-1851). La fotografia si chiama: dagherrotipo. In meno di dieci anni, nella sola Parigi sono venduti oltre 2000 apparecchi fotografici e più di mezzo milione di lastre. L’entusiasmo per il nuovo strumento di comunicazione e di divertimento dilaga in tutto il mondo. Nel 1853, i diecimila “dagherrotipisti”<sup>3</sup> americani scattarono più di tre milioni di

fotografie e nel 1856 all'università di Londra sono già allestite lezioni di fotografia. Poche settimane dopo l'"invenzione" di Daguerre,<sup>4</sup> l'aristocratico inglese William Henry Fox Talbot (1800-1877)<sup>5</sup> mise a punto un nuovo metodo, la calotipia (bella immagine), basato sul procedimento negativo-positivo su carta sensibile. Erano le basi della fotografia moderna.<sup>6</sup> Talbot, in molti modi, ha iniziato e disvelato il tempo protetto e garantito di un'umanità del disamore. Ha reso possibile la creatività della fotografia a tutti ed è per questo che pochi sono i fotografi e molti i mercanti di illusioni.

Le origini della fotografia (tecniche ed estetiche), come è noto, risiedono nell'invenzione quattrocentesca della prospettiva lineare. Gli storici dell'arte, sanno bene che la prospettiva è la fucina estetica o il crogiuolo espressivo dell'artista. E proprio dallo studio della prospettiva lineare prende corpo la fotografia. Peter Galassi, in un saggio singolare sull'invenzione della fotografia, mostra che "la fotografia non fu una creatura bastarda abbandonata dalla scienza sulla soglia dell'arte, ma una legittima erede della tradizione pittorica occidentale".<sup>7</sup> Piero della Francesca, Emanuel de Witte, Paolo Uccello, Edgar Degas, John Linnell, Jean Baptiste-Camille Corot, Albrecht Dürer, John Constable, Friedrich Wasmann, Thomas Jones, Christoffer W. Eckersberg, Eduard Gaertner, Ernst Meyer, Carl Wagner, Johan C. Dahl, Ferdinand G. Waldmüller, Jan-Frans Van Dael... sono alcuni autori ai quali si deve lo sguardo fotografico a venire. Le loro opere, sono infatti, dipinti o iconografie che anticipano di non poco la nascita della fotografia. In qualsiasi forma espressiva, gli artisti più singolari sono quelli che intervengono sulla prospettiva lineare, divellono il sistema prospettico e ciascuno, a proprio modo, con la propria opera, tesse la sua visione dell'arte e del mondo. Nel dipinto ad olio di Ernst Meyer, *Il Teatro di Marcello* (Roma, 1830 o 1840), sono evidenti i segni di un occhio estetico che è già fotografia. Ogni forma d'arte "dev'essere al servizio dell'immaginazione" (Peter Galassi) o è soltanto merce. Arte e fotografia non sono un connubio sconosciuto ma ovunque la fotografia è trattata come una forma di "arte ritardata" della pittura. Vero niente. Aaron Scharf, Peter Galassi, Stefan Richter, Italo Zannier, Ando Gilardi, Carlo Arturo Quintavalle, Diego Mormorio, Paolo Costantini o Heinrich Schwarz<sup>8</sup> sono alcuni studiosi che sul fronte delle loro diversità espressive (di non poco conto e sovente anche conflittuali) hanno rovesciato i luoghi comuni sulla fotografia come linguaggio seriale delle scimmie.

L'arte della fotografia si chiama fuori dalla ritrattistica di massa e fotografi come Frank Meadow Sutcliffe, Nadar o Atget mostrano subito la poesia della diversità fotografica nell'iconologia della strada. Qui la Macchina delle meraviglie (la fotocamera) è subito arte. La ritrattistica di Sutcliffe, Nadar o Atget cancella ogni forma di sudditanza con la pittura e i bambini nudi nell'acqua di Sutcliffe, gli artisti o i politici fissati sulle lastre di Nadar, le puttane o la gente comune rubata alla realtà di Atget, violano la "buona morale" dei valori dominanti. Le immagini un po' femminee, incorniciate in uno spudorato candore esistenziale di Sutcliffe, fanno gridare al rogo molti abatini del suo tempo.<sup>9</sup> Anche nella storia della fotografia, gli elogi per il lavoro di Sutcliffe non sono sperticati, come non lo sono per i grandi ritratti di bambini di Lewis Carroll, ma si sa, sovente ciò che fa più paura alle certezze dell'arte museale è soltanto l'incomprensione dell'innocenza come violazione del prestabilito.

La fotografia di Nadar è studiata ovunque. Tutti ne parlano ma pochi la amano. Del resto Nadar non era uomo facilmente addomesticabile. Sono note le sue idee libertarie. Con Nadar, la fotografia comincia a schierarsi contro i terrori del convenzionale. I politici lo considerano un "repubblicano forsennato... uno di quegli individui pericolosi che diffondono le dottrine più sovversive nel Quartiere Latino... partecipa alle sommosse, si rifà alle tesi di Lamennais per indottrinare gli allievi del Politecnico e prepara una stampa senza veli"<sup>10</sup>

che mette in ridicolo ogni forma di potere. In un'epoca ubriacata di utopie, soltanto i servi della chiesa o i bravacci dei re potevano restare fuori dal romanticismo rivoluzionario o morire indifferenti di fronte alle turbolenze insurrezionali delle giovani generazioni. Al fondo delle fotografie di Nadar c'erano la libertà, la fratellanza e l'uguaglianza che nascevano sulle bocche dei fucili comunisti e nei cuori affamati dei poveri, degli oppressi, dei diversi della terra... che ovunque impugneranno le armi e il sorriso disarmante della rivolta come voce degli inascoltati e sul fumo delle barricate grideranno come nessuno mai, il diritto alla disobbedienza, il diritto all'esistenza, il diritto all'amore... non chiederanno soltanto il pane ma anche la dignità di ogni uomo all'esistenza tra liberi e uguali.

Atget è un poeta della fotografia di strada che vive di stenti. Più precisamente sopravvive a pane e latte. Lo scoprono tardi. Ma sempre in tempo per codificarlo per quello che non era. Un grande artigiano (dicono gli intenditori colti) o un servitore di pittori (è l'affermazione più comune). Le puttane, i contadini, la gente comune ritratta da Atget per le vie o nei dintorni di Parigi, vanno ben oltre l'emotività del momento scippato alla quotidianità e ciò che la sua fotografia restituisce alla storia, è la grazia di una figurazione, anche grezza, ma che spacca i perché e i per come delle cattiverie ordinarie. Non è poco per un fotografo ambulante. Grazie a Berenice Abbott, negli anni '60 si ristabiliscono le differenze e il mondo fotografico di Atget<sup>11</sup> entra nelle università dalla porta principale. Come gli era dovuto. Gli stupidi, come i tiranni, sono sempre in ritardo sui propri escrementi.

La fotografia d'arte nasce e si compie solo nel momento che brucia la sua esistenza. I limiti strappati della fotografia d'arte sono ai bordi della sovversione non sospetta. Ogni spazio è truccato. Ogni rottura anticipa i percorsi e i luoghi dove ciascuno è signore della propria identità. "La sovversione non ha né inizio né fine. È il rovesciamento delle alleanze e il capovolgimento della situazione. La trappola".<sup>12</sup> Una diarchia: Associazione fra fotografo e merce. Vendere l'apparenza per riprodurre la falsificazione e l'impostura dominanti. C'è più verità tra le gambe aperte di una puttana dabbene, che in tutti i libri di filosofia, pedagogia, politica ammuccati nelle teste di quei maestri succhiacazzi che bivaccano nei cessi delle università (come abbiamo detto altrove). "Nella tolleranza si definiscono le diversità, si analizzano e si isolano le anomalie, si creano i ghetti. Io preferirei essere condannato ingiustamente che essere tollerato" (Pier Paolo Pasolini).<sup>13</sup> I frati serventi della cultura addossano l'affinità spirituale ad una società di pompe funebri della fantasia e mostrano che dappertutto non c'è più storia, solo eventi o epifanie del dolore giocate in Borsa. Il fuoco e i poeti anticipano sempre i crolli di ogni regime. Di ogni raffinatezza del sapere dove schiavi e padroni parlano la stessa lingua ed hanno la stessa faccia.

La sovversione non sospetta della fotografia sovversiva o situazionista, non ha un inizio né una fine... è il capovolgimento (il *détournement* di una situazione, l'attraversamento, la *dérive* di un'epoca, l'incominciamento di un vento senza uguali che ignora limiti e divieti... è una posizione etica che si chiama fuori dal bocascena della modernità e si riporta alle origini di un'iconografia del fuoco e dell'esilio, dove ciascuno è libero e diverso in un mondo senza forche né truccherie politiche o simulacrali. L'innocenza collettiva non ha radici. La coscienza di vivere il proprio tempo è un'erranza. Amiamo i bambini e i pazzi perché riescono confondere il gioco con i sogni e se ne fregano della devastazione che la cultura, la politica, la fede... porteranno contro la loro vita. Organizzare il silenzio, decostruire la felicità, dirottare il ludico... è dare inizio alla festa dove è – vietato vietare – e ciascuno è parte della società confederata sul diritto di avere diritti. Nella condivisione, nella reciprocità e nell'alterità dell'amore dell'uomo per l'uomo. E come nelle "teorie del

caos', il battito d'ali di una farfalla in America Latina, potrebbe suscitare un terremoto a New York, Mosca, Pechino, Berlino, Londra, Parigi, Roma... i debutti non ci fanno paura. E nemmeno le rovine della civiltà dello spettacolo.

Una società dà la misura della sua mediocrità, quando incensa le gogne del predatore e considera gli uomini bestie da soma o consumatori di mitologie. Ci mettiamo dalla parte degli eresiarci di ogni cielo e con i bricconi di ogni filosofia, l'ultima cosa che cerchiamo è quella di migliorare un'umanità che non merita essere difesa. Insieme alla luce rivolta che proviene dalle pagine di Nietzsche o dalle tentazioni eversive dell'Anarca di Jünger o a tutte le diavolerie delle quali sono capaci i Lazarillo de Tormes della terra, ci affranchiamo all'allegoria dell'*Angelo del non-dove* che ha marchiata nel cuore la Teoria delle Tre R: Rivolta/Resistenza/Riscossa! È la Teoria del Ribelle che lotta per la più preziosa delle libertà: "la libertà di dire di no!". Di fronte all'arroganza dei potenti il ribelle insorge e fa delle scelleratezze contro la tirannia della ragione. In questo siamo in buona compagnia. Malinconici, schizofrenici, disturbati bipolari, folli o poeti indemoniati della bellezza luciferina dell'amore, ci diamo convegno contro i santi idioti assetati di potere, che nel martirio si sostituiscono a Dio, per provare la stessa ebbrezza o la stessa smania di protagonismo eccentrico sopra le genti. L'Apocalisse giovannea ci apre alla perdita dell'innocenza e ci riporta alla grazia dell'infanzia. Le "aurore del male" (Isidore conte di Ducasse) sono canti dove il "male d'oro" dei sognatori rigetta la coscienza maledetta dell'Eternità della storia e dei suoi scribi. Ci consola l'elogio di Caino scritto da Thomas De Quincey: "Tutti i caini furono uomini di genio". Non riconosciamo altra verità che non sia quella che rende gli uomini uguali (nelle diversità), né altra bellezza che non sia quella che non porti ogni individuo (quale sia la fede, razza o ateismo) a vivere la sovranità dell'utopia che nasce in tutto ciò che è desiderio, sogno o magia e fa della *Teologia della tenerezza* il primo gesto d'amore di un'umanità fondata sul rispetto, sull'accoglienza e sulla reciprocità delle genti.

## II. L'immagine orfica e gli angeli dell'eresia

Le lacrime e gli angeli della *fotografia orfica* o *eretica* (le immagini e i poeti che le hanno fabbricate) sono icone dell'innocenza disvelata o tracce dell'erranza nelle quali è evidente (o quasi) il superamento di ogni dolore. Il coraggio sublime di questa fotografia dell'esilio è l'eresia, la messa a fuoco dell'immaginabile come fine del pittorialismo di corte. La fotografia così intesa e così fatta, s'insinua nei vuoti dell'anima e decifra i silenzi senza uguali dell'esistenza offesa. "Chi non ha mai frequentato i poeti ignora che cosa siano la irresponsabilità e la sciattezza mentale. Ogni volta che si sta con loro, si prova la sensazione che tutto sia lecito. Poiché non hanno da render conto a nessuno (se non a se stessi), non vanno — né vogliono andare — da nessuna parte. Capirli è una grande maledizione, perché ci insegnano a non aver più niente da perdere" (E.M. Cioran),<sup>14</sup> se non le proprie catene e un mondo di sorrisi e di pace da guadagnare.

Il genio eidetico di questi angeli dell'eresia si forma nell'infinito della fotografia e nell'intrusione insolente dell'impudicizia poetica. Tra questi masnadieri della diserzione si annoverano alcuni che hanno rovesciato la banalità del vero e di là da ogni delirio di grandezza hanno buttato la fotografia nelle discariche della letteratura o della merce... con le aurore dell'interrogazione o con le albe della disobbedienza e del livore della poesia radicale, si sono lasciati cadere in un letto di gigli con gli angeli... lo scandalo è stato enorme, perché

hanno mostrato la parte in “ombra” dei ritrattati e denunciato che ogni santità è una perversione della Chiesa e un vizio senza virtù del cielo. Nadar, Lewis Carroll, Julia Margaret Cameron, Lewis Hine, Jacob Riis, August Sander, Dorothea Lange Tina Modotti, Diane Arbus, Roman Vishniac... hanno rifiutato la demenza accettata dell’ufficialità (non solo fotografica) e portato a compimento il destino storico dell’uomo come consunzione dell’idea di buon governo o di Dio.

La *fotografia delle meraviglie* del reverendo Lewis Carroll ancora ci stupisce e ci commuove. Ed è proprio la sua scrittura fotografica e il carattere errante del suo pensiero ereticale che ha aperto quella fotografia dei corpi che più tardi troverà in Brassai (Gyula Halasz), André Kertész (sotto un certo taglio, Robert Mapplethorpe) o Diane Arbus le espressioni più alte e compiute. È anche vero che questa fotografia dell’indicibile ha prodotto nugoli di imbecilli, anche noti, qualche volta celebri, che (alla maniera di Wilhelm von Gloeden, Helmut Newton o David Hamilton) hanno confuso deliberatamente le proprie inclinazioni sessuali con la fotografia. Ecco perché gli affari intorno alla fotografia sono sempre stati prosperosi. La fotografia che vende è quella dei “corpi nudi”, illuminati ad arte (non importa se figura la violazione di donne, uomini o bambini). Cioè la spazzatura della fotografia. In questo senso, maestri eccellenti dell’immondizia patinata sono in buona compagnia con l’iconologia del fotoamatorismo... critici e mercanti assicurano loro un posto nel paradiso degli scemi, i lauti consensi economici dell’industria foraggia gli uni e gli altri e pensa al termometro degli affari. Ciò che conta è diffondere in ciascuno la possibilità di diventare una stella del mercato poco invidiabile della fotografia (le mostre in galleria, il Martini ghiacciato con le olive, i salatini, le conversazioni con la prima puttana della buona società, mentre fa acquisti nell’Emporio Armani, che dice di essere sensibile alla miseria profonda nella quale versano i bambini del Terzo Mondo... sono così belli, così magri, così spauriti! poverini!). È difficile trattenere gli sputi.

Ho un sogno antico (che non è solo mio ma di tanti irrequieti che hanno fatto dei baci al profumo di tiglio un viatico verso boschi incantati o paesi delle stelle dove ciascuno è signore del proprio pensiero): se un giorno mi trovassi a vivere in quei tempi di trapasso o di vuoto di potere... quando la rivoluzione è all’inizio e ancora sulle barricate si spara, si canta o si fa l’amore... mi piacerebbe aggirarmi nella notte consumato dal fuoco delle passioni e con il pugnale in mano cercare qualche gola eccellente... per far provare ai fanatici del potere il timbro della paura, dell’oppressione o dell’assassinio (che è quanto hanno praticato per millenni). Come è scritto nei libri che trattano di storia o nelle sacre scritture... dietro un re, un capitano d’industria, un banchiere o un papa si nasconde un criminale. È mai possibile che si debba morire e non si riesca a conoscere questa vocazione naturale per la libertà e per l’amore dell’uomo per l’uomo? Forse è per questa condanna a sognare la rivolta del disincanto che fondiamo i nostri stupori quotidiani nell’ironia e facciamo dell’esistenza un esilio e della gioia una patria.

La *fotografia dei corpi*, ricordiamolo, è una specie di aurora delle passioni, dei sentimenti, delle visioni struccate che si scontrano con l’immortalità dell’arte mercantile e innestano nella fotografia e dappertutto la trasfigurazione dei lebbrosi... rendono la felicità istituzionalizzata insopportabile e si avvicinano ai bambini, agli amanti e ai poeti con la malinconia blue dei pessimisti in eterno o degli utopisti che hanno fatto dell’estasi della maledizione nichilista, lo stadio estremo di tutte le negazioni. Ogni rivolta è diretta contro l’ordine costituito e il primo gesto d’insubordinazione denuda la società dei simulacri. Il peccato supremo è l’Anarchia, perché insorge contro tutto quanto reprime il desiderio e i valori universali accettati. Gli anarchici non prendono di mira qualcuno (soltanto)... si chiamano fuori, semplicemente, da un mondo scimuni-

to o in cattività. Alla voluttà del disastro preferiscono l'estasi del piacere. È la ragione di Stato che rende irrespirabile la vita ai quattro venti del mondo. Una civiltà che non merita essere né compianta né difesa, muore soltanto quando ai suoi dèi viene tagliato la testa. Libertà è diritto alla diversità. Alle confraternite degli imbecilli preferiamo le tribù dei cacciatori di sogni che nell'idea insensata di non possedere niente, nei loro cuori posseggono il mondo nuovo.

Il reverendo Charles Lutwidge Dodgson (Lewis Carroll) nasce nel 1832 da una famiglia della "buona società" inglese. Diviene celebre per due libri di favole tra i più citati e meno letti del mondo ("Alice nel paese delle meraviglie", 1865 e "Attraverso lo specchio", 1871).<sup>15</sup> Viene ordinato prete presso la Christ Church di Oxford nel 1862. Matematico di genio, uomo schivo (è balzubiente, timido) e solitario per vocazione, scopre la fotografia nel 1856 ed è subito poesia. Poeta della fotografia immagistica, Carroll è anche altro. Oltre agli stupendi ritratti di bambine, bambini, intellettuali o artisti, si possono ricordare i suoi testi didattici elaborati sul versante della logica simbolica che aprirono strade mai (o male) praticate dall'austera filosofia britannica. Praticò l'irregolarità di una fantasia libera da ogni schiuma mondana, anche se fu dentro ai richiami estetizzanti dell'età vittoriana. Amò il teatro, giocò con le parole e con i numeri, ma più di ogni cosa "amò la grazia e l'innocenza delle fanciulle impuberi, alle quali dedicò tesori di ingegno, inventando passatempi e giochi istruttivi, componendo poesie, scrivendo lettere piene di estro: oltre, naturalmente, ai libri immortali" (Masolino d'Amico). Molte persone credono che l'arte sia qualcosa che si può imparare e i più ignoranti che l'arte si possa anche insegnare. Sembra non sappiano che l'arte esiste all'interno di ogni uomo e di ogni donna e si manifesta nei giochi ludici dei bambini, nei corpi nudi, intrecciati degli innamorati, nei colori sui muri che incendiano gli occhi, nelle parole rubate e buttate alla luna o nei canti che riportano alle vie dei padri... qualche volta l'arte diventa poesia e resta immortale. Come la fotografia di Lewis Carroll.

Quando Carroll acquista la "cassetta delle meraviglie" con l'equipaggiamento fotografico (1856), ha ventiquattro anni, la fotografia diciassette e il procedimento al collodio cinque. I primi esperimenti di fotografia li fa con amici e basta vedere i ritratti di Reginald Southey o Lord Alfred Tennyson per comprendere la grandezza poetica di questo visionario della fotografia. La celeberrima immagine di Alice Liddell a sei anni, travestita da "piccola mendicante" che chiede l'elemosina, considerata da alcuni la più bella fotografia di bambina mai eseguita e da altri una "profanazione dell'infanzia" (!?)... è un'icona che travalica tutte le morali e non insegna niente (proprio come la favola di Alice)... che non sia il rovesciamento del segno comune e l'irriverenza trionfale dell'immaginazione... lì c'è amore dappertutto e odio o promiscuità da nessuna parte. Le fotografie di Carroll (come i suoi libri per bambini) sono opere di travolgente anarchia, dove ogni forma di autorità, moralismo o riverenza sociale è messa al bando, perché ogni cosa che incarna i valori dominanti è dispotica, intollerante e oppressiva. Ad esempio: "Alice nel paese delle meraviglie" è il libro più anarchico della letteratura inglese e il più citato da intellettuali, politici, preti, osti e puttane. Alla pari con Shakespeare e la Bibbia. Insieme a "I viaggi di Gulliver" di un altro grande irreverente uomo di chiesa, Jonathan Swift e a "Pinocchio" di Carlo Collodi... l'Alice di Carroll va a decomporre i paesaggi della lingua, del rigore formale, della realtà desunta nei suggerimenti dell'ordinario. I "pomeriggi dorati" di Alice si ritrovano al di là dello specchio/fotografia e come nelle trame quotidiane di "Finnegans Wake" di James Joyce o nei "Canti orfici" di Dino Campana, la bellezza esplose nella diversità e i piccoli angeli incantati di malinconia riscattano in tutti il mancato stupore per l'esistenza.

I ritratti di bambine di Carroll, mostrano subito che la macchina fotografica è altro da uno strumento adatto

a registrare semplici scenette familiari, fatti di cronaca o eventi della vita mondana... lo “sguardo della fotocamera” è anche una specie di elaboratore di immagini capace evocare momenti, fratture o memorie che travalicano l'immediato nel quale i ritrattati vengono fotografati e scippati alla loro storia. A Carroll, come a tutti i grandi ritrattisti, non interessa la somiglianza della fotografia con i soggetti che fotografa... ma è nello spaesamento del ritrattato che il fotografo coglie quello che vuole, cioè la rapina della sua anima. La fotografia è già significativa prima di essere compresa, prima che sia spiegata o riprodotta. La fotografia diventa significativa nel momento in cui riconosciamo l'immaginario nel quale si deposita o si erge a traccia o segmento del mondo. La fotografia in forma di poesia esprime un'immagine/forma che si contrappone a tutto un mercato delle idee che tende “a fare dell'artista un servo dell'industria invece di rendere l'industria mezzo di libertà artistica e umana” (Asger Jorn). Né padroni né preti sopra di noi. Quando si frequentano criminali di questa specie, si finisce per ereditare le loro ghigliottine. Il “Ça ira” della resa dei conti è solo rimandato. Per impiccare un prete con le budella di un padrone, anche la domenica è un giorno come un altro.

L'immagine è il punto focale di ogni emozione. L'interpretazione dell'immagine è sempre prosaica o quanto meno letteraria. Sovente ipocrita o celebrativa. L'irrealtà dell'immagine è depositaria dell'ombra personale e storica di ogni persona fotografata. “L'immagine è intensamente vivida, si muove di vita propria; è agghiacciante, affascinante, disgustosa, splendida, dolorosa, desiderabile; è dotata di energia particolarizzata, intensamente individuabile; è cioè la tua immagine, solo lei, che arriva silenziosamente e inaspettata, e solo tu l'hai vista. Le immagini nascono negli individui liberamente e spontaneamente. Hanno un effetto individualizzante, quasi arcaico, proprio per la loro imprevedibilità. Questa autonomia, questa anarchia dell'immagine è la fonte dell'espressione personale, che rende ogni pittura, ogni canzone, ogni storia, differente. Inoltre, è da questa anarchia che nasce la grande difficoltà che incontriamo, quando cerchiamo di dare un'espressione comprensibile alle nostre immagini private”.<sup>16</sup> La fotografia di strada o sociale è l'immagine del silenzio, del dolore o della ribellione troppo a lungo sopportati.

La bellezza delle fotografie di Carroll non sta tanto nello splendore estetico delle sue modelle/bambine, quanto nella straordinaria capacità affabulativa del fotografo a cogliere – di là dalla posa –, l'istantanea di un universo immaginale del quale non sempre il soggetto fotografato ha pienamente coscienza di essere ciò che rappresenta per il fotografo. Perfino saggisti di estremo coraggio, che si sono occupati dell'avanguardia fotografica più difficile come Francesca Alinovi, hanno visto nelle fotografie di Carroll (quelle di nudi di bambine come nelle altre) “una componente di perversione peccaminosa... un voyeurismo, insomma, da maniaco dei giardinetti dell'infanzia. Non si può negare, infatti, che le sue bambine, anche quelle ‘vestite’, presentino sempre un'aria maliziosa, di precoce maturità di donne adulte, dallo sguardo spesso torbido e ambiguo benché calato in panni infantili.

Bisogna dire che questo è vero non tanto per la malizia dei soggetti fotografati, ma per la peccaminosità intrinseca che Carroll attribuisce, di per sé, alla macchina fotografica. È la macchina stessa, non il soggetto, ad essere sempre avvertita da lui come uno strumento magico, seducente, e insieme perverso”.<sup>17</sup> Questa è una lettura parziale o troppo sbrigativa sull'opera di un maestro della fotografia ritrattistica. Uno studio più attento o meno viziato dalle letture di luoghi comuni sulle “perverse fotografie” del reverendo, avrebbe fatto scoprire ai suoi detrattori la bellezza sublime dei suoi ritratti. Ciò che a Carroll interessava era la grazia seduttiva dell'innocenza e quindi anche il senso del peccato o della trasgressione che questa comporta. Nel

1843, Carroll scriverà nel giornalino familiare "The Rectory Umbrella": "... L'adunata è per la strada. Là dal Nord scenderanno i bambini e marceranno". Forse i bambini con la testa piena di sogni andranno insieme a Antonin Artaud, a tirare i sassi contro le vetrate della Santa Inquisizione, un po' per gioco e un po' per farla finita col giudizio di Dio e con la ragione dell'Uomo: "La terra si dipinde e si describe/sotto l'azione di una danza terribile/alla quale non si sono ancora fatti dare/epidemicamente tutti i suoi frutti".<sup>18</sup> L'affinità spirituale è un colpo al cuore in un silenzio tragico o in un sorriso ironico.

Nel mercato delle idee, la sola luce (delle parole, delle immagini, dei colori o dell'invisibilità telematica...) che incanta è quella effimera e vuota che porta in sé la cenere di un fuoco falso. Nel terreno equivoco della felicità amare è amare qualcosa o qualcuno senza chiedersi perché. Bisogna diffidare delle passioni amorose quando sono solo ondata alternativa o merce di scambio. Qui non c'è l'ignoto che scrive i nostri passi, solo una volgare o disdicevole inclinazione infantile verso la letteratura delle emozioni. Essere geniali significa accogliere la diversità dentro di sé, sentire che all'esterno ci sono solo luoghi comunicanti dove tutti sono inchiodati in continenti dove ogni forma di reale intelligenza è mortificata e ogni epifania o eccesso di casualità sono ghettonizzati o cancellati da una fame di potere senza giustificazioni. "I capolavori del mondo dovrebbero essere trovati dai bambini nelle discariche ed essere letti di nascosto, all'insaputa dei genitori e dei maestri" (Marguerite Duras). La freschezza di esistenza è nelle tracce o nei canti della Grande Madre Terra... e non c'è altra felicità se non quella della ritrovata intelligenza.

L'impudore estetico che fuoriesce dalle bambine fotografate da Carroll, si chiama fuori dai destini storici della loro classe borghese e dissimula dietro scenografie anche troppo elaborate, slittamenti poetici e incrociati degli sguardi o dei gesti. Carroll, con la sua fotografia dell'anima bella, ci ha insegnato a non abbassare gli occhi di fronte all'*età dell'innocenza* che tutto contiene e tutto annuncia. Basta confrontare i ritratti di intellettuali, pittori, scultori (Henry Taylor, G.F. Watts, Alexander Munro...) con quelli più riusciti delle bambine (Alice Liddel, Agnes Grace Weld, Irene MacDonald, Elizabeth Hussey...) per comprendere la grandezza poetica di Carroll. Nessuno di loro è una maschera e ciascuno interpreta non solo se stesso ma anche l'indecifrabile irrazionalità dell'ombra di sé che si compenetra nella tensione etica ed estetica del fotografo. I ritratti degli uomini hanno fattezze nobili, sovente dolci, e ciascuno è collegabile all'altro per l'intensità emotiva e l'attenzione formale. Qui, come nelle fotografie delle bambine, albeggia un senso di profanazione del quotidiano o del vissuto personale e anche l'atteggiamento più fatuo assume il crisma della fatalità amorosa.

C'è una poetica della bellezza nelle immagini di Carroll che ha pochi eguali nella storia della fotografia. Qui i ritrattati (che si tratti di uomini o di bambine fa lo stesso) non rappresentano il *dove sei* ma *chi sei*. Non solo. Ogni immagine impressa sulla lastra di vetro è uno specchio e l'ombra di ciascuno prende il posto di ciò che è nella vita reale. L'immagine/specchio non riflette soltanto il mondo nel quale si trova a vivere ma intriduce anche a tracce, cammini o traslazioni che disseminano le emozioni, i dolori o le contentezze dell'esistenza passata o a venire. Ogni fotografia è un autoritratto e le immagini che lo "scrittore con la luce" (il fotografo) ha rubato al crepuscolo delle idee, sono lacrime di sangue sparse sulla banalità dell'ordinario.

Nel 1880 Carroll cessò di fare fotografie. Si occupò della sua professione e dei suoi libri. Non fu mai ricco. Anche se viveva fuori dalla vita sociale, disperse il suo patrimonio tra amici, parenti e bambini rimasti orfani. Appena i guadagni dei suoi libri cominciarono a farsi consistenti, chiese alla direzione la riduzione dei suoi emolumenti universitari. Quando morì (il 14 gennaio 1898) il suo lascito fu di quattromilaquattro sterline,

nove scellini e quattro pence, che furono divisi in parti uguali fra i suoi fratelli e sorelle. La sua raccolta di rari libri di medicina andò al nipote Bertram Collingwood. Lasciamo a Collingwood le sue ultime volontà: “In conformità con il suo espresso desiderio, il funerale fu improntato alla massima semplicità – fiori, e solo fiori, adornavano la bara spoglia. Non ci fu carro funebre a trasportarla su per la ripida salita che conduce al bel cimitero dove riposa. La funzione fu svolta dal Diacono Paget e dal Canonico Grant, rettore di Holy Trinity e di St. Mary’s a Guilford. I dolenti che lo seguirono nel tranquillo corteo erano pochi – ma quelli che non c’erano, e molti dei quali non l’avevano mai visto – chi potrà dire il loro numero?”

Una croce di marmo, sotto l’ombra di un pino, segna il punto e sotto al suo nome hanno inciso il nome di “Lewis Carroll”, affinché i bambini che passano possano ricordare il loro amico, che ora si trova – bambino egli stesso in tutto quello che rende più attraente la fanciullezza – in quel “paese delle meraviglie” che supera tutti i nostri sogni”.<sup>19</sup> Questo è stato Lewis Carroll, fotografo.

La bellezza è una testimonianza dell’anima e la sua sindone è nella “ciascunità” di una cosmologia amorosa che si “mostra” per essere “vista” o si cela per essere strozzata nell’amoralità dei luoghi comuni. Tutte le fotografie figurano la finitezza dell’opera ma la politica della bellezza (dentro e fuori della fotografia) finita in sé non ha né tetto né legge. La fotografia è l’evento stesso e l’insieme delle sue relazioni estetiche col mondo manifestano la sua più profonda verità o la più elementare prassi mercantile. La fotografia della bellezza consente di vedere in trasparenza. È una risposta e un’interrogazione a tutto quanto fa spettacolo. All’ignoranza prodotta dall’illusione che le certezze o le dottrine che l’umanità si è data, siano anche simulacri incrollabili... la fotografia è un mezzo che può anche disvelare il tanfo degli oracoli con il quale una minoranza di predoni (preti, generali, banchieri, politici, funzionari di “aiuti umanitari”, governi di Paesi ricchi...) calpestanto ovunque i più elementari diritti umani... scopriamone la poesia e il valore e la bellezza o la verità della fotografia ci farà più liberi o meno stupidi.

La percezione di un’immagine consiste nella fantasia che l’accompagna. I dominatori della percezione sono anche i dominatori dei bisogni delle folle solitarie. “Vedo soltanto quello che credo, e credo esattamente ciò che percepisco” (James Hillman). Rompere le grate comunicazionali, catechistiche o politiche della percezione significa buttare all’aria la fede in qualcosa o in qualcuno e fare dell’elogio dell’irrequietezza il principio di tutte le trasgressioni non sospette. Il fare-anima della fotografia è semplicemente inseguire la malinconia della diserzione dalla tradizione critica, chiamarsi fuori dalla civiltà della catastrofe, del nichilismo politico o religioso e nella metafisica del fantastico, dell’imagistico o dell’inconoscibile ereticale, restituire all’uomo, alla donna o al bambino la rêverie del cuore.

Di Jacques-Henri Lartigue. Il Proust della fotografia o il linguaggio ordinario dell’aristocrazia. “È vero sono un egoista. Mi fermo solo davanti a ciò che mi interessa o mi diverte... Essere testimoni significa mescolarsi con i protagonisti e io sono sempre solo uno spettatore... Finalmente posso fotografare tutto. Prima dicevo a papà di fotografare questo, e questo, e quest’altro. Ma lui non lo faceva. Io adesso lo farò.... Il mio consiglio ai fotografi? Innamorarsi (Jacques-Henri Lartigue). La malinconia dell’uomo e della donna si fanno compagnia, alla fine. In amore Dio non c’entra (come sosteneva Etty Hillesum) e nemmeno il piacere della virtù di Michel de Montaigne c’entra molto... l’amore riconosce l’altro nel mistero e nell’eros dialogico vive la naturalezza della pienezza e della trasgressione.

Il bambino con la fotocamera. Jacques-Henri Lartigue è un poeta singolare della fotografia del ‘900. Le sue immagini hanno raccontato un’epoca e come un film di carta rappresentano cento anni della storia di

Francia. Nel 1900, all'età di sei anni, Lartigue riceve la sua prima macchina fotografica in regalo dal padre (che ha accumulato ricchezze con ferrovie, editoria, banche...). È un apparecchio di notevoli dimensioni (18x24 cm) e di non facile manualità. Comincia a fotografare, ogni giorno, ciò che gli passa negli occhi... la tata Dudu, lo zio Auguste, la zia Yéyé, la cugina Bichonnade, il gatto Zizi... il castello di Rouzat, il Bois de Boulogne o la casa di Parigi diventano una specie di palcoscenico immaginario dove ciò che ruba alla realtà diviene anche traccia della memoria (borghese) di un'intera nazione.

Il bambino con la fotocamera diviene presto un *enfant prodige*... impara tecniche e angolazioni. Inventa anche la fotografia in movimento (gira su se stesso per seguire ciò che gli corre di fronte, poi scatta) e affabula altre diavolerie per scippare alla quotidianità il *momento irripetibile* (cinquanta anni prima di Henri Cartier-Bresson). Va subito detto che su Lartigue si sono scritte sciocchezze e banalità innumerevoli. Lo hanno definito il fotografo dell'aristocrazia spensierata della belle époque. Il confessore spirituale dell'epoca frou-frou che affondava con le catastrofi annunciate delle "grandi" guerre mondiali. Le "guerre umanitarie" verranno dopo e confermeranno che nei secoli, mai l'Uomo è stato così feroce con i suoi simili come in questo secondo millennio.

Per molti addetti ai lavori Lartigue resta il più grande dilettante della fotografia mondiale. Vero nulla. Basta vedere la forza dell'inquadratura (il salto di Bouboutte nel castello di Rouzat, 1908), la sperimentazione coraggiosa (la cugina, Bichonnade che "vola" sulle scale della casa di Parigi, 1903), la ritrattistica familiare (la zia Yéyé, il cugino Dédé, lo zio Auguste, il fratello Zissou, la madre e Marcelle a Pont-de-l'Arche, 1902)... per accorgersi che dietro quello sguardo "sereno" c'è una malinconia e un'inguaribile bellezza poetica. Lartigue è ancora un ragazzo e già padroneggia l'estetica e la tecnica della fotografia. Cioè, prima le conosce, poi le butta alle ortiche. Fabbrica le immagini con la sua testa, con le sue mani, con i suoi occhi. Le sue fotografie infatti, esprimono non solo una fine conoscenza del mezzo ma anche un'insolente avventurosità dello sguardo. Eppure Lartigue è un catalogatore. Quasi maniacale. Tiene un diario quotidiano e scrive gli errori e i successi. Annota perfino le mutazioni del tempo e anche le visite degli amici, gli eventi sociali, le gare d'auto, quelle degli aerei, il giro di Francia... e quando le fotografie non gli sono riuscite, traccia uno schizzo a matita di ciò che lo aveva colpito.

Lartigue è un cultore della fotografia gioiosa, ludica, sensuale, dove il fiuto dell'accadere è celato nella semplicità espressiva, quasi casuale, ma come d'incanto, l'oggetto del desiderio fotografato diviene visione e splendore della rappresentazione estetica. Lartigue riesce a prendere da ciò che fissa con la sua fotocamera, ciò che è vero e lo trascolora in musica o poesia visuale dell'inconscio. La bellezza dell'anima e l'ironia del peccato di Bibi, Coco & Florette. Lartigue non partecipa alla prima guerra mondiale. È troppo gracile. Fa il pittore e l'autista. Con la sua automobile trasporta i medici dell'esercito negli ospedali da campo. La pittura è la cosa che ritiene più importante della sua vita. Negli anni Venti e Trenta fa molte mostre e i dipinti di gente famosa gli danno una certa notorietà. A Parigi (Galleria Georges Petit), espone insieme a Claude Monet. Nel corso del conflitto conosce Madeleine Messager (Bibi), la sposa nel 1919. Diviene subito la sua musa fotografica. Tra le sue immagini, gradevoli e sovente intriganti, ne ricordiamo una di grande bellezza estetica, quella che la ritrae sulla spiaggia a Hendaye nel 1927, con un ombrello da sole.

Lartigue lascia Parigi e si trasferisce sulla Costa Azzurra. Luogo turistico e mondano, popolato di finanzieri, attori cinematografici, puttane rampanti, ladri in doppiopetto... il ragazzo geniale è cresciuto, continua a fare il pittore, lavora per alcune case di produzione cinematografiche, si adopera come fotografo di scena e

aiuto regista... la sua fotocamera lo accompagna ovunque e il magico influsso che fuoriesce dalle sue fotografie, esalta la poesia dei sognatori, dei folli, dei soggetti esaltati o instabili e ciò che conta è lo sguardo, l'immaginario materiale che disvela le cose che stanno dietro le cose.

Nel 1931 Lartigue divorzia da Bibi e nel '34 sposa Marcelle Paolucci, detta Coco. Anche lei sarà fotografata con grande grazia e filamenti di venato erotismo. Nel 1942, a Montecarlo, conosce la sua terza moglie, Florette Oerméa. Torna a Parigi con Florette. I suoi ritratti fotografici di amici famosi (Pablo Picasso, Jean Cocteau...) cominciano ad essere pubblicati sui giornali e riviste. Si inizia a parlare di Lartigue come un grande fotografo. Nel 1944 viene chiamato (con altri fotografi, tra i quali Henri Cartier-Bresson) a testimoniare la liberazione di Parigi dai nazisti. Più che la libertà, Lartigue sceglie di fotografare la felicità, l'esplosione della gioia che fuoriescono dalle facce e dai gesti della gente e tra le centinaia di fotografie che scatta, privilegia le donne, specie quelle più belle o particolari. Sapeva che la bellezza, prima dell'amore, è il primo gesto di accoglienza di ogni esilio... perché l'amore torni tra la gente, è necessario che prima rinasca la bellezza.

Nel 1955 le sue fotografie appaiono in una mostra insieme a quelle di Brassai, Doisneau e Man Ray. Non è però ancora la grande consacrazione di autore di spessore, in molti lo considerano un eccentrico ricco con la mania di fare fotografie curiose, qualche volta deliziose di gente che corre sul ghiaccio, auto sportive, corse di cavalli, feste di beneficenza, donne con cappellini e ombrelli da giorno... pochi riescono a cogliere in quelle immagini la presenza sensibile di uno sguardo che attraversa il bello senza deriderlo ma nel contempo che lo fissa sull'argento della pellicola, taglia via una porzione di verità senza steccati. È il puritanesimo che nega ogni piacere. Meglio l'ironia del peccato. Perché mostra tutte le superfici dei valori dominanti e le priva di profondità morali.

Negli anni '60 diviene celebre. Di colpo. L'occasione è quella dell'incontro di Lartigue con John Szarkowski, direttore del dipartimento di fotografia del Moma (Museo d'Arte Moderna di New York). La mostra delle sue fotografie al Moma, lo consacra uno dei più grandi fotografi del suo tempo. "Life" gli pubblica un portfolio che esce su uno dei numeri più fortunati della storia della rivista e della comunicazione. Quello che contiene il servizio sull'assassinio di John Fitzgerald Kennedy, avvenuto qualche giorno prima a Dallas. Lartigue un maestro dell'immaginale fotografico. Cecil Beaton, Jean Loup Sieff, Richard Avedon dichiarano che le immagini di Lartigue, in diversi modi, hanno influenzato le loro opere. Nel 1979 Lartigue dona i suoi album originali alla Francia. Viene così costituita – l'Association des Amis del Jacques-Henri Lartigue – che curerà la sua memoria artistica. Il Proust della fotografia muore a Nizza nel 1986, ha solo 92 anni. Lascia un tesoro per immagini e l'incanto di un tempo perduto. La sua Fotografia si spinge fin dove lo sguardo può penetrare e diviene presenza toccante del cuore. L'ultimo dei giusti, come il viandante dell'utopia, è colui che è decentrato da ogni fede, da ogni scuola, da ogni sapere codificato. Il suo genio è la scintilla divina che fa di ogni fuoco poetico, la bellezza dell'anima.

### III. L'utopia rubata all'eternità della storia

La *Scatola dei sogni* o la fotografia come utopia rubata all'eternità della storia, ha tra i suoi maestri dell'eranza o disertori dell'impero della comunicazione massmediale, Henri Cartier-Bresson. La poesia delle sue

immagini rappresenta lo sguardo anarchico di un secolo. Bresson ha inaugurato la nascita di una nuova umanità della fotografia e fissato sulla pellicola le violenze e i fini dei predatori e dei possessori di anime. Nella fotografia moderna, il maestro francese si è fatto portatore di uno sguardo ereticale che non alberga giustificazioni ideologiche né assolve le nuove crociate del neocolonialismo. Cartier-Bresson è un cantore della libertà e con la sua fotocamera ha compreso ed ha fatto comprendere che la realtà della storia vive e si fortifica nell'indecenza e nella volgarità. Come insegnano i milioni di ebrei passati per i camini del nazismo o i milioni di dissidenti sterminati nei gulag del comunismo al potere.

Gli utopisti con gli occhi grandi, il cuore bello e le scarpe polverose dicono: "La civiltà nascente non ha bisogno né di ideologie, né di emblemi, né di decreti. Le basta il riconoscimento della vita e l'onnipresenza della donna che insegna al bambino, affinché li insegni all'uomo straziato dal suo potere passato, i gesti dell'amore, che sono i gesti della creazione. L'Internazionale a venire non avrà altro atto fondatore" (Raoul Vaneigem). La disumanità dominante sarà sconfitta soltanto il giorno che l'uomo, la donna riusciranno a commuoversi per la loro bellezza perduta e si faranno creatori maledetti di un'esistenza quotidiana lasciata alla deriva della felicità, di tutta la felicità possibile e nient'altro della felicità di ciascuno e di tutti i popoli.

Henri Cartier-Bresson nasce "bene" nel 1908, a Chanteloup, Seine-et-Marne (Francia) da una famiglia d'industriali tessili. Studia in un collegio di preti. Di nascosto, legge Schopenhauer, Nietzsche, Rimbaud, D'Annunzio, Lautréamont, Proust, Dostojevskij, Joyce, Freud... i libri di Romain Rolland lo introducono all'induismo. Per Cartier-Bresson, la verità o piuttosto la "via" (come dicono i maestri orientali), diviene il buddismo, lo zen, il taoismo, l'utopia scippata all'egemonia del potere e vede Dio come un'invenzione dell'uomo sull'uomo. La sua formazione culturale è onnivora, radicale, fantasiosa... tipica dell'autodidatta. Si accosta giovanissimo al movimento surrealista, conosce Crevel, Breton, Peret... elabora un pensiero libertario che si oppone a tutte le guerre e scorge nel comunismo istituzionale "un sottoprodotto del Cristianesimo" (Henri Cartier-Bresson). La sua ribellione contro la classe dalla quale proviene è feroce, durevole e sarà per tutta la vita "Ca-bré" (ribelle, indocile).

Nell'infanzia, Cartier-Bresson comincia a fotografare con una Brownie-Box e riempie piccoli album, ma per adesso sono solo fotografie di vacanze. "Ho avuto paura dell'inferno come tutti i bambini ma non ho mai avuto una fede tranne quella nel comunismo... sono anarchico, libertario, anarchico non violento, ma fondamentalmente anarchico. Nei confronti del potere e di tutto ciò che gli sta intorno" (Henri Cartier-Bresson). Essere testimone della propria diversità, significa non farsi profeta di nulla che non sia il profondo del proprio presente. I bagliori dell'eternità brillano fuori dalla Patria, da Dio, dall'esercito o dalla Famiglia... è nella profanazione dei simulacri, lo splendore della verità. Vista la loro inclinazione al giogo e al massacro, l'incubo dei padroni è sempre lo stesso: che un giorno il loro schiavo insorga senza preavviso e annunci (ad armi pari) un'utopia amorosa che non comprendono.

Tra il 1927 e il '28, Cartier-Bresson frequenta l'atelier del pittore André Lhote. Inizia a dipingere (sotto la guida di Jacques-Emile Blanche). Nel '29, per cercare di offrirgli un posto nella "buona società", la famiglia lo spedisce a Cambridge... la diserzione è il primo strappo contro i valori e l'ordine borghesi, che rifiuterà sempre. In Cartier-Bresson però restano vivi Bakunin, i ribelli anarchici di Kronstadt, i cospiratori della libertà e dell'uguaglianza di *ogni-dove*, perché si sente un "libertario, visceralmente libertario, ossia contro ogni tipo di potere" (Henri Cartier-Bresson). Lo sguardo obliquo, trasversale di Cartier-Bresson deborda dalla fotocamera e prende da qualcosa o da qualcuno, ciò che è vero o che è atroce. Il dominio dei tiranni pog-

gia sempre sulla rivoluzione dei falliti di genio. “Lo sguardo si fa tanto più libero quanto meno cerchiamo nella natura il rango e il valore” (Ernst Jünger). Celati nelle forme, negli incroci geometrici o nella plasticità dell’evento... dèi, angeli e dèmoni trasvolano nelle tracce di luce che Cartier-Bresson lascia sulla pellicola e l’immagine simbolica della loro realtà produce effetti di prodigio o figure di stupefazione. Per orientare la coscienza, non sempre occorrono false profezie o inutili discorsi elettorali, a volte bastano il cuore, l’occhio e il cervello messi in fila sul telemetro della visione e (in frammenti di secondo) scagliati come una freccia piumata, contro la magnificenza menzognera della civiltà dell’immagine.

Nel '98, quando il mondo intellettuale celebra i novant’anni di Henri Cartier-Bresson, il fotografo non ha mezzi termini contro tutto quanto rappresenta il potere, e ripercorrendo la speranza della Rivoluzione d’Ottobre, dice che sono Lenin, Trotskij, Tukacevski e l’intero apparato del Partito comunista sovietico che hanno decimato la rivoluzione: “l’anarchia è un’etica, è un modo di comportarsi nella vita; non è un sistema politico, è la paura del potere”. Con queste idee in testa rifiuta l’eredità familiare: “non potevo entrare negli affari di filo e cotone. C’erano dei ragazzini di dodici anni che spingevano i vagonetti, le donne che lavoravano in fabbrica avevano i polmoni pieni di cotone. Io ero cosciente di tutto ciò” (Henri Cartier-Bresson). Col tempo, schiavi e padroni mutano le idee ma le loro facce restano le stesse. Lo sfruttamento dell’uomo sull’uomo rimane. È solo più raffinato. Un poeta comincia la giornata con i libri, un padrone con la frusta. Uno schiavo con lustrarsi il collare. Sarà l’utopia a riportarci nella realtà quotidiana, oppure il fuoco.

Il cinema affascina il giovane Cartier-Bresson. In modo particolare è attratto dalle opere di David W. Griffith (*Il giglio infranto*), Sergej M. Ejzenstejn (*La corazzata Potëmkin*), Carl Th. Dreyer (*La passione di Giovanna d'Arco*), Erich von Stroheim (*Greed*) e questi film (afferma Cartier-Bresson), lo “imparano a vedere”. Con in tasca Rimbaud, Joyce, Lautréamont e i ricordi dei bicchieri di menta (o laudano) bevuti con il pittore Alberto Giacomelli nei bordelli parigini, nel 1931, parte per l’Africa (Costa d’Avorio). Si guadagna la vita cacciando. Vede una fotografia di Martin Munkasci (“Tre ragazzi al lago Tanganica”), ed è colpito dalla sua bellezza formale... quell’immagine d’immediata, disperata gaiezza scatena la sua passione per la Fotografia presa di nascosto. Intuisce in quella semplice immagine, che c’è un’estetica del corpo e un’etica del fotografo che quando s’intrecciano, la fotografia (anche di reportage) si trascolora in poesia.

Nel 1932, a Marsiglia, Cartier-Bresson compra la sua prima Leica e prende a viaggiare. La fotografia diviene un mezzo per comprendere l’uomo e l’ambiente che lo circonda. Se Atget “fotografava i luoghi del delitto, Cartier-Bresson riprende il delitto in atto” (Jean-Pierre Montier). Cartier-Bresson concepiva la fotografia in senso artigianale, un mestiere meraviglioso, fantastico, finché resta fuori da tutto ciò che viene fantasmato come “arte”. Per questo, che si definiva un “fotografo da marciapiede”, marginale, senza professione né fissa dimora. Il colore non lo interessa, l’emozione dice di trovarla nel bianco e nero. Riserva il colore alla pittura e lo considera una caduta nell’estetismo. Il colore per Cartier-Bresson “è un’espressione priva di senso. Visione castrata: la fotografia a colori incanta soltanto i mercanti e le riviste illustrate” (Henri Cartier-Bresson). Tutti fino a vent’anni sono poeti, fotografi o scrittori... poi restano soltanto gli imbecilli e i poeti (alla maniera di Benedetto Croce).

Cartier-Bresson espone le sue fotografie a New York e a Madrid (1932)... nel '34 è in Messico al seguito di una spedizione etnografica. Tra il '35 e il '37, vive negli Stati Uniti, Francia e va a fotografare nella Spagna insorta, dalla parte giusta, quella contro il dittatore Franco. Nel '40 viene fatto prigioniero dai tedeschi in Francia e al terzo tentativo riesce ad evadere. Nel 1943 entra a far parte del “MNPGD”, movimento clande-

stino d'artisti, pittori e scrittori (Matisse, Bonnard, Braque, Claude...) e nel '44-'45 è uno dei fotografi incaricati di fissare sulla pellicola, la memoria storica della liberazione di Parigi. Nel '46 il Museum of Modern Art di New York allestisce una sua mostra (ritenendolo scomparso in guerra). Nel 1947, insieme a Robert Capa, David Seymour, Georges Rodger e William Vandivert fonda l'agenzia cooperativa "Magnum Photos". Le fotografie d'autore si cominciano a vendere secondo una concezione, sino a quel momento deputata soltanto per le opere dei pittori. Poi va in Oriente (India, Birmania, Pakistan, Cina e Indonesia) e ci resta tre anni (1948-1950). Nel '52-'53 vive in Europa. Nel '54 lavora in URSS (primo fotografo ammesso in quel paese dopo il "disgelo"). Nel '58-'59 ritorna in Cina, a fotografare il decimo anniversario della rivoluzione comunista. Poi Cuba, Messico, Canada (1960). Nei primi anni '60 è a Roma, in compagnia di Pier Paolo Pasolini si aggira nelle borgate romane e nelle stradette assolate della città antica... nel 1965 si reca in Giappone, l'anno dopo esce dalla "Magnum" (che però conserva la gestione dei suoi archivi). Tutte le fotografie di Cartier-Bresson sono stampate da sempre, nello studio "Pictorial Service" di Parigi. Le sue immagini vengono esposte in tutto il mondo e hanno ormai assunto quella patina di celebrità che non cercavano. Nel 1970, in Francia, verrà dedicata a Cartier-Bresson una grande mostra antologica (presentata in seguito negli Stati Uniti, URSS, Jugoslavia, Giappone, Australia) che lo consacra "il più grande fotografo dei tempi moderni" (André Pieyre de Mandiargues). Dopo il 1971 comincia a fotografare meno, solo gli amici e i familiari. Ritorna al disegno e alla pittura.

Lo "sfaccendato con una Leica in tasca" (Pierre Alechinsky), Cartier-Bresson è un fotografo anomalo... fuori dalle mode come dalle cordate culturali e politiche. Fotografa ciò che lo attrae, incurante delle convenzioni, delle regole e delle convenienze. Si oppone con forza alla fotografia come merce. La macchina fotografica non è più concepita come mezzo d'archiviazione poliziesca o mercanzia oracolare ma come strumento di conoscenza. Il fotografo, nel mettere a nudo il reale, denuda anche se stesso. La fotografia rubata all'eternità della storia di Cartier-Bresson, fa dell'istante il luogo dell'utopia, e della sorpresa, lo stupore di esistere. La fotografia di soppiatto (*à la sauvette*) di Cartier-Bresson stabilisce un contatto tra il fotografo e la vita quotidiana... la magia delle forme, la rêverie surreale, l'irriverenza ludica bressoniana infrange la fotografia come copia del reale e rivendica l'espressione di Walter Benjamin, per il quale la Fotografia è "marchiata a fuoco dal carattere del reale" o non è niente. "Per me - dice Cartier-Bresson -, una sola cosa conta: l'istante e l'eternità, l'eternità che, come la linea dell'orizzonte, non smette di arretrare". Ciò che ha valore non è la tecnica di una fotografia ma lo stile. Lo stile non è una scelta. "La scelta ce l'hanno solo coloro che non hanno stile" (Henri Meschonnic). Lo stile nasce con l'immaginale del fotografo, ecco perché ci sono tanti foto-grafi e pochi poeti della fotografia.

Il mestiere del cinema Cartier-Bresson lo apprende nel 1935, a New York, da Paul Strand, maestro della fotografia realista e autore di documentari sociali. Fa l'assistente alla regia di Jean Renoir per *La vie est à nous*, *Une partie de campagne* (1936) e *La règle de jeu* (1939). Nel '37, in Spagna, a ridosso delle barricate degli straccioni, gira (con l'operatore Jacques Lemare) il documentario sugli ospedali della Spagna repubblicana, *Victoire de la Vie*. Nel '44-'45 firma *Le retour*, un documentario sul ritorno dei prigionieri di guerra e dei deportati. Nel 1967 collabora a *Flagrants délits*, film a fotogrammi fissi realizzato da Robert Delpire (musiche originali di Diego Masson). Nel '69-'70 filma due documentari per la CBS News: *Impression of California* (operatore Jean Boffety) e *Southern exposures* (operatore Walter Dombrow). Il cinema "corto" di Cartier-Bresson contiene una visione del mondo spostata verso la parte più indifesa della comunità e contie-

ne, come le sue fotografie, ciò che scriveva Paul Nizan: "C'è solo un tipo di viaggio davvero valido, ossia il cammino verso gli uomini". La genialità di un uomo comincia là dove ha inizio il suo dolore.

La fotografia *à la sauvette* di Cartier-Bresson non è così "oggettiva" com'è stato scritto... i ritratti della borghesia sono diversi, più distaccati, meno "caldi" di quelli dei diseredati o dei bambini che sopravvivono nelle periferie del mondo. Non è però il miserabilismo che lo interessa ma la fraternità, una solidarietà istintiva verso personaggi colpiti dal dolore o svantaggiati. La sua scrittura fotografica non abbellisce la vita né riproduce le illusioni consolatorie. Le sue immagini riflettono la coscienza dell'istante e la gioia dello sguardo di cogliere in una frazione di secondo, il reale al di là della realtà. Il fotografo, sostiene Cartier-Bresson, "deve prendere la vita di sorpresa, appena uscita dal letto". Fotografare di "soppiatto", di "sorpresa" (*à la sauvette*), significa mettere in contatto l'essere (i ritrattati) con la storia (non solo della fotografia). Interrogare dunque l'accadere fissato dalla fotocamera e stabilire nuove forme, altre magie o stupori che fanno della fotografia la coscienza del visibile. È in questo senso che Cartier-Bresson dice: "L'avventuriero che è in me si sente obbligato a dare una testimonianza delle cicatrici del mondo". La libertà la portiamo nel nostro cuore e i "cattivi maestri" si riconoscono sotto ogni regime. Quando scompare l'allegria o la curiosità per l'esistenza, si prega o ci si iscrive a un partito, si fuma l'oppio o ci si ubriaca, si rapina il primo che passa o si va al cinema, si legge i libri o si fa di una qualsiasi arte il rifugio o la folgorazione dell'esistenza. I colpi di mano della Banda Bonnot o la fotografia di Cartier-Bresson sono stati tutto questo ed anche altro. Dietro ogni rapina c'era una morale, un'etica, un modo di dire no! all'origine del male. Basta andare nella strada per comprendere la totale mancanza di poesia o di comprensione della diversità come spaccatura che nasce in un silenzio ironico.

In una sola immagine di Cartier-Bresson, c'è la sintesi di una particolare condizione umana. È in questo senso che il fotografo di strada riesce a "mettere sulla stessa linea di mira l'occhio, la mente e il cuore" (Henri Cartier-Bresson). La fotografia del francese si coglie nel vedere senza essere visti. Per lui la fotografia "è la geometria, nello spazio e nell'istante, messa al servizio dell'espressione di un fatto. Dura scuola... C'è in questo istante congelato, una così esatta e sensibile corrispondenza delle masse, dei valori, dei piani, delle linee, una tale musicalità che si immagina sia minuziosamente elaborata. Invece no, è il contrario. Nel gioco quotidiano della luce e del caso egli ha la velocità folgorante dei predatori, Cartier-Bresson è l'argento vivo della coscienza" (Robert Delpire)<sup>20</sup> e un corsaro della libertà di espressione. La libertà si vive nell'indecenza della felicità, sempre. Non c'è altra felicità che non sia quella dell'intelligenza che cova sotto le ceneri del tempo (non solo fotografico).

La Fotografia porta in sé il desiderio del sacro e del mistero che la attraversa. Niente merita di essere fotografato se non la verità della storia o la bellezza incosciente dell'anima. È la danza del fotografo che determina una buona fotografia. Per Cartier-Bresson, la danza del fotografo davanti al soggetto, non è una semplice ricerca dell'inquadratura ma una conformazione del corpo che è nel contempo, preludio e compimento di ciò che viene fotografato. Comunque sia, lo sguardo fotografico è sempre un saccheggio. Cartier-Bresson non usa il flash! Ritiene (a ragione) che per restare nell'autenticità del reale non comporti trafficare con quest'attrezzo. Vero in parte. Diane Arbus, ha buttato il flash in faccia ai matti, alle puttane, ai travestiti, ai borghesi, agli ubriachi, ai freaks... americani e ha lasciato alla storia dell'umanità, fotografie indimenticabili. L'etica libertaria e un certo erotismo surreale della Arbus, si ritrovano anche al fondo di ogni immagine bressoniana, e non sempre le riviste, i giornali o i cataloghi rileveranno il versante eversivo di questa scrittura

fotografica. Ma ovunque Cartier-Bresson porti il suo immaginario, lì avviene il passaggio dall'estetica dell'incontro alla poetica della sorpresa... il banale è nobilitato dalle sue meraviglie, nella messa a fuoco del desiderio che si rovescia nel disvelamento della vita vera. È la stessa grandezza della fotografia radicale alla quale sono giunti – Eugene Smith, Robert Frank, William Klein, Walker Evans, Dorothea Lange, Tina Modotti, Diane Arbus, Peter Magubane o Roman Vischniac.

La grande scrittura fotografica bressoniana emerge dalla composizione. È l'intuizione, il momento decisivo rapinato alla quotidianità. L'istante fuggevole imprigionato in forme geometriche a più dimensioni. L'istante decisivo di Bresson non ha eguali. È lo sguardo ciò che conta, non il diaframma, la velocità di otturazione, la marca della fotocamera o quella della pellicola... queste sono operazioni che si possono leggere nei manuali d'istruzione dei fabbricanti che danno in omaggio con la scatola e la custodia di protezione. Quello che vale è l'armonia plastica dell'immagine... è lì che finiscono le emozioni e l'organizzazione visiva del fotografo. Com'è importante anche la postura dei piedi, delle braccia e il controllo della propria respirazione, per stabilire un rapporto simbiotico con ciò che sta di fronte al fotografo. "Per significare il mondo, occorre sentirsi implicati in quanto s'inquadra nel mirino" (Henri Cartier-Bresson). A Cartier-Bresson non importa tanto "trasformare il mondo" (come diceva Marx) ma "cambiare la vita" (come imprecava Rimbaud) e la fotografia è una piccola arma per mutare il mondo, per vedere come l'uomo sta in questo mondo. "Essere se stessi, per me, significa essere fuori di sé" (Henri Cartier-Bresson). È una *filosofia druidica* che ha molta vicinanza con quella blasfema di Antonin Artaud: "Vivere è superare se stessi". È un invito a sognare solo quello che c'è nel nostro cuore e avventurarsi negli anfratti dell'ignoto. Un'interpretazione dell'esistenza autenticamente onirica che diviene scrittura del corpo, scrittura gestuale o scrittura graffittica atemporale, come estensione della passionalità eidetica riversata sui marciapiedi della terra.

Lo sguardo eversivo di Cartier-Bresson copre quasi di un secolo. I suoi novant'anni, il fotografo-gentiluomo, li ha vissuti da inguaribile sognatore... tutti avviluppati dentro un pensiero libertario ostinato e tutto spostato dalla parte dei dannati di ogni luogo. "Si muore tutte le sere, si rinasce tutte le mattine; è così. E tra le due cose c'è il mondo dei sogni". (Henri Cartier-Bresson). Il suo obiettivo ha attraversato rivoluzioni, funerali, incoronazioni, dittature, rivolgimenti sociali... è entrato nei cortili, nei postriboli, nelle chiese, nelle miserie di un'umanità offesa... i reportages o le inchieste fotogiornalistiche che ha intrapreso lo hanno sempre visto dalla parte degli indifesi, mai dei potenti. I suoi ritratti di "gente famosa" o di anonime persone di strada sono singolari, in tutti riesce a cogliere quella coscienza ordinaria che solo i poeti feriti (di tutte le arti) conoscono. Quando la nuova parete della fotografia "artistica" degli anni '60, chiede a suon di slogans di bruciare Henri Cartier-Bresson e le sue fotografie, lui risponde così: "È meraviglioso stare ai margini, non dover stare al gioco" (Henri Cartier-Bresson). Se Jean Renoir si definiva un "dilettante della regia cinematografica" e suo padre un "operaio della pittura", Cartier-Bresson dice di non sapere se le sue immagini sono "arte", quello che sa è che la fotografia è un mezzo di comprensione, una forma di poesia. Da una fotografia ben fatta (anche sfocata o mossa), ciascuno ne esce o più stupido o più intelligente.

L'immaginario del vero bressoniano istituisce un legame tra i "ritrattati" e il fotografo, sempre. Anche se, dopo gli anni '70, Cartier-Bresson, lascerà la fotocamera per le pitture, gli acquerelli, i disegni... certe immagini degli anni '90 ("L'abbé Pierre" o "Frédéric e Irène Joliot") mostrano il grande senso della figurazione bressoniana ancora intatto. "Quando si sa vedere, si ritrova lo spirito di un secolo e la fisionomia di un re fin nel batacchio di una porta!" (Victor Hugo). Le grandi fotografie di Cartier-Bresson, hanno disve-

lato un'epoca, quella della rapacità politica e del conformismo sociale. La fotografia di "rapina" di Cartier-Bresson è uno sguardo dell'utopia che si allunga sui destini del mondo, non per celebrarlo ma per cambiarlo. Se Marx ed Engels ironizzavano sull'utopia, Max Stirner, Charles Fourier o Friedrich W. Nietzsche hanno visto l'Utopia come la fine di tutte le oppressioni e il principio di tutte le ribellioni... perché è solo dopo la tempesta che abbiamo la possibilità di conoscere la *terra che nessuno sa*, dove ciascuno è libero perché nessuno è eco del luogo comune.

La fotografia dell'immaginale liberato di Cartier-Bresson è una pratica della separazione, un contributo a/convenzionale per incrinare una cultura (non solo fotografica) del silenzio che privilegia una fotografia della genuflessione o della merce soltanto. È anche una scrittura iconologica della bellezza o della poesia del dolore che non vanno dimenticati né taciuti. In questo "eccesso di mondo", che in nulla differisce da una "mancanza di mondo" (Gunter Anders), vivere significa superare se stessi e farla finita col giudizio di Dio, dei Saperi e delle Guerre (direbbe il pazzo di Rodez, Antonin Artaud) che hanno spazzato via i canti e le vie degli antichi padri. Forse, se la gente si rendesse conto della loro fame di bellezza, ci sarebbe la ribellione del cuore nelle strade. Ma per il momento possiamo dormire tranquilli. La "luce" della fotografia (e di tutti i mezzi di comunicazione di massa) è ben dosata e controllata ai quattro venti della terra e ovunque ciascuno ha perso lo stupore e la meraviglia dell'*Età dell'innocenza*.

"La fame è un fuoco freddo... La macchina fotografica, come arma contro tutte le ingiustizie, può essere una voce persuasiva, ma inevitabilmente l'eloquenza e la potenza di quella voce deve contare sul cuore, sull'occhio e sull'integrità del fotografo che provvede al linguaggio delle immagini" (Gordon Parks). Si tratta di mostrare il volto degli offesi e al tempo stesso anche quello di coloro che somministrano le offese. Ogni fotografia è specchio della memoria storica del suo tempo. Ogni persona (o cosa) fotografata porta in sé la forma intera della condizione umana. È dall'analisi del vissuto che nasce il recupero della ricchezza e della bellezza creativa del quotidiano. La libertà *du désir* è il detonatore di tutte le soggettività eversive e attraverso un comportamento situazionale, eventico, epifanico... si aprono i *sentieri in utopia* che portano là dove la fraternità è in relazione con l'amore di sé e verso l'altro... la *signoria dell'uguaglianza* si esercita nelle fecondità delle differenze dove amare significa amare l'amore di noi e tra noi che si fa vita.

## Note

1. A Joseph Nicéphore Niépce vengono attribuite le prime due immagini della storia della fotografia: una natura morta (1822) e la veduta di un cortile (1827 o 1867). Di lì a poco la fotografia andrà a “prendere in trappola la vita, a fermare la vita nell’atto in cui veniva vissuta” (Henri Cartier-Bresson). La “macchina delle meraviglie” non andava solo a figurare ciò che accadeva di fronte al suo “occhio di vetro” ma riusciva a catturare anche un modo di pensare, un modo di essere dei ritrattati. Coglieva al volo la prospettiva di una storia e il suo rovescio, e consolidava il vecchio canto dei randagi della fotografia di strada, secondo il quale tutti gli uomini sono stati creati liberi dalla natura e sono tutti uguali davanti alla macchina fotografica.

2. La nascita della Fotografia, in diversi modi, è comparata alla lunga strada della carta stampata. Segni diversi e inrociati per arrivare sino alla rivoluzione della stampa (e della fotografia) digitale. Una delle più antiche scritture/icone risale a una tavoletta d’argilla. È un trattato di pace del 2300 a.C., ritrovata a Ebla, Mesopotamia. È la prima forma di scrittura, ideata dai sumeri nel 2500 a.C. Ogni segno veniva inciso su una tavoletta d’argilla fresca e corrispondeva a una parola. Poi venne la stampa cinese. Nel II secolo d.C. i cinesi inventarono la carta, ottenuta con foglie del gelso papifero e soppiantarono la cartapeccora (pelle di capra, pecora o vitello levigata con pietra pomice). A partire dal XII secolo la carta si diffuse in Europa e il mondo cominciò a diventare più piccolo. A rendere il libro un patrimonio della cultura popolare ci pensò uno stampatore di Magonza, Johann Gutenberg (1400-1468). Inventò i caratteri mobili e il torchio (ispirato da quelli adoperati per fare il vino e il formaggio). Tra il 1452 e il 1453 Gutenberg stampò una famosissima Bibbia e poco dopo fallì. Delle 180 copie editate da Gutenberg se ne conoscono 48. Poi fu la volta di Aldo Manuzio (1450-1515), uno stampatore veneziano. Geniale innovatore del libro. Ridusse il formato, rese i libri più maneggevoli, tascabili, economici e inserì la numerazione delle pagine. Ideò anche i caratteri da stampa, disegnati da Francesco Griffo (come il “Bembo” e il corsivo) che ancora oggi costituiscono gli standard editoriali, anche per i libri in forma elettronica. Il torchio a vapore progettato dai tedeschi König e Bauer nel 1813, venne installato al “Times” di Londra nel 1814. È il prototipo della rotativa, che permetterà di stampare più in velocità e a costi minori i giornali. Per i libri (a basse tirature) si useranno per molto tempo ancora, torchi di ghisa che avevano sostituito i torchi in legno. La fotografia è alla base della fotocomposizione e ha rivoluzionato il lavoro tipografico (che sino ad allora era rimasto uguale dal ‘500). Per decenni la fotografia venne usata solo per illustrare i testi poi si prese il marchio della propria autonomia e divenne regina della comunicazione e dell’immaginario popolare. Hippolyte Bayard fu lo sconosciuto pioniere dei primi procedimenti fotografici. Louis Daguerre l’artigiano che rese la fotografia “poesia” o merce. La stampa, la fotografia, il cinema digitale rappresentano la rivoluzione del linguaggio (e del consumo) massmediatico del Terzo Millennio. Internet è il mondo nuovo dove si affronteranno nuovi modi di vedere, modificare la memoria e la storia del Pianeta Azzurro. Una annotazione: i buoni fotografi vanno nel Paradiso della merce... i cattivi fotografi dappertutto.

3. Il dagherrotipo era una lastrina d’argento o di rame argentato resa sensibile alla luce da uno strato (una specie di sale) di ioduro d’argento che veniva esposta per mezzo di un apparecchio fotografico e poi sviluppata con vapori di mercurio. L’immagine che prendeva corpo sulla parte argentata era di finissima qualità e riproduceva ogni piccolo particolare in modo tale che ancora oggi è difficile eguagliare. Il dagherrotipo è unico, non permette copie. Per una consultazione divulgativa sul dagherrotipo, vedi: *La fotografia, i maestri*, a cura delle redazioni delle edizioni Time-Life, Mondadori 1969; *I padri della fotografia*, di Wladimiro Settimelli, Ciapanna Editore 1979; *Storia sociale della fotografia*, di Ando Gilardi, Feltrinelli 1976; “Storia della fotografia”, di Helmut Gernsheim, tomo I, Le origini, Electa 1981

4 Qui occorrerebbe aprire un discorso sulla protografia ma è la fotografia come linguaggio trasversale che interessa questo studio. Comunque, a grandi linee, vogliamo ricordare che la “camera obscura” era uno strumento molto diffuso tra i pittori del ‘600 e del ‘700, dall’arabo Alhazen di Basra al gesuita Athanasius Kircher... e Leon Battista Alberti, Leonardo Da Vinci, Giovanni Battista Della Porta, Girolamo Cardano, Daniele Barbaro, Johan C. Sturm, Johan Zahn... fino a Thomas Wedgwood, Humphrey Davy, Joseph Nicéphore Niépce, Louis Jacques Mandé Daguerre, Henry Fox Talbot, Hippolythe Bayard... tutta una catenaria di inventori, pittori, matematici, fisici, ottici, dilettanti illuminati, avventurieri, faccendieri, banditi... hanno fatto della “lanterna magica” un mezzo di conoscenza, di educazione e di crescita dell’immaginario collettivo.

5 Vedi: *Die aufgehobene zeit, Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot*, di Hubertus von Hamelnunxen, Nishen 1989

- 6 Vedi: *Breve storia della fotografia*, di Italo Zannier, Il Castello 1974; *Fotografia, arte e tecnica*, di Alfred A. Blaker, Zanichelli 1985; *Storia della fotografia*, di Beaumont Newhall, Einaudi 1984. La calotipia è appunto l'invenzione del negativo e la riproduzione delle copie su carta, quindi la diffusione della comunicazione, delle idee, delle realtà di altre culture, di altri bisogni, di altre utopie... con Talbot nasce la civiltà dell'immagine.
- 7 Peter Galassi: *Prima della fotografia. La pittura e l'invenzione della fotografia*, Bollati Boringhieri 1989, pag. 17
- 8 Vedi: Aaron Scharf, *Arte e fotografia*, Einaudi 1979; Peter Galassi, *Prima della fotografia. La pittura e l'invenzione della fotografia*, Bollati Boringhieri 1989; Stefan Richter, *L'arte della dagherrotipia*, Rizzoli 1989; Italo Zannier, *Storia e tecnica della fotografia*, Laterza 1984; Ando Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, Feltrinelli 1976, *Messa a fuoco* di Carlo A. Quintavalle, Un'invenzione fatale. *Breve genealogia della fotografia*, di Diego Mormorio, Sellerio 1985; Paolo Costantini, *La fotografia artistica 1904-1907*, Bollati Boringhieri 1990; Heinrich Schwarz, *Arte e fotografia. Precursori e influenze*, Bollati Boringhieri 1992.
9. Vedi: *Frank Meadow Sutcliffe*, Aperture 1979
10. Vedi: *Nadar*, testi di Nadar, Jean Prinnet, Antoniette Dilasser, Lamberto Vitali, Einaudi 1973, pag. 28
11. Vedi: *The world of Atget*, by Berenice Abbott, Horizon Press 1964
12. Edmond Jabès: *Il libro della condivisione*, Cortina 1992, pag. 79
13. Pier Paolo Pasolini: cit. a memoria.
14. E.M. Cioran: *Lacrime e santi*, Adelphi 1990, pagg. 38/39
15. Vedi: *Alice nel paese delle meraviglie* e *Al di là dello specchio* di Lewis Carroll, Einaudi 1978
16. James Hillman: *Politica della bellezza*, Moretti & Vidali 1999, pag. 111
17. Francesca Alinovi/Claudio Marra: *La fotografia: illusione o realtà?*, Il Mulino 1981, pag. 59
18. Antonin Artaud: *Per farla finita con il giudizio di Dio*, Stampa Alternativa 2000, pag. 73
19. Vedi: Lewis Carroll: *Attraverso lo specchio*, di Masolino d'Amico, Studio Tesi 1990, pag. 179
20. Vedi: *Omaggio a Henri Cartier-Bresson*, Alinari 1999, pag. 8



*Nadar, 1861*



*Frank Meadow Sutcliffe, 1886*



*Lewis Carroll, 1858*



*Henri Cartier-Bresson, 1948*



*Jacques-Henri Lartigue, 1913*

# Della fotografia bootleg

*“E poiché l’uso dell’intelligenza testimonia  
più imbecillità a sinistra che l’uso della stupidità a destra,  
le leggi del profitto si applicano ovunque con una bella uniformità”*  
Raoul Vaneigem

*“...esiste una significativa contemporaneità fra l’introduzione della stampa  
e della polvere da sparo nella nostra storia”*  
Censor

*“Ogni passione è violenta e ogni violenza è senza passioni.  
Al terrorismo di Stato si risponde con l’insurrezione dell’intelligenza”*  
Huckleberry Finn

## I. Iconografia del fuoco e dell’esilio

La condizione della scrittura fotografica permessa è l’arte del maneggio di tutte le prostituzioni. I regimi si assomigliano tutti. Ma ovunque è scomparsa l’allegria del cuore. Nella Gilda dei prometei senza ritegno, non c’è più storia, solo epifanie dell’anima. I demagoghi della nostra epoca non sono privi di gloria, le loro affinità spirituali le condividono con i nuovi boia, cioè i giannizzeri del colonialismo transnazionale (l’apologia del mercato globale) che con il cinismo dell’indifferenza o con l’indifferenza della ragione storica (o del più armato) continuano a generare mostri. Gli affari, in fondo, sono i soldi degli altri concimati col sangue dei poveri della terra. I banchieri, i politici, i generali, le alte gerarchie ecclesiali vivono di questo. Sono loro che promettono la beatitudine eterna e la pace terrena. Ogni Patria è un avanspettacolo che non fa nemmeno più ridere. Il coraggio dello spirito è morto e la passione dell’inconoscibile non c’è più in nessuno, meno che mai in quelli che non conoscono la gaia disperazione dell’utopia.

La *fotografia bootleg*,<sup>1</sup> è una teoria–pratica libertaria (situazionista) in azione nell’epoca della simulazione e del conformismo sociale. È un’iconografia del fuoco e dell’esilio che fa del centro del mondo una pattumiera e della periferia il principio di tutte le ingenuità o le innocenze ritrovate o ricomposte fuori dalla frantumazione dell’immaginario collettivo. Più ancora, è “l’io stesso divenuto domanda”,<sup>2</sup> interrogazione, alterità che coglie nella quotidianità i venti e le tempeste del rovesciamento di prospettiva di un mondo rovesciato. La storia bastarda delle genti in forma di fotografia ha attraversato le sorti dell’intera umanità e ci sembra che questa umanità non meriti essere difesa... la fotografia non serve a niente se non dice qualcosa su qualcosa e possibilmente contro qualcuno... non importa fotografare l’uomo, ciò che importa è fotografare come questo uomo sta al mondo. Lewis Hine, Jacob Riis, August Sander, Diane Arbus o Roman Vishniac... hanno (in modi diversi) fissato nell’argento vivo della pellicola, la storia degli affamati, degli offesi, dei “quasi adatti” della società costituita... la macchina fotografica può essere una piccola arma contro l’ingiustizie della terra... la fotografia sociale – quando non è tradita –... cerca di allargare l’immaginario delle coscienze e la genuflessione delle conoscenze... è una reazione critica, radicale, eversiva che si scaglia contro le oppres-

sioni, le barbarie, le inciviltà che l'uomo porta contro l'uomo... i milioni di ebrei passati per i camini dei campi di sterminio, i milioni di sovietici ammazzati nei gulag di Stalin, i milioni di cinesi uccisi dai giapponesi nella seconda guerra mondiale, i milioni di bambini che muoiono per fame ai quattro angoli della terra... hanno spianato la strada a tirannelli come Milosevic o a terroristi come Bin Laden... tutta gente che fa parte del grande circo dell'economia politica gestito dalle banche internazionali, dai disegni economici delle multinazionali, dai governi dei Paesi ricchi che con la globalizzazione del mercato globalizzano anche il genocidio... le torri gemelle spianate a New York dal terrorismo martirologico di alcuni integralisti islamici hanno chiuso l'epoca della paura iniziata con l'esplosione della bomba atomica su Hiroshima ed hanno aperto un'epoca del terrore... quella della brutalità che la stessa umanità ha generato e difeso nel nome santo della civiltà dello spettacolo... il fascio delle repressioni, dei colonialismi, delle violenze storiche in tutti i Sud del mondo hanno precise responsabilità economiche, politiche, istituzionali... (però non dimentichiamo che Salvador Ellende è forse il solo presidente di un governo ad essere stato ucciso con il mitra in mano per difendere la giustizia e la libertà del proprio popolo e nemmeno scordiamo il corpo martorizzato di Ernesto "Che" Guevara, che come un Cristo bucato di pallottole viene buttato su un tavolaccio da macellai ed esaminato dai militari, agenti della Cia, traditori in bella posa la fotografia destinata alle tirature di massa dei grandi giornali internazionali)... ci sono poi i disertori delle stelle, i cacciatori di sogni, i viandanti dell'utopia... che come i gitani considerano a ragione che la verità non vada mai detta che nella propria lingua, perché nella lingua del nemico regna la menzogna. Chi semina pace raccoglie la pace. Chi semina vento raccoglie tempeste. Come al solito siamo andati un po' fuori strada... il fatto è che i nostri migliori amici o sono morti nella strada per inseguire un sogno di libertà e di amore tra le genti o si sono persi nelle prigioni di *ogni-dove*... perché oltre al pane volevano anche le rose... abbiamo conosciuto soltanto ribelli, poveri e poeti senza bandiere, se non quelle dell'erranza amorosa... così ci siamo trovati sempre sulle barricate sbagliate e in questo non abbiamo sbagliato mai... e la fotografia? La fotografia è una messe di inutilità estetizzanti... e una società dove anche gli operai giocano in borsa non può che costruire orrori... d'altro canto, siamo nati per rubare le rose nei giardini dei morti (diceva un poeta di strada ai compagni di sbronze)... e per noi ciò che conta è sempre al di qua o al di là della verità. La fotografia non è mai stata così denudata come in prossimità della sua tomba.

La *fotografia rubata* di Roman Vishianc mostra la dignità tutta intera di un popolo, quello ebraico. Vishianc è un poeta dell'immagine sdrucita, un testimone di speranze spezzate e più ancora un cantore di un mondo sommerso che grazie alla sua opera resterà indelebile negli occhi e nel cuore di tutti gli umiliati e gli offesi della terra. Vishianc viaggiò nell'Europa Orientale dopo la presa del potere del nazismo. Tra il 1934 e il 1939, il giovane ebreo scattò 16.000 immagini, di nascosto, in situazioni difficili, pericolose... per questo lavoro Vishianc venne arrestato e gettato in galera. Molte delle fotografie che aveva scattato furono (sembra) distrutte dai suoi carcerieri... quando riuscì a sbarcare negli Stati Uniti (1940), aveva addosso (cuciti sotto gli abiti) un pugno di negativi, ciò che restava della sua monumentale opera (2.000 fotografie) l'aveva consegnata al padre in un villaggio francese (Clermont-Ferrand) e lì resto per tutta la durata del conflitto mondiale.

Nei primi anni '30, in Germania già si parlava di sterminare gli ebrei. In modo particolare i bambini e le donne... non ci poteva essere futuro per gli ebrei in Germania e ovunque il potere nazista fosse arrivato. Così Vishianc pensò di girovagare per le città e i villaggi dell'Europa Orientale per fotografare la sua gente. Gli

ebrei, inoltre, non sono facili a farsi fotografare. Il divieto biblico (la Torà) di celebrazione delle immagini li rende scettici o schivi alla loro ritrattistica. Quando Vishniac è chiamato a riflettere sulla sua opera dice: “Perché l’ho fatto? Una macchina fotografica nascosta per registrare il modo di vivere di un popolo che non desiderava essere immortalato dalla pellicola: può sembrare una cosa strana. Era folle entrare e uscire da paesi dove la mia vita era costantemente in pericolo? Qualunque sia la domanda, la mia risposta resta sempre la stessa: doveva essere fatto. Sentivo che il mondo stava per essere gettato nella folle tenebra del nazismo, e che il risultato sarebbe stato l’annientamento di un popolo che non aveva nessun portavoce per registrare il suo destino. Intendiamoci, la sua fede assoluta in Dio potrebbe aver impedito la ricerca di un salvatore umano. Sapevo che era mio compito assicurarmi che questo mondo scomparso non svanisse del tutto”.<sup>3</sup> Come un grande “figurinaio”, Vishniac mette insieme i mmagini di speranza e di disperazione che rappresentano un atto di accusa contro la rapacità e l’indifferenza del mondo... ma queste icone della sofferenza e della liberazione continuano a vivere in noi e tra noi, anche dopo la tortura e il massacro. “Attraverso il mio dolore personale, vedo con l’occhio della mente i volti di sei milioni di persone appartenenti alla mia gente, innocenti, brutalmente assassinate per ordine di un essere perverso. Il mondo intreo, gli stessi Ebrei che vivevano sicuri in altre nazioni, compresi gli Stati Uniti, stettero a guardare e non fecero niente per fermare il massacro. Il ricordo di coloro che sono stati spazzati via deve proteggere le generazioni future dal genocidio. È un mondo scomparso, ma non sconfitto, colto in immagini realizzate con una macchina fotografica nascosta” (Roman Vishniac).

Vishniac si fa testimone supremo del mondo ebraico. Le sue immagini evocano il dolore e i suoi personaggi (i rabbi, i benditori ambulanti, i mendicanti, i vecchi, i bambini...) sono avvolti in una sorta di amore fanciullesco, malinconico e gioioso che è proprio del cuore di tutti gli utopisti. Vishniac non vuole che l’uomo dimentichi e lasci nell’oblio la cattivera della sua politica... dai suori ritratti emerge anche la grande possibilità amorosa che l’uomo può porgere all’altro uomo. Roman Vishniac è stato “un uomo generoso, affettuoso, che la sua missione ha reso arduo. Ognuna delle sue fotografie nasconde un rischio. Un giorno, forse, ci racconterà di come ha aggirato la Gestapo. E le spie. E la morte. Un giorno ci racconterà... gli inganni, i travestimenti, i trucchi che ha dovuto usare per riuscire a penetrare in questo luogo, per avvicinare quello studente, per cogliere la luce fioca di una certa scuola. Un giorno ci racconterà dei templi saccheggiati, del naufragio della preghiera, della desolazione che aveva previsto, che aveva visto prima ancora di fotografarla per affidarcela in custodia.

Poeta della memoria, poeta elegiaco delle speranze infrante, Roman Vishniac resta il primo e il migliore nel segno della fedeltà” (Elie Wiesel).<sup>4</sup> Il *fuoco di Eracito* come la torcia a kerosene che brucia alla memoria di milioni di martiri... giudicherà l’universo governato dalla violenza delle istituzioni politiche... solo i disertori dell’innocenza portano in loro il crollo degli imperi... perché a un’era di agonia preferiscono l’apocalisse della gioia.

La fotografia dell’estremità, del limite o dell’esilio di Vishniac è una lezione di amore e di grandezza espressiva che un uomo ha portato alla sua gente. Nei suoi ritratti si respirano le schegge della coscienza e le pugnalate della storia.

La forza espressiva di Vishniac è insolita e irripetibile. La “brutalità” o se vogliamo, la rozzezza dell’inquadratura, i tagli arbitrari, l’occasionalità della luce... non vanno a rompere quell’equilibrio magico, quello sguardo dell’autentico, quella riservatezza o presenza del sogno... che fanno della sua fotografia una lingua

dell'*agorà* (della piazza) che si chiama fuori dall'inclinazione alla demenza di una società che riluce nella sua decomposizione, ed è anche un ponte, un percorso, un cercare altri territori dove la comprensione, l'amore, l'incontro tra le genti sono all'inizio della comunità dell'arcobaleno (multietnico) da conquistare. Se poi una parte di ebrei si sono comportati come i loro aguzzini, hanno rappresentato di nuovo il terrore dei campi di sterminio, delle torture, delle camere a gas... questa è l'altra storia. Una volta diventata sovrana la vendetta, ogni forma di giustizia muore.

La fotografia così affabulata e una critica radicale alla forma accumulativa del valore e della burocrazia mercantile dei sentimenti. È anche una sorta di rinascimento culturale, un modo scorbutico e un pensiero riotoso – ribelle a tutte le cause –, che si apre a nuovi segni di libertà, secondo la visione radicale situazionista: “il cambiamento di tutte le condizioni esistenti sarà opera dei produttori stessi, quando diventeranno creatori” (Asger Jorn). Si tratta di entrare in quello stato di fantasticherie che nel contempo genera il pensiero, lo suscita e diviene qualcosa di reale che non ha patria né dogmi. I poeti non hanno una storia in testa ma un'idea nel cuore. Ecco perché sono sempre stati bruciati, impalati, tagliati a pezzi nelle piazze o nelle pubbliche galere... perché il loro sguardo preannuncia stupri, vessazioni, sterminii e grida che viviamo in tempi indegni per comprendere una rivoluzione o un'opera d'arte.

La critica del linguaggio come linguaggio della critica disseminata ovunque dagli agitatori dell'Internazionale Situazionista,<sup>5</sup> si pone come un'officina politica, eretica, che intende sbarazzarsi delle parole, delle immagini, dei suoni prigionieri nelle banalità ordinarie o nella prassi storica (che è la “verità sociale”)... la forza eversiva delle opere dei situazionisti (libri, pittura, cinema, fotografia, azioni dirette, costruzioni di situazioni, derive metropolitane, abbozzi programmatici di una psicogeografia urbanistica degli stati d'animo...) sono un passaggio necessario per comprendere la radicalità figurativa ed emozionale di questa *fotografia clandestina* o dell'*esilio*. È una poetica che va nella direzione opposta al flusso estetico corrente e si lascia leggere come viatico verso la trasformazione radicale della realtà esistente.

La *fotografia bootleg* è un atto di disobbedienza e di insubordinazione che lavora per la distruzione pura e semplice di ciò che appare come sostituto della realtà. È un grido di rabbia contro la pedagogia del fittizio e la cultura del simulacro che riducono l'uomo nel più piatto conformismo. È un linguaggio di liberazione, dunque. Essere liberi vuol dire – “sia non essere soggetti alla necessità della vita o al comando di un altro sia non essere in situazione di comando” –<sup>6</sup> significa non governare né essere governati. Non è un'utopia da poco ma un'utopia possibile. Solo attraverso la federazione delle intelligenze e la comunione delle diversità, l'umanità potrà avere le ultime opportunità di salvarsi dalla caduta dei propri valori. Si tratta di farla finita con gli architetti e le api di Karl Marx,<sup>7</sup> l'edificazione della realtà senza né oppressi né oppressori può passare solo dentro la pratica allargata di “democrazie dirette”, dove sono abbattuti tutti i recinti razziali, ideologici e di religione, distrutta la falsa libertà “d'una utopia consumistica” (Murray Bookchin) per godere dell'*uguaglianza politica nella diversità sociale* (Hannah Arendt).

La fotografia, tutta la fotografia, non riflette semplicemente il mondo che fissa sulla pellicola ma lo arricchisce di significati. Una fotografia è contemporaneamente oggetto e modello della cosa/immagine che scippa alla storia. Fuori dal sistema delle “belle arti” (scuole, gallerie, musei, supermercati, stanze della politica...) la fotografia della diserzione e del rovesciamento degli sguardi non concede nulla alla moda o alle tendenze d'avanguardia, fabbrica un proprio alfabeto iconografico che come quello di Esté – “ci mostra senza raffinamenti le più estreme tensioni del vivente... uno sfregio per l'occhio finemente ammaestrato”<sup>8</sup> – con il

quale libera i percorsi della costrizione e del convenzionale... “le sue immagini entrano in collisione dirompente con i luoghi, le prospettive, gli stili comuni. E l’effetto è inquietante”.<sup>9</sup> Qui la fotografia è l’arte del disseppellimento di tutte le virtù bruciate nel rogo dell’effimero istituzionale. Ciò che appare è anche quello che è ma quello che è non appare mai per quello che è. “L’ambiente della falsa comunicazione fa di ciascuno il poliziotto dei propri incontri” (Raoul Vaneigem) e nessuno rinuncia alla propria parte di violenza ma non importa più “sparare a bruciapelo sui nostri nemici”,<sup>10</sup> basta lavorare alla vecchia maniera, come le talpe di Marx senza Marx, ai frammenti della civiltà dello spettacolo.

Dentro una dialettica della speranza<sup>11</sup> o nelle osservazioni filosofiche<sup>12</sup> di un’utopia dei segni o dei desideri che inaugura spazi del reale e luoghi dell’accesso non discriminati, si costruisce un linguaggio della quotidianità dove tutto è consentito e niente desta scandalo. Non si tratta di contraddire l’ordine delle gogne con un ordine diverso ma di annullare ogni forma di ordine che non scaturisca da un codice personale di uguali fra uguali. “Si distrugge una civiltà soltanto quando si distruggono i suoi dèi” (E.M. Cioran). Un Dio unico, come un potere centrale, rende l’esistenza irrespirabile. La fede, l’obbedienza, la virtù, il rigore morale... sono invenzioni dell’uomo sull’uomo, per rapinarlo della propria fantasia e renderlo innocuo. Per fabbricare un mondo senza catene ci vuole immaginazione. E l’immaginazione non è mai andata al potere, perché il sogno è sempre più bello del delirio. L’ironia è il sangue velenoso delle nostre stigmate: ci insegna a sorridere della stupidità generale, di nascosto.

La connessione tra sogno e mondo, flusso esperienziale, fattualità dei segni, significato e intenzionalità del linguaggio si collegano qui: “Se durante il primo apprendimento del linguaggio si stabiliscono come i collegamenti fra il linguaggio e le azioni – dunque i collegamenti fra comando e meccanismo, ci si domanda se essi possano interrompersi; se non possono, allora siamo costretti ad accettare ogni azione come appropriata; se possono, quale criterio abbiamo dalla loro interruzione? Infatti che mezzo abbiamo mai per ‘confrontare’ la convenzione originaria con l’azione successiva?... il confronto non consiste nel vivere durante il raffronto fra la rappresentazione e il suo oggetto un fenomeno che esso stesso – come si è detto – in partenza era descrivibile”.<sup>13</sup> Più semplicemente, la pratica trasversale di ogni linguaggio si riconosce come massimo grado di libertà ed esecuzione di ogni singola eccezione. Trasgredire non è bruciare il fascio delle regole istituzionali sulle barricate generazionali: la trasgressione è un atto di disobbedienza che anticipa lo straordinario della rivolta degli stili (e degli stiletti). È la deterritorialità del consenso che più fa paura ai guardiani del potere. È cominciare a disobbedire che è inaudito, inammissibile. Obbedire di meno è già dare inizio alla smagliatura della gabbia sociale.

La crisi dei linguaggi audiovisivi non c’è mai stata. È un’invenzione dei pedagoghi del consenso. Gli educatori dell’umiliazione prolungata (profeti, politici, sindacalisti, preti, militari, specialisti della Borsa, burocrati del neocolonialismo transnazionale...) hanno venduto il regno della sopravvivenza alla tirannide dei molti (la società della delega) con la promessa di democrazia e di libertà, hanno spianato la via a un’umanità dimezzata, schiava di pregiudizi e genocidi, macchina da guerra e strumento di distruzione ecologica dove “gli psicosociologi governeranno senza colpire col calcio delle armi”.<sup>14</sup> Basta l’aspersorio e i prestiti internazionali. I cannoni e i campi di sterminio vengono dopo. Ovunque, la menzogna allargata degli scribi della cultura confonde necessità mercantili con i bisogni di esistenza di una larga parte di umanità. Rovesciando Hegel: “la prima cosa che qui si deve imparare è stare in ginocchio”.<sup>15</sup> L’addestramento del pensiero nel pre-stabilito assembla, enuncia, raccoglie l’ordinamento sociale lungo i confini del dicibile e del permesso. Chi

si esprime contro l'ombrello delle costrizioni economiche, politiche o religiose è sospetto di tradimento ma è solo nella diserzione e nel rovesciamento della libertà obbligatoria la possibilità insurrezionale di mettere fine a un ordinamento della felicità generale, che è lo stadio più avanzato e cadaverico della sconfitta dell'intelligenza.

A raccogliere su di sé i disavanzi della storia marxiana ormai integrata nei libri paga del capitalismo multinazionale è ancora l'Utopia. L'allegoria, il sogno, i bisogni di un'umanità meno feroce e di un mondo più giusto e più umano sono il progetto avanzato di cambiamento radicale della vita quotidiana. La nascita della nuova società è in queste parole di Ernst Bloch: "Quel contenuto-fine, al quale il vero progresso si riferisce, e che promuove, deve insieme essere riconosciuto per così ricco e profondo, che i vari popoli, società e culture sulla terra – nonostante tutta la unitarietà dei loro stadi di sviluppo economico-sociale e le leggi dialettiche degli stessi – abbiano luogo in esso e verso esso. Le vive culture extra-europee possono essere rappresentate, secondo un concetto storico-filosofico, senza violenza europeizzante o anche soltanto senza quel tentativo di livellamento di quanto hanno prodotto per la ricchezza della natura umana".<sup>16</sup> Qui e altrove, la crisi delle ideologie e la violenza globale del profitto impongono la ri/distribuzione dei bisogni: l'indicibile si arma come può e si fa storia. Ognuno diventa delegato di se stesso e si affranca ad altri singoli che hanno strappato catene mercantili, guinzagli ideologici o collari religiosi per andare a comporre un ventaglio di popoli in cammino verso l'autogestione dell'esistenza.

In molta parte del mondo si stanno consumando gli ultimi giorni dell'intelligenza perduta. Mercanti di illusioni e predatori di libertà si arrogano il diritto di soggiogare interi popoli esportando guerre umanitarie e si adoperano con solerzia per la distruzione dell'ecosfera. Dentro una filosofia della compiacenza e dell'assuefazione a servire e ri-prodursi, le democrazie occidentali e i paesi ancora influenzati dal "comunismo reale", continuano a schiacciare grandi pezzi di popolo e non si rendono conto che i giorni dell'ira o della disobbedienza sono alle porte. Il pensiero dominante è una catenaria di spettacoli, di segni, di immagini, di parole dove lo spettacolo è strumento di unificazione e sottomissione dei viventi: "Lo spettacolo è il discorso ininterrotto che l'ordine presente tiene su se stesso, il suo monologo elogiativo. È l'autoritratto del potere all'epoca della sua gestione totalitaria delle condizioni di esistenza" (Guy E. Debord).<sup>17</sup> Lo spettacolo cementa le relazioni fra uomini e classi e fa della vita degradata di tutti, il bordello senza muri di tutte le filosofie di sopravvivenza. Occorre attraversare obliquamente la paura, affinché nasca la meraviglia e lo stupore di esistere, perché dietro ogni paura c'è solo un despota o uno stupido in attesa di essere liquidato.

La liberazione dei popoli, il loro diritto all'autodeterminazione e all'indipendenza non può essere arrestato da nessuna ingerenza neocolonialista. La rivolta degli esclusi sborda da ogni luogo e l'odio che emerge nei popoli del Terzo Mondo (America Latina, Africa, Arabia, Medio Oriente) si rovescia contro la de-fascinazione (e il bastone) del potere economico, politico e clericale delle lobby transnazionali. Ogni disobbedienza è un canto distrutto che mette a fuoco le radici della schiavitù. Quelli che avevano creduto che la rivoluzione francese del 1789 fosse solo "una febbre passeggera" si sbagliavano. Era "la logica conseguenza della più estenuante e della più lunga esperienza di usurpazioni e di truffe, di furberia e di fanatismo, di insolenza e di libertinaggio quale è stata operata dal clero; della scelleratezza arrogante, avida, oppressiva e rovinosa dei suoi aristocratici; dell'ambizione rapace e dell'iniquità dei suoi parlamenti; delle ruberie e delle vessazioni dei suoi esattori; delle dilapidazioni e della tirannia dei suoi re, dei loro ministri e dei loro cortigiani... Questa rivoluzione del popolo francese è la risultante inevitabile del progresso e della ragione, della consa-

pevolezza delle proprie forze e della conoscenza dei propri diritti”.<sup>18</sup> Le passioni verso ogni estremità non coincidono con niente che non sia l'estasi o la voluttà del piacere. Il desiderio brucia tutti i percorsi del pre-stabilito e come la lebbra imagistica dell'intelligenza sciamanica, chiede agli scimuniti di moltiplicarsi ma fuori dai giardini dell'anima utopica.

La rivolta dei diritti dell'uomo contro la tirannia è inarrestabile. La logica affossa i deliri clericali e l'arroganza della macchina da guerra. L'amore per la libertà sconfigge tutti i dispotismi. L'ordine dell'ingiustizia frana sotto la crescita dei valori di fraternità, uguaglianza e solidarietà. I crimini della partitocrazia sono messi al bando con la richiesta pressante della fine dei partiti, della delega, della rappresentanza. Gli amici dell'umanità si schierano contro i nemici dell'uomo e per una *teologia della carezza* e della pace. Ogni inizio di Utopia, corrisponde a un'elogio della disobbedienza.

## II. La fotografia della rivolta

La *fotografia bootleg* rappresenta la dissoluzione della fotografia mercantile o il tentativo di chiamarsi fuori dalla museografia dell'esistente come fogna della poesia. È il termine di passaggio dall'iconografia del mondo d'appendice alla quotidianità offesa, scippata alla storia dalla radicalità visuale. La fotografia corrente appare come una consapevole teocrazia della mistificazione. L'inveramento di un pensiero che è merce o propaganda, soltanto. Di contro, la *fotografia bootleg* o della radicalità visuale, ritaglia il reale in una filosofia degli sguardi che è una “lezione” di antropologia dei segni e dei sogni dell'immaginario sociale. Qui la fotografia si configura non come arte da esposizione ma interrogazione della comunicazione tra la cosa fotografata e il mondo che gli sta intorno. Dove vi è genuflessione non vi è verità. Non fotografare il “nulla” significa fare dell'apparenza la vetrina del vuoto. Recisi i legami che uniscono la fotografia dell'ovvietà e del “sacro cuore” con il linguaggio dominante, ri/nascono i percorsi dell'espressione liberata dalla menzogna. La sola fotografia senza catene è quella che ha spazzato via ogni limatura artistica ed ha fabbricato il dialogo tra l'io, l'immagine e il mondo.

La *fotografia radicale* è sotto un certo taglio “situazionista” (cioè di “fabbricazione delle situazioni”), non è un eserciziaro sperimentale o un prontuario miracolato della tecnologia digitale, ma uno strumento radicale di disvelamento dei luoghi comuni, un discorso culturale che si apre sui deserti comunicazionali della convivialità protetta e garantita dalla *società dello spettacolo*. “Il tratto fondamentale dello spettacolo moderno è la messa in scena della propria distruzione” (Internazionale Situazionista). La creazione aperta di ogni forma d'arte si scontra contro ogni forma di grammatica ideologica e di fronte a tutte le varianti del fanatismo mercantile, mostra che “non c'è vendetta che valga quanto l'oblio, giacché esso basta a seppellire il nemico nella polvere del suo nulla” (Baltasar Gracian). Di fronte all'intolleranza della ragione, maturo per la liberazione è solo colui che è riuscito a seminare spiriti liberi nel giardino di cemento delle convenzioni. Ogni uomo ha il diritto di guardare un altro uomo dall'alto, soltanto quando deve aiutarlo ad alzarsi (dice un vecchio detto degli indiani d'America o forse sono le parole di un poeta/barbone ch'è morto per fame sui marciapiedi di via Brera, a Milano).

Ogni attimo che rubiamo a questo inferno dei vivi è qualcosa che strappiamo all'eternità del potere. L'età delle Carverne e il secolo dei Lumi ancora galleggiano negli occhi disincantati dei sovversivi dell'anima bella,

che si portano fuori dall'obbligo d'esistere nel lezzo dei salotti o nel profumo raffinato delle nuove ghigliottine della globalizzazione. Anche sul terreno deflorato della fotografia, ci sono disertori del dis/ordine costituito che hanno fatto a pezzi l'immaginario edulcorato della cultura (non solo fotografica) corrente. Per fare qualche nome – Tina Modotti, Dorothea Lange, Diane Arbus, Henri Cartier-Bresson, Peter Magubane, Roman Vishniac, Sebastião Salgado, Phil Borges, Letizia Battaglia o (e a molti sembrerà strano) Oliviero Toscani – ... sono alcuni corsari della rifondazione degli sguardi. La fotografia di questi ladri di icone è un florilegio di passioni, un rizoma di conflitti umani o un incontro di destini spezzati... questi poeti della diversità non hanno avuto bisogno di vedere per sognare ed hanno fatto della Fotografia un “sovra-linguaggio”, il crogiuolo di tutte le intemperanze, le passioni rubate al linguaggio dell'utilità e alla banalità iconologica dei valori dominanti.

Tina Modotti è la Fotografia al tempo dell'amore o dell'utopia. Il senso fotografico della Modotti per la rivoluzione dello stato di cose esistenti... figura il grido di un'assenza (la libertà di pensiero), il gioco dell'infanzia (l'eterno ritorno alla rappresentazione del mondo come luogo di territori e deliri collettivi), lo scandalo della ragione degli esclusi (la soggettività calpestata dalla modernità del cattivo gusto). I suoi lavori vanno oltre lo specifico fotografico o la museografia pittorialista e nulla hanno a che fare con i fantasmi ridicoli dell'avanguardia più celebre. La radicalità visuale della Modotti è una ricerca sul linguaggio della fotografia che passa dalla fotografia diretta (*straight*, che non riguarda per niente quanto ha fatto Alfred Stieglitz) o sociale (Neure Sachlichkeit, una “nuova cosalità” del fatto fotografico cara alla fotografia di strada tedesca prima di Hitler), per andare a scoprire altri processi della visione. Sotto un certo taglio, la scrittura visuale della Modotti è più vicina alle immagini *à la sauvette* di Henri Cartier-Bresson che a molta fotografia dell'eccesso celebrata dalla critica del pittorialismo accademico o della velina industriale.

La radicalità visuale della Modotti si addossa l'innocenza oltraggiata dalla spettacolarizzazione dei segni e si oppone al terrore pedagogico che i predatori dell'immaginario collettivo continuano a riversare nella quotidianità, dove ormai è impossibile “distinguere la gloriosa classe operaia da una marea di incorreggibili consumatori rimbambiti” (Hans Magnus Enzensberger). Dovunque la fotografia è divenuta la mitologia dell'oggetto che mette in scena. Dappertutto la fotografia trasmette dei dati, dei simboli, dei grafemi... difficilmente comunica qualcosa su qualcosa, o meglio, contro qualcuno. La fotografia che non comprende una filosofia della mutabilità appartiene alla prassi necrofila della società della predazione e del saccheggio neocolonialista della società post-moderna.

La *fotografia duale* della Modotti détourna il quotidiano dei suoi vizi e delle sue virtù. Le sue immagini affermano la pericolosità del pensiero nichilista di Nietzsche, che rovesciando Platone, Hegel, Marx... ha negato il fascio dei valori imperanti per denunciare che l'eucarestia della modernità è nei saperi dell'ordine prostituito, nei terrori degli armamenti e nei giochi terroristici della Borsa transnazionale. L'immaginario fotografico della Modotti ci permette di vedere le cose sotto il loro vero aspetto. Ci fa comprendere ciò che è doloroso accettare. Distinguere il reale dalla presenza del vero possibile. L'oggettività dall'autentico. La fotografia della Modotti è una provocazione. Uno studio singolare sul dolore. Il disvelamento della realtà artificiale buttato contro le griglie del superficiale d'autore. Un viaggio espressivo senza ritorno at/traverso i territori immaginari della quotidianità trasgredita.

Questa fotografia di frontiera ha profanato, rovesciato, dissolto la scrittura della fotografia dominante, ha lasciato una traccia, il segno, il percorso di qualcosa che è stato e non è più. Qui si annuncia la fine di tutte

le mitologie su una “buona umanità” e si comincia a fare i conti con la storia. Le immagini della Modotti destinano la propria evidenza all’insolenza intrattabile dell’ordinario. Sono una specie di album di famiglia, intimo, segreto, sparso a raffigurare e autenticare un reale gravido di ingiustizie sociali. Se “la maschera è il senso, in quanto assolutamente puro (come lo era nel teatro antico)... La maschera è tuttavia la regione difficile della fotografia” (Roland Barthes). E ogni fotografia aderisce a una storia degli sguardi che è rivolta o prostituzione. Più ancora. Fotografare non è solo “la messa a fuoco di un temperamento” (Susan Sontag) e/o una merce il cui valore è “calcolato in biglietti di banca (Gisèle Freund)... l’obiettività dell’immagine è un’illusione e non finiremo mai di ridere su quanto teorizzano i piccoli maestri della fotografia museale, artistica o sociale.

L’at/traversamento del bianco e nero della Modotti è una riflessione teorica e una esperienza pratica sulla fotografia come mezzo di trasformazione della realtà. La ricerca di una “nuova visione” del mondo che si addossa alla condizione inumana della società affluente. La fotografia della Modotti va oltre la semplice registrazione fotografica. Qui l’immagine viene riciclata, dirottata su altri itinerari, détournata lontano dai deserti merceologici del simbolico d’arredamento. Non rispecchia la realtà della coscienza ma insorge nella coscienza/conoscenza della verità possibile. Le didascalie sono parte dell’insieme fotografico e rafforzano, contaminano la presenza di una memoria storica de/contextualizzata. Quando la fotografia riesce a “contrastare le opinioni dominanti, a servire la verità” (Carlo Bertelli), allora si fa interprete e testimone della condizione sociale chi non ha voce. La surrealtà iconografica della Modotti descrive la disaffezione dal prestabilito, il distacco e l’opposizione al gusto amministrativo dell’ovvio e dell’ottuso, per andare a scoprire gli *objets trouvés* della nuova “innocenza fotografica”. L’estetica della Modotti si definisce in rapporto con la mostruosità dell’esistenza. L’irrealtà che annuncia e distorna contro la cultura compromessa dell’immaginario mercantile, è una situazione di dolore che cancella i limiti della morale comune e brucia alla radice il malessere di vivere in un mondo senza vita.

Assunta Adelaide Luigia Modotti (Tina), nasce a Udine il 17 agosto del 1896. Nel 1913 raggiunge il padre e la sorella Mercedes a San Francisco. Lavora come operaia in una fabbrica di tessuti. Nel 1915 conosce il poeta e pittore Roubaix de l’Abrie Richey (Robo) e lo sposa. Si trasferisce a Los Angeles. Recita in compagnie teatrali del quartiere italiano. Entra nella “fabbrica dei sogni” (Hollywood) e fa la comparsa in qualche film. Nel 1920 è la protagonista di *The Tiger’s Coat*, di Roy Clements. L’anno successivo prende parte (in un ruolo econdario) al film western *Riding With Death* (1921). Conosce il fotografo americano Edward Weston. Posa nuda per dei fotografi commerciali e per Weston, del quale è subito attratta.

Durante un viaggio in Messico, Robo muore di vaiolo (1922). Tina Modotti termina il terzo film *I can explain* e parte per Città del Messico per i funerali. Porta con sé le foto di Weston, che vengono esposte all’Accademia di Belle Arti. Nel 1923 accompagna Weston, Johan Hagemeyer e Margrethe Mather in un vagabondaggio fotografico. Tra il 1923 e il 1926 la Modotti e Weston divengono amici dei maggiori esponenti della cultura messicana – Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco –... la Modotti espone le sue foto con quelle di Weston, in due mostre a Città del Messico (1925). Quando Weston ritorna negli Stati Uniti (1926), mantiene per lui un forte sentimento di stima e di amore (come documentano le loro numerose lettere).<sup>19</sup>

Dal 1927 le fotografie della Modotti vengono pubblicate in riviste specializzate: Mexico Folkways, Creative Art, Forma ecc. Tina Modotti si iscrive al Partito Comunista, lavora per El Machete e diviene la compagna di

Xavier Guerrero, direttore del giornale. Fotografa i murales di Rivera e Orozco. Frequenta lo scrittore John Dos Passos e partecipa alla campagna di liberazione per gli anarchici Sacco e Vanzetti. Incontra il rifugiato cubano Julio Antonio Mella e l'italiano Vittorio Vidali (giunto in Messico per incarico del Comintern). Guerrero è chiamato a Mosca alla scuola del Partito. Tina Modotti s'innamora perdutamente di Mella. Nel 1928 la rivista tedesca "Aiz" e la rivista radicale americana New Masses pubblicano alcune sue immagini. La Modotti conosce la pittrice Frida Kahlo e divengono amiche. I servizi segreti fascisti la segnalano come provocatrice e terrorista.

Nel 1929 Julio Antonio Mella, viene assassinato per la strada, mentre cammina a fianco della Modotti. Una grande mostra delle sue fotografie viene esposta all'Università Autonoma di Città del Messico. Nel febbraio 1930, in seguito a un attentato contro il nuovo presidente del Messico, Pascal Ortiz Rubio, la Modotti viene arrestata e poi espulsa dal Messico. Giunge a Berlino ma non riesce a trovare lavoro come fotografa. Pubblica qualche foto su "Aiz" e "Der Arbeiterfotograf". Si trova in gravi difficoltà economiche. Mostra le sue fotografie a Lotte Jacobi, che resta abbagliata dalla loro forza e dalla loro importanza sociale (organizza infatti una mostra nel suo studio e il successo culturale è forte). In ottobre la Modotti raggiunge a Mosca il suo nuovo compagno, Vittorio Vidali. Nel 1932 abbandona la fotografia e lavora per il Soccorso Rosso Internazionale. Viaggia clandestinamente in tutta l'Europa. Si occupa della stampa estera. Traduce in diverse lingue. La politica sembra possederla più dell'arte. Col suo fare o non fare, ciascuno risponde al proprio destino.

Nel 1935-1936 è con Vidali a Parigi e poi in Spagna. Si arruola nel Quinto reggimento comandato da Carlos J. Contreras (Vidali) col nome di Maria. Nel 1937 lavora col medico canadese Norman Bethune e scrive per il giornale Ayuda. Nel 1939 ritorna in Messico. Vive con Vidali. All'amico fotografo Manuel Álvarez Bravo gli confida che la fotografia non la interessa più. Non ritira la tessera del partito. La notte del 5 gennaio 1942, dopo aver passato una serata tra amici, in casa dell'architetto Hannes Mayer, Tina Modotti muore misteriosamente in un taxi a Città del Messico.

Piccola digressione passionale di una scrittura fotografica senza eguali: Tina Modotti si accosta alla fotografia nel 1923 ma è nel 1926 che comprende l'importanza comunicativa/espressiva di questa "scatola magica", di questo linguaggio ereticale, di questo bordello senza veli che a volte riesce a rendere balzubienti anche gli dèi dell'ordine costituito. Con la sua Graflex immortalava fiori, murales, edifici, giochi d'ombre... poi va nei mercati, nelle osterie, nelle laverie, nei bordelli e ruba all'eternità momenti irripetibili della gente comune. Per sette anni mescola vita, arte e rivoluzione. Poi nel 1932 butta la Leica che le hanno appena regalato in una scatola da scarpe o (come vuole la leggenda) la dona a un fuoriuscito italiano e s'immerge nell'attività politica a tempo pieno. La fotografia perde un maestro. La politica ingoia un'eretica.

La fotografia è una finestra sul mondo o è una stupida merce. È una poetica dell'amarezza che rompe i confini del banale truccato o una categoria ruffiana della società dello spettacolo integrato, dove ciascuno è parte di un flusso conviviale che fa della mediocrità il proprio oracolo. Le fotografie della Modotti sono sovente "mosse" o sgrammaticate ma contengono una sensualità delle cose, un peso dei corpi, un'aristocrazia dei gesti che fanno del suo sguardo fotografico e della sua passionalità utopica, il crogiuolo di una storia delle idee dove non c'è salvezza se non nell'insurrezione dell'intelligenza che non smette di sognare un mondo più giusto e più umano. È un fare-fotografia che fa dell'intuizione dell'istante anche una psicoanalisi del fuoco. L'eros epico delle sue immagini porta a un'estasi della presenza che tocca il cuore delle cose,

delle forme e nell'amore dell'altro e nell'amore di sé riflette il respiro dell'insieme comunitario... è l'amore che porta all'amore e l'anima di ciascuno fiorisce quando qualcosa del profondo muore. Quando l'anima si fa trasparenza o quando la trasparenza dell'anima si fa vita. Ciò che ci spinge a disobbedire è anche ciò che ci dà la forza di rinascere. "Non è indispensabile sapere se la fotografia è o non è un'arte, quel che conta è distinguere tra buona e cattiva fotografia" (Tina Modotti). L'iconografia foto-grafica corrente consegna alla duplicazione seriale degli sguardi, l'apologia dell'imitazione o il riverbero del plagio senza insolenza... il torto della fotografia moderna è di essere troppo sopportabile. Troppo "bella" per essere anche vera.

La fotografia della libertà o dell'utopia della Modotti è un linguaggio visuale/radicale ulcerato dall'eresia lasciata nelle tracce di ogni-dove ed ha provato il fascino degli estremi ma non si è fermato a metà strada tra le lacrime e la dinamite... ha sbarazzato di ogni pudore le miserie della ragione e l'arroganza della merce ed ha fatto franare ovunque la teologia generale del fac-simile smerciata come arte.

Le sciocchezze che sono state scritte su Tina Modotti come fotografa e come rivoluzionaria si sprecano. C'è chi l'ha deificata come "maestra in tutto" (Adys Cupull), chi ha subito il suo fascino di donna che "ama gli uomini, ecco tutto. Li accoglie in sé finché diventano carne della sua carne" (Elena Poniatowska). Altri si sono lasciati prendere il cuore dal suo senso di trasgressione del prestabilito (Pino Cacucci). C'è chi ha trovato nelle lettere di Tina a Edward Weston, "un essere femminile luminoso e singolare, che assorbe il meglio della molteplicità delle culture attraversate" (Valentina Agostinis). Per molti era solo una puttana da quattro soldi, una stupida imbevuta di politica, una donna disponibile ad ogni evento e priva di ogni morale.

Le cose più stupide sulla Modotti, come donna e come artista però le ha dette il suo ultimo compagno, Vittorio Vidali... quel "leggendaro comandante Carlos del Quinto Reggimento, che costituì il nucleo dell'esercito popolare in difesa della Spagna democratica contro l'attacco fascista" (Attilio Colombo). Una bufala. La storia "disvelata" di questo spietato assassino, per niente leggendaro, è un'altra. Il Vidali/Contreras/Sormenti... era uno sgherro di Stalin, di Palmiro Togliatti, agente dei servizi segreti russi che si spacciava come dirigente del Soccorso Rosso Internazionale. I suoi assassinii politici non si contano e qualcuno si conosce (Carlo Tresca, Ignacio Reys, Andrés Nin)... da più parti gli viene attribuito l'organizzazione degli omicidi di Trockij, Camillo Berneri, Julio Antonio Mella, Buenaventura Durruti e della stessa Modotti. Vidali non andava per il sottile quando si trattava di sparare, avvelenare, linciare... chi sapeva troppo del comunismo al potere o chi deviava dalla linea di condotta del Partito.

Tina lavorava nella segreteria del Soccorso Rosso Internazionale. Conosceva bene anche ciò che accadeva nel famigerato Hotel Lux di Mosca, dove Paolo Robotti, cognato di Togliatti, dirigeva il Club degli Emigrati politici. In quelle stanze si decideva l'epurazione dei "deviazionisti (comunisti libertari, trozkisti, anarchici) e molti finirono nei campi di concentramento della Siberia, nei manicomi o fucilati nei cortili delle prigioni segrete. I boia si chiamavano Togliatti, Pajetta, Roasio, Robotti, Longo, Vidali... e il loro profeta, Stalin. Quando gli viene chiesto di rivivere gli anni di militanza e d'amore passati con Tina, Vidali dice: "...Amo ricordare Tina, donna modesta, gentile, dal carattere forte, stoico, intelligente... amo ricordarla dolce, generosa, ricca di femminilità". Davvero un bel quadretto. Tina invece lascia di lui questo ritratto: "È un assassino. Mi ha trascinato in un crimine mostruoso. Lo odio con tutta la mia anima. Eppure, nonostante ciò, devo seguirlo fino alla morte. Fino alla morte". Di lì a poco morì avvelenata in un taxi (proprio come un altro rivoluzionario invisibile alla dittatura comunista, Victor Serge). Vidali non partecipò ai funerali. Per paura forse che qualche campesinos non controllato potesse dargli una picconata in testa. Gli stupidi come i tiran-

ni, sono sempre ammazzati troppo tardi.

La scrittura fotografica di Tina Modotti è rivoluzionaria perché intreccia l'esistenza libertaria con l'arte visiva come cammino per realizzarla. In questo senso diviene un linguaggio-icona che fa della "realtà del reale" (Nietzsche), la condizione "normale" dell'umanità. Ogni fotografia è l'apparire d'una coscienza, un'"eco dell'anima" che nel ri/vedere il proprio passato, proietta una luce nuova, un'immagine diversa sulla realtà mai completamente compresa. È nell'istante in cui la fotografia viola la linea del presente imposto, che comincia a risplendere ciò che realmente è dentro e fuori dell'Uomo.

Nei "ritrattati" della Modotti il linguaggio della speranza sorge ancora e non è vero che "gli uomini del suo mondo non sono felici" (come ha scritto un critico tedesco dopo l'esposizione privata delle fotografie di Tina Modotti nello studio di Lotte Jacobi). Una visione/lettura più approfondita delle sue fotografie ci apre un terreno/spazio di autenticità dell'essere che testimonia l'imprevedibile e l'eccezionale. Solo gli uomini e le donne realmente capaci di dire "tu" all'altro, "possono insieme, dire veramente noi" (Martin Buber). I ritratti della Modotti contengono gli aspetti più veri e contrastanti della vita comune... *Le mani del burattinaio* (1926), *Composizione con falce, Cartucce e chitarra* (1927), *La macchina da scrivere di J.A. Mella* (1928), *Donna in nero* (1929), *Donna con bandiera nera anarcosindacalista* (1928), *Donna incinta con bambino in braccio* (1929), *Marcia di campesinos* (1929), *Donna di Tehuantepec* (1929), *Giovani pionieri* (Germania 1930)... sono immagini che bruciano la carne dei lettori e si chiamano fuori dall'edonismo plateale dei bisogni servili o mercantili. C'è nell'affabulazione figurativa della Modotti una psicologia del profondo, un'oblio picaresco, una visuale eroica che rovescia i confini di una quotidianità sofferta e sborda oltre gli steccati di ogni ideologia per involarsi in una didattica di re-immaginazione del reale, una specie di controeducazione del linguaggio fotografico dominante.

Al fondo delle fotografie della Modotti, e non importa se lo sapeva o no, c'è la rêverie di Bachelard, il Fanciullo Divino di Jung, l'età dell'innocenza di Blake, la trasvalutazione di tutti i valori di Nietzsche e, più ancora, l'angelologia amorosa che conduce al *Paese di Non-Dove* di Rilke, Lorca e Klee. La Terra dell'immaginabile ha inizio là dove il reale è insorto ed ha preso il suo posto. L'amore dei sognatori porta in sé l'oblio e l'incanto di una stagione azzurra che verrà e nel biancore dell'innocenza ritrovata esprime una cultura del sorriso, un respiro dell'aria che sboccia ai limiti estremi dell'universo già esistente e fa della libertà di essere la prima cosa da gridare.

La fotografia eidetica di Tina Modotti riprende l'infanzia giocosa dei bambini, dove l'immaginifico diviene reale e il reale si trasfigura in fantasia... l'educazione alla sensibilità comincia là dove la cultura dell'incurabile cresce. L'iconologia dei sentimenti che fuoriesce dal discorso fotografico della Modotti, libera la coscienza morente della civiltà senza cultura. Alla radice dei suoi ritratti c'è una resurrezione della luce, la manifestazione di un'attività onirica che ridesta l'emotività e si fa rappresentazione unica della vita. Non possiamo cambiare nulla se non ci sbarazziamo di tutti i vecchi relitti della sapienza addomesticata. Dove ciascuno è oggetto nelle mani di altri. E là dove non c'è nessuna speranza di essere uomo tra gli uomini, c'è solo disperazione. Se il mercato del collezionismo moderno paga le Rose della Modotti 165.000 dollari ed ora le sue stampe sono in collezioni private e musei di mezzo mondo, la sua opera fotografica resta patrimonio dei popoli senza voce che si sono ribellati a tutte le forme di tirannia. La storia autentica sorge soltanto per mezzo di uomini liberi che hanno preso nelle loro mani il loro destino ed annunciato ovunque il crollo delle gerarchie immortali. Quando la *fotografia bootleg* del *non-ancora* rompe i legami con la fotografia del *già-*

*da-sempre*, la magia dell'immaginario si leva sulla prostituzione della ragione che custodisce i morti e ai bordi della disobbedienza ritrova l'eccesso e la presenza dei valori dell'anima che è scesa per la strada e vi ha trovato – *una terra che nessuno sa* – da difendere e da sognare.

### III. La fotografia è una puttana che non sorride

L'autenticità della fotografia entra ovunque, anche nelle scaffalature dei grandi magazzini. Uno degli sguardi fotografici più singolari e sotto un certo taglio eversivi della fotografia internazionale, è quello di Oliviero Toscani. La radicalità delle sue scelte in campo pubblicitario è stata ed è oggetto di scandalo da rotocalco o da servizi televisivi. Tutti ne parlano. Pochi lo comprendono. Molti addetti ai lavori rimproverano a questo maestro della "comunicazione fotografica" il successo e il denaro legati ai grandi capitali dei suoi committenti (come la Benetton). Un po' tutti dimenticano che dietro quelle grandi fotografie (non solo di formato) c'è un occhio disincantato e un pensiero acuto che guarda, tocca e sconvolge i grandi temi dell'umanità: il diritto all'ambiente, il diritto alla vita, il diritto alla diversità. L'uccello incatramato con gli occhi rossi di Toscani (non importa se la fotografia è o non è sua), rappresenta forse il grido più alto e disperato di un fotografo, un comunicatore o un fabbricatore di segni... lanciato contro un'umanità senza cuore. Per gente come Toscani, i popoli del Terzo Mondo o quegli irriducibili ecologisti della libertà che si sono schierati dalla parte degli oppressi della terra, a fianco delle loro culture, per la salvezza del Pianeta Azzurro... ogni giorno vivere è combattere contro i fanatici (in doppiopetto) dell'odio e dell'esclusione. A una vita "perfetta" e un po' cialtrona hanno preferito una quotidianità "imperfetta" e un po' insolente, dove ciascuno è padrone del proprio pensiero e dove tutti si riconoscono nella fraternità (addolorata) che accomuna gli esseri umani. Non c'è nessuna verità tecnologica o spirituale la cui affermazione meriti la scelta programmatica, sistematica, progettuale della violenza su altri esseri umani o sull'ecosfera.

Nei processi di globalizzazione e di crisi del sociale, l'eccesso di mondo o mancanza di mondo (direbbe Gunter Anders) sono concetti complementari e le illibertà nelle quale grandi fasce di popolo sono costrette a subire nella fame, nella guerra o nella morte ad opera delle democrazie in fiore... fanno di ogni uomo un uomo senza mondo. Raccogliendo le parole di Hegel, Anders dice: "L'essere del servo non è un essere nel mondo, poiché egli non vive nel suo mondo, ma nel e per il mondo dei padroni".<sup>20</sup> Il giorno che i proprietari della propria fame (Max Stirner) avranno compreso che la fede, l'ideologia, la merce sono i soli valori sui quali una minoranza di predoni ha eretto le proprie ricchezze... e si saranno sbarazzati di tutti i simulacri con i quali sono stati soggiogati per millenni... quel giorno (e solo quel giorno) l'aurora di una diversa umanità dissiperà gli incubi del vecchio mondo e ciascuno potrà comprendere che il sonno dell'immaginazione generava mostri della ragione... "le grandi acque dei bilanci lavano i mattatoi del mercato mondiale" (Raoul Vaneigem), ormai i padroni non sono più visibili e gli schiavi sono dappertutto. La globalizzazione, la Nuova Economia o il possesso dei brevetti sui diritti di proprietà intellettuale... sono atti di demenza prolungati, organizzati dai Paesi ricchi contro i Paesi poveri e depredati del pianeta. Le monoculture dei "nuovi colonizzatori" sono una delle componenti essenziali della globalizzazione, il traffico delle armi e la discarica delle merci fanno il resto.

La libertà dei "grandi affari" è sempre stata legata alla libertà di saccheggio che i governi forti hanno attua-

to sistematicamente contro popoli (sovente) disarmati. La proprietà delle idee non è solo un furto, è un patibolo sul quale sono state erette le forche millenarie dell'umanità civilizzata. I governi dei Paesi ricchi negano alle genti dei Sud del mondo di lavorare la loro terra, pescare nei loro fiumi, nei loro mari, di lasciare volare gli uccelli in cieli sopra foreste senza frontiere... cercano invano di calpestare la biodiversità che è alla base di ogni forma di libera umanità. I Paesi ricchi negano la creatività della natura e delle culture più arcaiche e magiche e nascondono (ma non ci riescono) i loro fini commerciali nel furto intellettuale e nella biopirateria. La terra, le foreste, i fiumi, gli oceani e l'atmosfera sono stati tutti colonizzati, inquinati, feriti a morte. Così Vandana Shiva: "Le biotecnologie sono lo strumento del capitale nell'era post-industriale e rendono possibile colonizzare e controllare tutto ciò che è autonomo, libero e autorigenerativo. Il riduzionismo scientifico permette al capitale di arrivare dove non era mai stato prima. La frammentazione del riduzionismo apre nuove aree di sfruttamento e invasione. Lo sviluppo tecnologico nel patriarcato capitalistico, sotto la guida del suo istinto predatorio, procede costantemente da quello che ha già trasformato e usato, verso quello che non è ancora stato sfruttato. In questo senso il seme e il corpo della donna sono luogo di potere rigenerativo agli occhi del patriarcato capitalistico, le ultime colonie".<sup>21</sup> La collusione tra mercato della fede e mercati di morte dei "nuovi barbari" è ancora forte, come nel passato.

Per i governi occidentali le conoscenze e i diritti degli indigeni non esistono. Il bioimperialismo paga le sue stragi in dollari, in cambio di un silenzio orchestrato con cura dagli organi di informazione internazionali. La sopravvivenza dell'ecosistema sta nella biodiversità. Nell'intelligenza di mutuo aiuto tra i popoli trattati con disprezzo o cancellati dalla faccia della terra. Riconciliarsi con la diversità significa mettere fine alla coercizione, al controllo e alla centralizzazione dei saperi. Rifondare un modo "nuovo" di pensare il mondo. Farla finita con lo sterminio di "tribù senza legge" (come dicevano gli alti prelati della Chiesa di Roma, a fianco dei cannoni dei conquistatori dell'Africa) e cominciare a vedere che dietro i conti della Banca Mondiale, del Fondo Monetario Internazionale, delle multinazionali, delle politiche economiche delle "democrazie spettacolarizzate" si celano i boia dell'umanità. I poteri globali controllano i mercati globali e l'intolleranza verso la diversità si trasforma in ghettizzazione, guerre e campi di concentramento. La libertà del "libero scambio" non c'è. È un eufemismo dei "grandi poteri" e serve a giustificare la distruzione delle libertà dei cittadini dappertutto. La libertà reale è altrove e non solo si rifiuta di confinare le regole e i dogmi che la ghigliottinano nel senso comune, ma si insinua ovunque esiste uno spazio/luogo di transizione del pensiero liberato, rifiuta ogni forma di domesticazione sociale e si scontra contro chi attenta alla proprietà di sé, intesa come violazione dei più elementari diritti all'esistenza.

Per mettere fine a una situazione globale del disastro e della sopraffazione, possiamo incamminarci nella Via liberata, aperta, eversiva dell'Eterotopia di Michel Foucault<sup>22</sup> o incontrarci con i segmenti di vita quotidiana dispersi nel carattere distruttivo di Walter Benjamin,<sup>23</sup> che insieme alla nascita di una geofilosofia, di un progetto nomade e alla geografia dei saperi esposti da Gilles Deleuze e Felix Guattari,<sup>24</sup> vanno a sconsecrare i principi di non-appartenza al mondo e di estraneità dell'uomo al mondo. Per Anders, Foucault, Benjamin, Deleuze o Guattari (ma non sono pensatori solitari), il principio della diversità è sovrano. I lampeggiamenti della diversità sono rivolti in tutte le direzioni, in lotta continua contro il fascio delle tirannie e le nullità delle apparenze. "Non radicarsi, non appartenere a nessuna comunità" (E.M. Cioran) significa appartenere al mondo. Non c'è storia che non sia dell'erranza e non c'è erranza che non sia il ritorno al rizoma della propria anima, all'esistenza di sé.

Negli anni della dittatura del gusto o della bellezza svenduta al consenso... la scrittura poetica/fotografica di Toscani ha continuato a violare le regole del gioco che con gli apparati pubblicitari, propagandistici o con gli strumenti della comunicazione di massa, amplificano e orientano il consenso generale e il voto elettorale. È noto anche ai servizi segreti di questa italiotta pseudodemocratica, cattoulivista o di alleanza nazionale... che l'immagine (fissa o in movimento) è regina della menzogna. Su certe immagini si fanno cadere governi, si erigonono dittatori, si fanno passare le atrocità delle guerre come soluzioni umanitarie. Dai santini angelicati di Cristo ai deliri da avanspettacolo di Mussolini, passando per l'attoralità filodrammatica di Hitler, Stalin o dei Papi... l'immagine si è fatta portatrice del mito ed ha giustificato genocidi e barbarie di ogni risma. Ed è su queste fosse comuni dell'intelligenza che la civiltà dello spettacolo ha confermato il basso profilo di un'umanità senza amore che non è ancora uscita dalla propria infanzia.

Sul finire del secolo, nel corso del conflitto in Bosnia, Toscani imposta la campagna pubblicitaria della Benetton sulla pace e contro le miserie della guerra. Lo fa in modo "semplice". Mostra la maglietta e i pantaloni sporchi di sangue di un soldato ucciso. Lo sconcerto generale è forte. Pochi, veramente pochi (anche fra gli addetti ai lavori), capiscono quell'indignazione che fuoriesce dalle grandi immagini pubblicitarie della Benetton. Qui Toscani mette in scena l'insulto degli oppressi. O meglio, mette l'oppresso in relazione al proprio carnefice. Quegli abiti sporchi di sangue annunciano una resurrezione di pace in forma di comunità. Indicano la via verso un nuovo tempo di grazia e di libertà. È la luce della dignità che annulla il confine tra ricco e povero, tra padrone e schiavo. "Il peccato più grande di un essere umano è dimenticare di essere un principe" (Abraham Heschel).

Un'altra idea-pubblicitaria di Toscani che fa scandalo è quella impostata sulle foto di malati di AIDS e del dolore dei loro parenti. Le invettive contro il fotografo e art-director della Benetton sono ampie. I rimproveri si moltiplicano. Qualcuno chiede il rogo delle immagini. Altri parlamentano lesioni morali. Il popolo tace o guarda sbalestrato (come quando assisteva alle impiccagioni pubbliche dei briganti) la sfigurazione dei propri sentimenti truccati. Da alcuni settori della Chiesa di Roma si vorrebbe chiedere la scomunica ma ormai la Santa Romana Chiesa non ha più maschere da gettare. Le ha tutte consumate nelle atrocità santificate dell'Inquisizione, nella connivenza con il nazismo per lo sterminio degli ebrei o nel genocidio sistematico dei popoli del Terzo Mondo, strozzati dai programmi economici/politici dei Paesi ricchi e mai veramente condannati dalla Santa Sede, ma anzi, sostenuti con il silenzio e la complicità delle alte gerarchie dello Stato Vaticano, più complementari agli affari economici che al senso cristiano della fraternità, dell'accoglienza o dell'ospitalità. La Comunità è il superamento della pietà biblica come alterità del vissuto e utopia del presente. Comunità è là dove la Comunità nasce. Dove ciascuno diviene *lui* e *l'altro* e il mondo la trasformazione da noi stessi. Andare verso l'altro significa cominciare ad andare verso se stessi.

Toscani non demorde. Prende una fotografia di cronaca (un delitto di mafia) e per il lancio pubblicitario di "United Colors of Benetton", demistifica il sangue della mafia, dice che quel sangue versato nella strada viene da lontano... dai centri di potere, dai banchi della politica, dai confessionali di un Giubileo tanto ridicolo quanto potente. Quella fotografia significa che noi siamo responsabili del nostro popolo. Delle nostre paure come delle nostre insorgenze. È l'utopia ad inverare la speranza. E la più grande rivoluzione possibile è quella di difendere la vita. La povertà, la violenza, la genuflessione mortificano l'uomo. Sono ingiuste e vanno combattute. Un società soggiogata e diseguale non può generare che banalità e cattiveria. Per l'arte non ci sono catene perché l'amore per l'arte (e per ogni cosa) soffia dove vuole.

La campagna pubblicitaria della Benetton 2000 di Toscani ha suscitato una messe di dissensi, denunce e boicottaggio nelle catene distributive dell'azienda Benetton (non solo negli Stati Uniti). Toscani lavora su 28 ritratti di detenuti americani destinati ad essere uccisi dallo Stato per i delitti che hanno commesso. La bellezza estetica delle fotografie di Toscani è solare. I ritrattati non sono "ritoccati" in nulla e la dignità che sprigiona dai loro occhi porta a pensare che forse dietro quell'uomo non c'è un mostro ma un uomo che ha sbagliato. Toscani lo dice chiaro: è contro la pena di morte. Ovunque. In America come in Cina. La sua campagna non è impostata solo sull'induzione al consumo ma anche sull'inclinazione a pensare su tutto ciò che ci circonda. Quando un giornalista di "La Repubblica" (Stefano Citati)<sup>25</sup>, che non sembra molto indignato contro la pena di morte, chiede a Toscani – "che effetto le faceva vedere la faccia di un assassino e mostrare un criminale come una vittima" –, Toscani taglia corto e risponde – "che bisogna guardare in faccia l'assassino e poi, anche le autorità sono assassine" –. Qui non importa scomodare il rogo di Giordano Bruno o i 25 innocenti mandati a morte negli ultimi tre anni soltanto nello stato dell'Illinois, per comprendere che né Dio né lo Stato possono farsi giudici infallibili di leggi imperfette.

Il fatto è che Toscani ha gridato di essere contro la pena di morte fuori dagli abituali canali di Amnesty International (o di altre associazioni similari) ed è andato direttamente al centro del problema. Si è posto dalla parte dei detenuti. Toscani sfida i capisaldi morali di buona parte della società americana e dice che "bisogna puntare l'obiettivo dove non ci sono sicurezze, e sulla pena di morte loro non si sentono tranquilli. Perciò questa è divenuta una questione politica, che qualcuno userà per ottenere voti" (Oliviero Toscani). Fare fotografia significa disfarsi delle proprie paure e dei propri rimorsi. Lasciare che i rancori e i segreti della provocazione o visione estetica si trascolorino nell'indecenza della verità o nell'oblio della poesia. Senza radicarsi né appartenere a nessuna comunità, a nessuna ragione o passione che non sia quella del cuore e di essere stranieri a se stessi, sempre.

In pieno battage pubblicitario, lo Stato del Missouri fa causa alla Benetton e sostiene che Toscani ha ingannato le autorità per fotografare i condannati a morte. Fanno seguito gli Stati di Pennsylvania, Illinois e Colorado. Le grandi catene di magazzini rifiutano gli stracci colorati della Benetton e il divorzio tra azienda e fotografo viene annunciato. La Benetton chiede scusa ai dollari americani e Toscani difende il suo dissenso contro la pena di morte e la sua dignità di uomo e di fotografo. Non è poco, in un mondo che fa dello spettacolo la gogna di tutti i saperi e nel quale l'ultimo degli imbecilli vende la sua anima al più famelico dei mercanti per raggiungere un posto nelle latrine della storia della fotografia mercantile.

Per comprendere l'ampiezza culturale e il coraggio personale di un personaggio pubblico (come Toscani) che – non sputa nel piatto dove mangia – ma fa del valore d'uso della fotografia (ed è forse il solo nell'universo genuflesso dei saperi pubblicitari o accademici), la creazione o l'accesso a ciò che altrimenti restava inesperto o inaccessibile... cioè una decolorazione dell'immaginario come pellicola dell'esistente e, in qualche modo, è riuscito a fare qualche incrinatura nell'apparenza culturale della civiltà dello spettacolo, che rappresenta il lutto dell'ironia e la bara dell'utopia. Quando la fotografia non coincide con il niente (l'intera fotografia salonistica italiana è un fulgido esempio), non potrà mai coincidere con la febbre di verità o con i desideri di surrealità che tagliano via dall'esistenza quotidiana il trionfo della paura o il disprezzo dell'amore. La fotografia è l'arte dei cialtroni che difendono la loro mancanza di poesia. La fotografia è un'invenzione del mercato. È una merce soltanto. Qualsiasi fotografia è una frode confessata di arte del nulla. La sola fotografia possibile è quella che distrugge i luoghi comuni di una civiltà, che dà ai suoi dèi la sorte che si meritano.

Cioè che non partecipa alla fondazione dell'impero ma esprime quel diritto alla differenza e non confonde l'apoteosi del vuoto con l'amore dell'uomo per l'uomo.

La fotografia non è altro che un'accumulo di consensi truccati che crollano sotto gli sguardi insolenti dell'ultimo bambino Indio ammazzato per fame dalle Multinazionali del crimine e dai governi dei Paesi ricchi. Per decenza, la fotografia corrente, salonistica o peggio ancora quella "insegnata"... dovrebbe scomparire dall'immaginale popolare ma abbiamo il presentimento, fondato sul consenso dell'immagine come merce di "buona condotta" o di mistica visionaria dell'arte, che il successo planetario della fotografia mercantile sarà ancora più largo nel tempo, visto che l'idiozia e l'intollerante lucidità dei suoi maestri è pari all'insensatezza alienata e all'entusiasmo dei cretini dei suoi adepti. Dietro una fotografia si nasconde un truffatore o un poeta. La Fotografia è l'incanto della mediocrità o un supplemento d'esistenza. "Dovere primordiale del moralista è di spoetizzare la sua prosa; solo più tardi osserverà gli uomini" (E.M. Cioran). La prima cosa che un fotografo deve apprendere è la parte contro la quale sputare. La realtà è sempre al di sopra dei nostri disgusti. Nel fuoco della fotografia ci sono i nostri roghi segreti e dietro la meraviglia della fotografia e della fiamma ribelle, indocile, utopica dell'immaginazione si riconosce l'Uomo a misura del mondo.

"Per potere andare verso l'altro, occorre essere consapevoli di un punto di partenza, occorre essere stati presso di sé" (Martin Buber). Il linguaggio fotografico di Toscani contiene una poetica del fuoco che è "segno", "cammino" o semplicemente "ombra" di qualcos'altro da ciò che affigge sulle facciate delle metropoli... e come sappiamo dai libri precristiani o da quelli corrosi dall'intelligenza luciferina, la "messa a fuoco" della realtà è sempre un risorgere verso l'uomo che sogna ed ha come tetto un cielo di idee. Questo uomo in rivolta è un re senza regno, né lo vuole. Il suo regno lo coglie negli istanti scippati all'eternità dalla sua fotocamera. E poco importa se ciò che fotografa è un manifesto pubblicitario, un handicappato o un ragazzo palestinese con gli occhi tristi e la fionda in mano. La sua fotografia crea l'umano ovunque posa il suo cuore. La bellezza della fotografia è un atto supremo che coinvolge la causa e il gesto o non è niente.

Toscani ha scritto anche un "testo visivo" di notevole interesse non solo estetico/semantico dell'immagine, *La Pub est une charogne qui nous sourit*<sup>26</sup> (edito in mole lingue ma non in italiano) nel quale, in modo provocatorio e atratti insolente, conferma una regola antica: il genio sa prima di conoscere. Di più. La fotografia, qualsiasi fotografia, è un veicolo che celebra la realtà o la rovescia. La fotografia quando è grande, sfugge a tutte le regole. Determina lo sguardo che sta all'esterno ed è in quello sguardo della strada che ricrea un visibile nuovo. La fotografia non cattura la cosa fotografata soltanto ma mette in relazione il segno ostensivo del suo discorso poetico con i lettori. Anche con quelli che la rifiutano o la incensano.

Il linguaggio poetico di Toscani va al di là della cosa fotografata (come succede nelle opere dei grandi artisti). Al fondo delle sue immagini-rêverie c'è un'estetica del sogno e ciò che scaraventa sulle strade del mondo sono metafore che si trascolorano in immaginari liberati. Spostamenti di pensieri che possiedono una realtà o una verità del momento che accentuano il piacere di vedere verso un al di là del sempre visto. La fotografia è un linguaggio, la sintesi di un accadere, l'utopia di un progetto che si materializza at/traverso la ri/scrittura della realtà. Fare fotografie significa scrivere con la luce gli umori e timori di un'Epoca. Non è molto importante fotografare l'uomo, quello che conta è fissare quest'uomo in pagine di storia della vita offesa e seminare le tracce della sua crocifissione o della sua rivolta.

Attraverso la fotografia si stabiliscono relazioni sociali, cronache familiari, induzioni politiche, campagne promozionali, devianze generazionali... la fotografia è un linguaggio, uno strumento di potere il gesto libe-

ratorio di un poeta maledetto. Ovunque e sempre la fotografia “impegnata” “ha contribuito ad addormentarle le coscienze almeno quanto a destarle”.<sup>27</sup> La fotografia è una merce ma può essere anche altro. Quello che celebra come simulacro collettivo è la sua morte, quello che sottrae alle manipolazioni della cultura dell'apparenza, annuncia il mistero e l'avventura di mondi nuovi. Compito della fotografia sociale è fotografare la realtà, tutta la realtà, nient'altro che la realtà: il resto è menzogna o carta da parati.

Da subito (1859), l'industria delle immagini si è mostrata in sintonia con le idee dominanti. “I poteri con istinto sicurissimo compresero che con il nuovo mezzo, oltre ad ottimi affari, si poteva fare propaganda in modo conveniente e convincente al tempo stesso, come mai avanti era stato possibile! Compresero con chiarezza, e immediatamente, che dietro l'apparente ‘oggettività’ della nuova icona, la sua precisione ‘matematica’, il fascino ‘scientifico’ e la ‘magia laica’ che emanava, si potevano ancor meglio camuffare gli scopi reali di ogni operazione persuasiva delle masse, tradizionalmente assegnata all'icona”.<sup>28</sup> Siamo già ai dettati populistici della società dei media dove la produzione estetica è integrata nell'ideologia, nella religione o nella merce. Il declino del sapere coincide (e fa sorridere l'apatia o l'insofferenza alle quali andiamo incontro) con il sapere del declino. La fotografia di contenzione manicomiale, le immagini “esemplari” dei briganti uccisi dai fucili della legge, la ritrattistica mortuaria dei rivoluzionari ammazzati sulle barricate della Comune di Parigi... molta parte della fotografia di guerra smerciata dai grandi giornali di grande tiratura, evidenziano la mancanza di pudore o gli eccessi dell'informazione di uno strumento di comunicazione che è sempre stato nelle mani del potere economico, politico e culturale di ogni epoca.

La lingua doppia della fotografia è il grasso insanguinato che è restato sulla lama di tutte le ghigliottine erette contro la libertà di pensiero... ogni volta che la fotografia si è assunta il rischio di far vedere non soltanto l'Uomo ma come questo Uomo sta mondo, li ha trovati la memoria profonda dell'umanità ed è finita in qualche galera o in qualche rogo... poi, s'intende, gli imbalsamatori delle idee e i palafranchieri dell'anima museale hanno pensato bene a come sistemarla nei libri di scuola o nella manualistica a dispense.

Basta guardare tre fotografie, fatte da anonimi (forse infermieri, psichiatri, inservienti, fotografi di paese...) ad Adalgisa Conti,<sup>29</sup> una donna che ha passato quasi settant'anni nel manicomio di Arezzo, perché “affetta da delirio di persecuzione con tendenza al suicidio”, e passa davanti agli occhi del lettore tutta una vita di reclusa senza appello, che ha avuto lo svantaggio di trovarsi sola e abbandonata degli amici e dalla famiglia, nel momento in cui l'amore di qualcuno poteva essere lo strumento, la chiave d'ingresso a una vita meno feroce. Qui la fotografia è impietosa. Descrive il disfacimento di una persona incapace di ammutinarsi, di reagire contro l'origine del male (che non è solo il suo ma anche qualcosa che è esterno a lei) e diviene oggetto della diversità da segregare, rompere, eliminare nell'istituzione manicomiale. Ma proprio da queste immagini, non si riesce a vedere come il manicomio possa essere un rimedio contro il manicomio.

“Gli ebrei moriranno di fame e di stenti, e della questione ebraica resterà solo un cimitero” (Ludwih Fischer, governatore tedesco di Varsavia). È con queste idee in testa che Ludwih Fischer fece murare gli ebrei nel ghetto di Varsavia tra il 1940 e il 1943 e poi passò al loro sterminio. Le anime di quelle stelle gialle di David massacrate in quel ghetto però non sono però riusciti ad eliminarle, non sono riusciti ad ucciderle, le hanno solo private dei loro corpi, dei loro volti, delle loro gioie... molte di queste anime sopravvivono nelle icone della sofferenza, della disperazione e del dolore estremo, rubate alla storia dell'orrore da un militare tedesco (Joe J. Heydecker) e le cento fotografie che ha scattato sull'assassinio degli ebrei di Varsavia non sono soltanto una testimonianza storica ma soprattutto una vergogna della mediocrità e della stupidità della guerra.

Di tutte le guerre.

Nella storiografia fotografica sullo sterminio degli ebrei d'Europa per mano dei nazisti si è potuto vedere molte atrocità e si resta sbalorditi e inorriditi delle capacità di distruzione alle quali è giunto l'uomo per ambizione di potere o per perpetuare religioni e ideologie sulle quali erigere imperi della soggezione. La circolazione delle immagini sull'assassinio degli ebrei in Italia si hanno soltanto alla metà degli anni '50. Giornali e riviste pubblicano qualche fotografia di Auschwitz, donne piangenti o il bambino con le mani alzate del ghetto di Varsavia. Nel 1955, sotto gli strali della critica radicale o della fotografia sociale di Ando Gilardi, sul settimanale "Lavoro" viene pubblicata una inchiesta a puntate intitolata "Per non dimenticare". Le fotografie che vi appaiono fanno scandalo e se una parte dei lettori organizza la diffusione del giornale nelle fabbriche, nelle case e per le strade... a Firenze e ad Alessandria le copie del giornale esposte in luoghi pubblici sono sequestrate perché ritenute oscene e la vicenda finisce in parlamento. La barriera dell'invisibilità e i crimini dell'uomo contro l'uomo non possono essere taciuti.

Le fotografie del ghetto di Varsavia di Joe J. Heydecker hanno dovuto attendere più di cinquantanove anni per essere pubblicate in volume (nel 1981, in Brasile, con un testo in inglese, portoghese e tedesco). In Italia le possiamo conoscere soltanto nel gennaio del duemila.<sup>30</sup> Le fotoscritture della memoria di Heydecker sono documenti che "conservano ancora oggi lo stesso significato del giorno lontano in cui furono scattate, cioè il mio timore che in futuro nessuno voglia più ammettere che questo è veramente accaduto" (Joe J. Heydecker). Il 16 ottobre 1940, Ludwig Fischer, governatore tedesco di Varsavia occupata, circoscrisse un quartiere ebraico della città a "zona abitativa per ebrei". In quel quartiere solitamente abitavano 160.000 persone, di lì a poco ne saranno chiusi dentro più di 400.000. Alla fine del 1941 i nazisti dimostrarono tutta la loro inclinazione per l'arte muratoria e alzarono un muro lungo quattro chilometri e alto tre metri, dello spessore di un mattone per dividere gli uomini dagli "appestati" con la stella di David sui loro stracci. Ogni casa del ghetto riuscì ad ospitare circa 393 persone e ogni vano serviva da rifugio a circa 13 individui. I nazisti passavano agli ebrei un chilo di pane alla settimana, 250 grammi di zucchero, 100 grammi di marmellata e 50 grammi di grasso al mese. Il pane era fatto mescolando segatura e bucce di patate. Nel 1943 avevano sterminato più di 300.000 ebrei. I 60.000 ebrei che furono ammassati in un quartiere di 950 metri per 280 a nord-ovest del vecchio ghetto impugnarono le armi e insorsero. Il 19 aprile 1943, l'artiglieria di Himmler rase al suo il ghetto di Varsavia.

Joe Julius Heydecker era nato a Norimberga il 13 febbraio 1916 (muore a Vienna nel 1997). Tra il 1931 e il 1933 frequentò lo studio fotografico di Stefan Rosenbauer (che era ebreo) e lì apprese il mestiere. Nel 1933 pubblica un libro (Coup, romanzo di un divo da rivista), che presto andrà al macero in quanto non gradito all'atmosfera politica dei tempi. E qui Heydecker aggiunge a Julius anche l'altro nome di battaglia, Joe. Tra il 1933 e il 1937, Heydecker viaggia con i genitori per tutta l'Europa (avevano un'azienda che organizzava proiezioni di film religiosi). Nel 1939 a Heydecker scadeva il passaporto e con questo il rinvio al servizio militare. La cartolina di arruolamento gli giunse il 27 agosto 1939, reparto autisti di mezzi pesanti. Per le sue conoscenze di tecnica fotografica, Heydecker fu assegnato ai servizi di propaganda e nel 1941, come assistente di laboratorio fotografico, venne destinato a Varsavia.

Nel 1941 Heydecker entra per la prima volta nel ghetto con la macchina fotografica (una Kine-Exakta, caricata con pellicola 35 mm Agfa Isopan ISS, Agfa Isopan Ultra e Agfa Isopan F). In due ore di "fotografia di strada" scatta 125 immagini che resteranno nella storia dell'umanità violata. Ci tornerà una seconda volta ed

infine fotograferà la distruzione di Varsavia (ed è l'unica fotografia esistente delle rovine del ghetto prima dell'ingresso a Varsavia delle truppe sovietiche). La poetica del cuore nelle immagini di Joe J. Heydecker rivela l'assassinio programmato, metodico e cannibale di ogni felicità umana, dove carnefici, vittime e spettatori fanno della persecuzione degli ebrei tra il 1933 e il 1945, uno spettacolo circense.<sup>31</sup> Le fotografie di Heydecker non sono soltanto un documento straziante sullo sterminio degli ebrei. La sua scrittura fotografica non è solo un buon reportage di guerra ma dentro quelle immagini c'è uno sguardo pulito, essenziale, sovente amoroso su quanto accade di fronte alla fotocamera. C'è una straordinaria bellezza nella fotografia di Heydecker, che rivela la dignità e anche la paura storica di un popolo ferito a morte. In principio il fotografo ruba immagini di vita quotidiana, alcune mosse (che rivelano anche la sua paura), altre più didascaliche. Sempre però di alta epicità visiva. Poi comincia a fare dei ritratti. E ci sono delle fotografie superbe. Di grande bellezza autoriale. Heydecker mostra qui una poetica del cuore che si contrappone al martirio che molta parte di umanità ha destinato a un popolo, dicendo che era scritto nelle stelle.

Nelle immagini di Heydecker si respira quell'umile e quell'autentico che rendono viva la difficoltà dell'amare e il bisogno di amare. C'è una fame d'amore di anime amiche che escono dal "sogno" o dall'"Inferno" e consegnano alla storia dell'arroganza la loro autenticità, che diviene l'atto eroico di un'epoca dove servi e tiranni si abbeveravano allo stesso sangue. Né ieri né oggi e nemmeno domani un uomo potrà dirsi libero se da qualche parte del mondo ci sarà un bambino che muore per fame, viene ucciso perché ha un altro colore della pelle o perché le sue origini contemplano altre religioni... queste "fotografie di strada" dicono che l'umanità sarà davvero migliore e degna di essere difesa, soltanto quando aiuterà quel bambino a crescere e divenire un uomo libero. L'uomo non stato capace di inventare soltanto i campi di sterminio ma anche le rose.

## Note

1. Il termine “Bootleg” è rubato dallo slang newyorkese e indica l’attività illegale, clandestina, fuorilegge dei fabbricatori di whisky al tempo del proibizionismo. Qui viene usato come poetica eversiva del linguaggio fotografico, più precisamente, détournement di tutta un’apologetica della spazzatura (non solo) fotografica smerciata come “arte”, “creatività” o “espressione” del mercato globale.
2. Più precisamente, Hannah Arendt chiarisce la metafora: “Il problema della natura umana (quaestio mihi factus [‘io stesso sono divenuto domanda’] come dice sant’Agostino) pare insolubile sia nel suo senso psicologico individuale sia nel suo senso filosofico generale. È molto improbabile che noi, che possiamo conoscere, determinare e definire l’essenza naturale di tutte le cose che ci circondano, di tutto ciò che non siamo, possiamo mai essere in grado di fare lo stesso per noi: sarebbe come scavalcare la nostra ombra”. Vedi: *Vita activa. La condizione umana*, Bompiani 1989, pagg. 9/10.
3. Roman Vishniac: *Un mondo scomparso*, E/O 1986
4. Elie Wiesel: *Un mondo scomparso*, op. cit.
5. *Internazionale Situazionista*, La critica del linguaggio come linguaggio della critica, Nautilus 1992
6. Hannah Arendt: pag. 24, op. cit.
7. Karl Marx: *Il capitale*, libro primo, a cura di Eugenio Sbardella, Newton Compton 1976
8. Renato Curcio: *L’alfabeto di Esté*, Agalev 1988, pag. 10
9. Renato Curcio: pag. 10, op. cit.
10. Raoul Vaneigem: *Trattato di saper vivere ad uso delle giovani generazioni*, Vallecchi 1973, pag. 1
11. Ernst Bloch: *Dialettica e speranza*, Vallecchi 1967
12. Ludwig Wittgenstein: *Osservazioni filosofiche*, Einaudi 1981
13. Ludwig Wittgenstein: pag. 17, op. cit.
14. Raoul Vaneigem: pag. 21, op. cit.
15. Hegel aveva scritto: “La prima cosa che qui si deve imparare è stare in piedi”, cit. a memoria.
16. Ernst Bloch: pag. 37, op. cit.
17. Guy E. Debord, in: *Internazionale Situazionista 1958-69*, Nautilus 1993
18. Giuseppe Gorani: *La rivoluzione francese I, Lettere ai sovrani d’Europa*, Arnera 1988, pagg. 103/104. La lettera è quella scritta a Papa Pio VI (Giovanni Angelo [Gianangelo] Braschi), nell’ottobre 1792.
19. Tina Modotti: *Vita, arte e rivoluzione. Lettere a Edward Weston 1922-1931*, Feltrinelli 1994
20. Gunter Anders: *Eccesso di Mondo. Processi di globalizzazione e crisi del sociale*, Mimesis/Eterotopia, 2000, pag.10
21. Vandana Shiva: *Biopirateria. Il saccheggio della natura e dei saperi indigeni*, Cuen 1999, pag. 63
22. Vedi: Eterotopia. *Luoghi e non-luoghi metropolitani*, di Michel Foucault, Mimesis 1994
23. Vedi: *Il carattere distruttivo. L’orrore del quotidiano*, di Walter Benjamin, Mimesis 1994
24. Vedi: *Geofilosofia. Il processo nomade e la geografia dei saperi*, di Gilles Deleuze e Felix Guattari Mimesis 1994
25. Stefano Citati: “*La Repubblica*”, 18 febbraio 2000
26. Vedi: *La Pub est une charogne qui nous sourit*, di Oliviero Toscani.....
27. Gisele Freund: cit. a memoria
28. Ando Gilardi: *Storia sociale della fotografia*, Feltrinelli 1976, pag. 36
29. Vedi: *Manicomio 1914. Gentilissimo Sg. Dottore. Questa è la mia vita*, di Adalgisa Conti, a cura di Luciano Della Mea, Mazzotta 1978
30. Joe J. Heydecker: *Il ghetto di Varsavia, cento foto scattate da un soldato tedesco nel 1941*, Giuntina 2000
31. Vedi: Raul Hilberg: *La distruzione degli Ebrei d’Europa*, Einaudi 1999



*Eugène Atget*



*Joe Julius Heydecker, 1941*



*Roman Vishniac, 1938*



*Adalgisa Conti, 1914*



*Adalgisa Conti, anni '70*



*Adalgisa Conti, 1938*



*Tina Modotti, 1928*

# Della fotografia situazionista

*“Amare qualcuno significa volerlo conoscere.  
E più impareremo a conoscerci, meglio riusciremo  
a riconoscere, e perfino a integrare nella nostra vita  
immaginativa le mille differenze che sono sempre  
state utilizzate come dei cunei per separarci.  
Così che l’esperienza di tutte le donne ovunque diventi,  
in un certo senso, un nostro bene comune, un’eredità  
da trasmettere le une alle altre, la consapevolezza  
di che cosa ha significato essere donna,  
una donna in questo mondo di uomini”.*

Kate Millett

*“Lascerò che tu mi porti nella fecondità della distruzione.  
Scelsi un corpo allora, un viso, una voce.  
Io divento te. E tu diventi me. Metti a tacere  
lo straordinario corso del tuo corpo e potrai  
vedere in me, intatte, le tue paure, le tue pene.  
Potrai vedere l’amore che era stato escluso  
dalle passioni che destava e io potrò vedere  
le passioni escluse dall’amore. Distaccati  
dalla tua immagine e riposati nel centro dei tuoi veri desideri. Interrompi per un attimo  
il tuo deviare violento. Allenta la furiosa indomabile  
tensione. Prenderò tutto su di me”.*

Anaïs Nin

*“Se Baudelaire parla degli amanti e del desiderio  
è rivoluzionario. Quando i membri del Comitato Centrale  
parlano della rivoluzione, è pornografia”.*

Marguerite Duras

## I. La fotografia della deriva

La *fotografia situazionista* o della *deriva* è una provocazione, uno studio singolare sulla scrittura fotografica come etica dello sguardo, dissoluzione del bianco e nero o del colore mercantili e disvelamento della realtà artificiale buttato contro le griglie spettacolari della mondanità culturale, politica, religiosa del nostro tempo. La *fotografia situazionista* è un viaggio iconografico senza ritorno at/traverso i territori immaginari della quotidianità offesa... una fotografia di frontiera che ha profanato, rovesciato, dissolto il linguaggio iconografico corrente... e dovunque ha posato il suo sguardo, ha lasciato una traccia, un segno, un percorso di qualcosa che è stato e che non è più... per annunciare la fine di tutte le mitologie su una “buona umanità” ed ha chie-

sto a chiunque davvero lo volesse, di cominciare a fare i conti con la sua storia.

Le immagini della *fotografia situazionista* destinano la loro evidenza sullo sfondo intrattabile dell'ordinario... sono una specie di album di famiglia intimo, segreto, amoroso, sparso a de/figurare e autenticare un reale carico di ingiustizie sociali... La poetica fotografica situazionista continua a colpire al fondo dell'autorità costituita... è ancora uno scavare alle fondamenta del conforme della fotografia moderna. Le fotografie sui fronti di guerra di Robert Capa, le manifestazioni del Fronte popolare a Parigi, le battaglie della rivoluzione sociale spagnola o le processioni nel Sud dell'Italia di D. Seymour ("Chim"), gli americani di Robert Frank, i reportage sul secondo conflitto mondiale di E. Smith, D. MacCullin, i campi di sterminio nazisti di M. Bourke-White, la discriminazione razziale di P. Magubane, i cadaveri disseminati nelle strade di New York di Weegee, la diversità bastonata di D. Arbus o la spiritualità libertaria di H. Cartier-Bresson... sono ben altro dalle manifestazioni di giubilo per la caduta del fascismo di V. Carrese, le baraccopoli milanesi di F. Patellani, la gente del Sud italiano di N. Migliori, le indagini negli istituti psichiatrici di F. Berengo-Gardin, il folclore napoletano fotografato da M. Jodice, l'inquinamento in Italia di G. Lotti, i fotocollages di M. Cresci, le sperimentazioni estemporanee di F. Vaccari, la sicilianità pittorialista di F. Scianna, le geometrie delle città di G. Basilico... gli interpreti della fotografia italiana hanno sempre qualcosa di pietoso o di celebrativo, di sanguinolento o di propagandistico, di estetizzante o di vagamente assolutorio in ogni forma espressiva e là dove la camera da presa diviene presa di coscienza (Capa, "Chim", Smith, McCullin, Bourke-White), radiografia di una società feroce (Weegee, Frank) o insurrezione della dignità (Magubane, Arbus, Cartier-Bresson)... si legge la capacità di devalorizzare i valori stabiliti e allo stesso tempo di rivalutare vecchie e nuove utopie. In vero, nemmeno i pretini giocosi di M. Giacomelli, le assemblee operaie di T. D'Amico, il popolo in piazza di R. Cagnoni, le verifiche astratte di U. Mulas, le feste di paese di L. Mazzacane, i riti arcaici di M. Russo, i matti liberati di C. Cerati, la rivolta ungherese repressa dal comunismo al potere di M. De Biasi... raggiungono la deriva estetica ed etica di Capa o Smith, di Frank o Arbus, di Magubane o Cartier-Bresson... ma in modi diversi, sovente contrastanti tra loro, rappresentano gli sguardi più "belli" e "fuori gioco" della fotografia italiana.

Non occorre essere franchi tiratori del "movimento situazionista" (che si è autosciolto nel 1972, ma i seminamenti delle loro tempeste politiche/culturali continuano a far sbocciare fiori e profumi non codificabili fuori e in margine alle vetrine del consenso...) per fare della *fotografia situazionista*. Basta essere disertori dell'ordine costituito delle immagini o profanatori di icone o reliquie iconografiche sulle quali una minoranza di farabutti hanno eretto i forni crematori dell'intelligenza (sotto i baffi di Stalin come sotto quelli di Hitler, ma anche Castro non scherza quando si tratta di reprimere i dissidenti, gli omosessuali o i libertari...), adesso è il mercato globale l'ordito per sterminare grandi pezzi di popoli lasciati marcire nella povertà... gli untori della s/ragione storica sono sempre gli stessi, vanno ricercati nelle chiese, nelle banche, nei parlamenti, nelle università, negli eserciti... è questa stirpe di serpi che in appena un secolo di tirannia ha trasformato la *gran madre* terra in un cimitero... quelli che sostengono il genocidio sono i carnefici o gli spettatori di una civiltà dello spettacolo che continua a partorire mostri. "Sono le vittime consenzienti a creare le vocazioni da boia. Non esistono popoli martiri, ci sono solo uomini rassegnati alla schiavitù volontaria. E finché non ne usciranno, armati finalmente dei loro desideri di vita, Stalin potrà marcire tranquillo" (Raoul Vaneigem)<sup>1</sup> insieme ai nuovi padroni.

La *fotografia situazionista* o della *deriva* è cosa conosciuta, specie nella *fotografia di strada* (o dell'*erranza*)

americana. Ovunque si è alzato un manganello contro l'innocenza insorta o l'eversione proletaria si è fatta vita... lì c'è stato un fotografo che ha lasciato un segno nella storia dell'umanità. Robert "Bob" Capa, Joseph Koudelka, Mario De Biasi ad esempio... non sono stati solo dei fotoreporter di guerre o battaglie sociali ma testimoni coraggiosi del proprio tempo. Le loro fotografie non hanno solo denunciato gli orrori dei conflitti mondiali o rivoluzioni soppresse nel sangue... quello che più conta, nelle loro immagini si legge il desiderio di amore per un'umanità spezzata e offesa dalla mediocrità e dalle menzogne della politica economica. I novelli Cesari & Papi "vengono su dalla massa dei bassi sterminatori che si mettono a sfoltire la giungla, dei sudici barbieri" (Guido Ceronetti) che non fanno nemmeno sgozzare i propri fratelli e i propri figli con la pragmatica disinvoltura di Hitler. Dalle periferie del mondo, dove l'agonia della sopravvivenza è reale, le lacrime si fanno di fuoco e i sogni mettono le ali della libertà... ricorrere alla frusta, al veleno o al cannone è sempre più difficile (dato il prezzo delle armi e la difficoltà di trovare dei criminali come si deve per eseguire assassinii con un certa grazia umanitaria...), dunque bastano i piani colonialisti dei G8 & dei governi loro affini, della Banca Mondiale e il Debito Estero per pianificare un mondo dove i ricchi divengono sempre più ricchi e i poveri sempre più poveri.<sup>2</sup> La fame ha radici più profonde di ogni sorriso ma nessuno può comprare un sorriso.

La *fotografia della deriva* non ha né popolo né patria. Come mostrano le immagini di nudamento del sociale di Dorothea Lange. La Lange nasce da una famiglia di immigrati tedeschi nel 1895, a Hoboken (New Jersey). Il padre abbandonò la famiglia quando era ancora piccola e lei fu allevata dalla madre nel Lower East Side di New York. Si ammalò di poliomielite e rimase zoppa per il resto della vita. Per caso vede i ritratti di Arnold Genthe, ne resta abbagliata e diviene la sua assistente in camera oscura. Con la frequentazione dei seminari sul linguaggio fotografico di Clarence White alla Columbia University, comprende che "la cosa importante non è ciò che è fotografato, ma come lo è..." (Dorothea Lange). White non parlava mai di tecnica o di fantasticherie fotografiche. Sosteneva che la fotocamera è come uno strumento musicale con il quale prendere e restituire emozioni, semplicemente.

Dopo la frequentazione delle idee sulla fotografia come linguaggio poetico di White, la dolcissima Dorothea comprò una pesante macchina fotografica, due obiettivi e insieme ad un'amica partì per fare il giro del mondo ma le due donne furono derubate di tutto ciò che avevano e così la Lange si fermò a San Francisco. Era il 1918, aveva 18 anni. Cominciò a lavorare in un emporio, nel reparto sviluppo e stampa delle fotografie. Intanto conobbe la fotografa Imogen Cunningham e un mecenate, Jack Boumphrey, che le finanziò il suo primo studio fotografico. Qui faceva i ritratti alle famiglie "bene" della città. Lavorava su commissione. Andava anche in giro per le case e non poche immagini di bambini, di famiglie, di vecchi patriarchi della "corsa all'oro"... sono venute di un romantico ottimismo borghese. Interveneva sulle stampe e poi le montava su eleganti cartoncini giapponesi autografati.

Nel 1920 la Lange si sposa con il pittore di scenari western, Maynard Dixon. Nel 1925 e nel 1928 hanno due figli. Riescono a vivere del loro lavoro. Comincia a sperimentare la "sfocatura" e influenzata dai lavori di Imogen Cunningham, prende a fotografare paesaggi e le forme delle piante (secondo i precetti "puristi" del Gruppo F/64). Ebbe momenti di depressione. Un giorno, mentre camminava da sola in montagna, venne sorpresa da un violento temporale e lì comprese quale era la sua via di fotografa: "fotografare la gente, gente di qualsiasi tipo, gente che mi pagava e gente che non lo faceva" (Dorothea Lange). Ciò che si fotografa non dà che un'immagine incompleta della nostra coscienza violata... è per questa ragione che dalla lettura di una

fotografia (anche la più banale) ne usciamo o più stupidi o più intelligenti.

Nel 1929 si trovò a fianco di Paul Strand, in un viaggio nel New Mexico. Dopo sette mesi di lavoro con Strand, un fotografo di vita quotidiana... indirizzò il suo sguardo verso gli umili e gli offesi. Al ritorno a San Francisco, avvenne il crollo della Borsa. I giorni della Depressione americana la investirono. La sua famiglia conobbe la miseria e i suoi ragazzi furono messi a pensione in una scuola pubblica. Più di quattordici milioni di americani non avevano lavoro e molti di loro non avevano nemmeno la casa... la povertà circolava nelle strade insieme ai sogni di una "nuova America". Una delle fotografie-simbolo della Depressione fu proprio la sua – *"La fila del pane, 1932"* –, che insieme alla – *"Madre emigrante, 1936"* – la renderanno giustamente immortale nella storia della fotografia sociale.

"Questa piccola donna, timida e insicura aveva un forte senso della giustizia: ne scaturiva una furia silenziosa che si esprimeva nell'intensità emotiva delle sue fotografie. Con una macchina fotografica in mano, divenne un gigante" (Robert J. Doherty). Le sue fotografie si situano fuori dalla legge del mercato ma non accusano nessuno piuttosto che qualcuno... interrogano ogni forma di discriminazione e architettano un sentimento per l'utopia o il senso radicale di una quotidianità senza imperativi, senza ordini e senza doveri. La sua scrittura iconografica porta in sé il linguaggio dell'ospitalità, quella indesiderata del "vieni, entra, fermati a casa mia, non ti chiedo come ti chiami, né di assumerti una responsabilità, né da dove vieni o dove vai..." (Jacques Derrida), è un non chiedere niente a chiunque tu sia e quali sono i tuoi sogni o i tuoi desideri, che lingua parli o che colore della pelle hai, quale sia il tuo sesso o il tuo pensiero... perché ciascuno è straniero a se stesso ed è sempre l'amore per la vita a far muovere le cose.

La visione libertaria o dell'erranza della Lange non chiede di sognare un'esistenza più felice, vuole solo viverla. È un girovagare in mondi possibili senza, necessariamente, abbandonare il mondo esistente. È un viaggiare attraverso l'utopia non per possederla ma per superarla e mettere fine a situazioni di povertà, razzismo e ghettizzazione ingiuste. In una comunità diversa, multi-etnica/interculturale a venire... ogni uomo ha la possibilità di essere re (di se stesso), perché lì nessun uomo conosce la condizione di essere servo (di qualcuno). Come Antigone, la Lange non è nata "per i grovigli dell'odio, ma per i legami dell'amore". In questo senso (con le sue fotografie) ha riservato agli aggressori dell'umanità tenere sepolture. "Se vedete soprattutto miseria umana nelle mie fotografie, significa che non sono riuscita a esprimere la trama multiforme di cui è solo un riflesso. Infatti, la rovina che avete davanti è il risultato sia di forze naturali che sociali" (Dorothea Lange). Le immagini del tempo mercantile assumono importanza solo nella vita che le cancella o le celebra. I saperi hanno cessato di perdere la faccia man mano che assumevano il potere. Là dove gli eresiarchi vestono il sanbenito della santa Inquisizione, passa una lama di luce che trascolora il tempo della spada e dell'aspersorio nel tempo delle immagini liberate... la sola storia che l'uomo/la donna conosce è quella delle merci e della disumanizzazione di sé. Amen!

La Lange, come pochi, si può considerare un maestro della fotografia sociale. Che non è un genere preciso (come può suggerire la sua definizione) quanto piuttosto l'inclinazione, l'atteggiamento, la sensibilità di un autore di fronte alla realtà storica del proprio tempo. "La fotografia sociale cerca di stimolare nell'osservatore il risveglio di una coscienza e quindi una reazione critica e partecipata verso le ingiustizie, le oppressioni, la povertà, lo sfruttamento dell'uomo sull'uomo e, in genere, verso condizioni umane che coinvolgono precise responsabilità individuali e istituzionali" (Alfredo De Paz).<sup>3</sup> Ironia vuole che, al momento in cui la coscienza di qualcuno apre gli occhi e butta lo sguardo sui cumuli di macerie che ha intorno a sé... scopre

che la fine delle truccherie ideologiche, sacrali e mercantili coincidono con un gesto, quello della disobbedienza o della diserzione.

Lo sguardo insolente della Lange si lega alle fotografie/documento di Jacob Riis, Lewis Hine e alla corrente pittorica, grafica e cinematografica della “Nuova Oggettività” tedesca... che figurano la loro poetica della strada verso gli sfruttati e gli indifesi. Espone le sue immagini per la prima volta, nella galleria del fotografo Willard Van Dyke. Lì conosce Paul Taylor, un professore di economia dell’Università di Berkeley. Insieme a Taylor, la Lange fotografa gli emigranti sulle strade della California e nel 1939 pubblica con Taylor *An Americans Exodus: A record of human Erosion (Un esodo americano)*. Un libro che mescola immagini a testimonianze degli stessi soggetti fotografati. Qui le parole e i ritrattati non sono né espedienti didascalici né giochetti illustrativi ma vanno a figurare una visione diversa/altra della “storia scippata alla realtà”... e tutto questo è stato chiamato del sociologo Wilson Hicks, “terzo effetto”. Il libro ebbe scarso successo. Passò quasi inosservato.

Nel 1935 la Lange entra nell’agenzia federale FSA (Farm Security Administration), coordinata da Roy Striker, dove insieme ad altri fotografi di notevole talento (Arthur Rothstein, John Vachon, Walker Evans, Ben Shahn, Jack Delano, Russel Lee...) documenta le condizioni disperate nelle quali versano grandi fasce di contadini degli Stati Uniti. Nel 1939/40, dopo aspri contrasti con Stryker, la Lange esce dalla FSA. Gli Stati Uniti entrano in guerra. La fotografa lavora per l’Office of War Information e documenta i campi nei quali furono internati gli americani di origine giapponese. Raccoglie fondi a favore delle Nazioni Unite. Si ammala gravemente ma riprende a fotografare nei primi anni ’50.

Tra la fine degli anni ’50 e i primi anni ’60, la Lange, insieme a Taylor, viaggia in Sud America, Asia, Nord Africa e in Europa. Continua a fotografare la famiglia, per la strada e raccoglie annotazioni per il suo archivio. Muore di cancro nel 1965, (pochi giorni prima della sua grande retrospettiva al Museum of Modern Art di New York). Lascia fotografie che non hanno tempo e queste parole: “Lo stato d’animo di cui si ha bisogno per realizzare una bella foto di una cosa meravigliosa è diverso dallo stato d’animo in cui ci si trova quando, su un marciapiede, si è sospinti, travolti, circondati da persone senza identità. Non è possibile farlo senza perdere se stessi” (Dorothea Lange).

La *fotografia dell’erranza* della Lange porta in sé il regno del visibile e della memoria. Racconta uno stupore, quello dell’uomo inconciliabile con la sacralità della legge. È fare della propria casa la casa altrui, è un andare a vedere la pioggia sulla faccia dei bambini e dire in forma di icone che l’infelicità o la disperazione che ciascuno vive non è naturale (c’è qualcuno che fa il male e altri che lo subiscono...) e l’amore dell’uomo per l’uomo serve a resistere. Si tratta di non avere né popoli né patrie, perché la parola libertà esiste.

L’insolenza libertaria della *scrittura situazionista* smussa ogni infingimento culturale e si oppone alle mode dell’avanguardia e del sultanato delle immagini... è un’estetica dell’esilio che si chiama fuori da ogni consorceria del mercantilismo, vomita rabbia contro i potentati della ragione armata/istituzionale e sa tacere dove non c’è più nulla da dire... come la conquista dell’immaginazione (al potere) del proletariato sfiorito, sindacalizzato, arreso negli ipermercati della politica, dell’economica e della religione. I sentieri espressivi aperti dall’eresia iconografica/situazionista non sono però gli stessi dell’abate Joseph Antoine Toussaint Dinouart, che nel 1771 aveva già compreso la morale ultima dell’umanità, cioè: – “è importante astenersi dal giudicare il modo in cui è amministrata la cosa pubblica in uno stato. Oltre al fatto che non spetta a noi modificare la condotta di chi governa, è nostro dovere – poiché siamo nati per essere governati – seguire l’indi-

rizzo generale che colui che regge le redini del potere giudica giusto dare a ciascuno della parti che insieme compongono lo stato a lui sottomesso”.<sup>4</sup> Né teme di andare contro le menzogne della Chiesa e dei suoi scribi Nicolas Malebranche, nel celebre “Trattato della natura e della grazia, 1680”: “Dio ha previsto dall’eternità il peccato originale ed il numero infinito di coloro che tale peccato doveva trascinare all’inferno”...<sup>5</sup> Il disormeggio della storia mostra ovunque che tutto a questo mondo è il risultato dei nostri atti estremi.

La *fotografia della deriva* (tutta la fotografia che si chiama fuori dai bordelli senza muri della museologia iconografica), rivendica l’arte dell’immagine, della parola e l’ingenuità utopica, eversiva, come strumenti di sabotaggio del linguaggio dominante. Disconosce l’ordine costituito come modello e disvela le brutalità e i processi alle idee sui quali si fonda. La poetica dell’utopia amorosa di questi corsari del “pensiero nomade” (situazionista), nasce da un’“estetica corsara” della libertà e dell’amore come voli angelici che détournano il meglio della retorica antica e rigettano “la censura collettiva dell’opinione corrente... [per andare a cullare il soffio del cuore fuori da ogni legittimazione, da ogni regola, da ogni funzione prestabilita, leggermente...], un tenersi più attaccati alla verità che ai termini”.<sup>6</sup> Fare insomma dell’oblio creativo/passionale l’apertura di un cammino eretico verso la via della gioia. De/classificare l’*immagine-segno*, garantita dalla lingua corrente, in *immagine-metafora*, che ri/costruisce percorsi della comunicazione con altri ritmi, altre assonanze, altri equilibri formali è quanto insorge nella radicalità visuale della *fotografia situazionista*... qui il dissidio è violento perché si oppone alla Grammatica (espressione), alla Dialettica (educazione), alla Retorica (persuasione) che tendono ad assorbire “tutto il mentale... poiché questo prepara l’avvenire”.<sup>7</sup> La tristezza dell’esistente sorge sempre dopo che la nebbia della polvere da sparo si è dissolta. La melanconia, come è noto, è uno stato di trasognamento... una sorta di felicità interiore che ha diritto all’incoscienza e basta a se stessa per vivere dentro e fuori la solitudine del mondo. Le vere, le sole confessioni si scrivono col sangue dei giorni... beati gli stupidi di tutti i cieli. A loro e a loro soltanto sarà aperto il regno mercantile della civiltà dello spettacolo.

La *fotografia situazionista* usa delle “imago” come esempi da rovesciare... smantella le “imago” di Patria, Dio, Stato... e afferma il proprio debito al pensiero sovversivo di Gian Pietro Lucini,<sup>8</sup> ma al fondo di queste scritture eretiche non è difficile riconoscere anche il trionfo della nausea di Georges Bataille,<sup>9</sup> l’uomo in rivolta di Albert Camus,<sup>10</sup> la disillusione dell’umiltà che troviamo sulla collina di “*Spoon river*” di Edgar Lee Masters,<sup>11</sup> e più ancora i flussi eversivi della fotografia africana di Peter Magubane<sup>12</sup> o la rabbia e la protesta che emergono dalla poesia Latino-americana.<sup>13</sup> Il solo obbligo che l’opera iconologica situazionista insegue è rivendicare il diritto di avere diritti, fare della disobbedienza civile un atto di fondazione in sé che determina l’inizio consapevole di qualcosa di nuovo, fino a comprendere l’uso della violenza per il raggiungimento della libertà (Hannah Arendt).<sup>14</sup> La sola educazione alla quale aspira e la non/educazione che non sia quella dell’uguaglianza politica nella diversità sociale. Anche quando scippano l’amore sui marciapiedi del mondo, i “magnifici randagi” della fotografia eversiva, riescono a fondere l’ironia con la descrizione, accecare le sponde dell’immediato per far crescere le ali del desiderio, dell’erotismo, della sensualità che fanno della passione amorosa qualcosa che sfugge a regole e categorie della logica. Fotografare tutta la vita insegna a fotografare ma non ti salva da nessuna stupidità. *C’est tout*.

Le scritture fotografiche situazioniste figurano provocazioni, smagliature, dissidi ampi sul convenzionale foto-grafico insegnato a frotte di imbecilli che credono di imparare la fotografia per bocca di qualche assessore al turismo e spettacolo che ha foraggiato (con i soldi dei commessi viaggiatori dell’industria del settore)

stages, corsi, laboratori... dove i partecipanti si prendono davvero sul serio e credono di conoscere i misteri profondi o magici della fotografia... così, con la naturalezza degli stolti, passano attraverso apologie del colore (anche digitali) o lavature artisticheggianti del bianco & nero... e tutto in bella sintonia con le gogne autorizzate della stampa patinata. La fotografia è Kodak, Ilford, Agfa, Fuji, Polaroid... o chi altri e pochi, davvero pochi, sono i fotografi, critici, storici... che violano il regime di “schiaaccia il bottone, al resto ci pensa l’industria”... chiunque abbia il senso della fotografia sociale sa di fotografare in un ghetto assediato, in un recinto protetto, in un confessionale di puttane senza un filo di ritegno... ma non è solo... lì c’è anche qualcuno che riesce a respingere inutili onori e stupide glorie e come fa il giocatore di scacchi con la “mossa del cavallo”... taglia il campo di gioco in modo obliquo, trasversale... ed è questa bandiglia di cospiratori del sogno che segna il disvelamento della realtà artificata... dovunque posano il loro sguardo, lasciano una traccia, un segno, un percorso di qualcosa che è stato e che non è più... annunciano la fine di tutte le mitologie su una “buona umanità” e invitano a fare i conti con la sua inqualificabile storia.

Le iconografie ereticali dei situazionisti (anche se sovente essi stessi non sanno di esserlo ma riescono comunque a fabbricare delle situazioni/eventi con la fotocamera), destinano la loro evidenza sullo sfondo intrattabile dell’ordinario... sono una specie di album di famiglia intimo, segreto, amoroso, sparso a de/figurare e autenticare un reale carico di ingiustizie sociali... La poetica/fotografica situazionista continua a colpire al fondo dell’autorità costituita... è uno scavare alle fondamenta del conforme della fotografia moderna. Non si può fotografare il proprio tempo senza vivere pienamente l’attimo, disconoscendolo. Si tratta di abbandonarsi alle seduzioni dell’anima e fare dell’eterno presente la verità aurorale della disobbedienza. “Contro l’ingiustizia non posso ammettere una rivolta parziale, ma solo una rivolta eterna, perché eterna è la miseria dell’umanità” (E.M. Cioran). Detestiamo tutto quello che è morale, ordine & fede... sono gli ideali della latrina! La felicità esiste solo nel cuore dei bambini con la pioggia sulla faccia e nelle lacrime dei folli al buio di un cinema... la luce accecante della gioia è una forma di terrorismo all’antica, cioè quando il cuore aveva più stanze di un bordello e l’autenticità di ciascuno correva sul filo della lama... ti restituivo quello che tu mi facevi, non ti porgevo l’altra guancia, la mia casa era la tua e tu eri il re sotto il mio tetto ma nessuno aveva diritto di profanare i propri morti né cantare le loro canzoni o bruciare i loro idoli, impunemente. Quando si sfogliano le immagini amorose di questi viandanti di passioni senza steccati ideologici, dottrinari o mercantili... non è difficile leggere come riescono a fondere l’ironia con la descrizione, la seduzione con l’insolenza e accecare le sponde dell’immediato per far crescere le ali del desiderio, dell’erotismo, della sensualità che fanno dell’anomalia amorosa (che c’è in tutti e in nessuno) qualcosa che sfugge a regole e categorie. “La conoscenza è una piaga, e la coscienza una ferita aperta nel cuore della vita” (E.M. Cioran). A chi è incapace di capire le metafore è inutile e dannoso fornire una qualche spiegazione.

L’estetico e il politico che attraversa le *tracce* eversive dei situazionisti... sborda con forza dalle parole visive, dalle immagini fisse e in movimento, dai segni atonali dell’urbanistica surrealista... che possiamo ritrovare nelle opere di Costant Nieuwenhuys, Guy Debord, Pinot Gallizio, Asger Jorn, Ivan Chitchevlov, Raoul Vaneigem... il linguaggio destrutturante, velenoso, irriverente dei situazionisti si pone come obiettivo il superamento dell’arte e della cultura, attraverso la decomposizione delle merci-feticci posti al servizio delle ideologie dominanti. Contro il regno idealizzato della borghesia rampante, buttano le analisi di critica della vita quotidiana di Henri Lefebvre, il pensiero libertario di Charles Fourier o l’insolenza libertina del marchese De sade e fanno del gesto, del corpo, del sogno... una pratica dell’utopia dove all’idee di cambiare la

società auspicata da Marx, oppongono il desiderio di trasformare la vita quotidiana, sognato da Rimbaud. Sono le stesse passioni di liberazione dell'uomo dall'oppressione dell'uomo che avevano animato le pignate di Emile Henry, le pistole di Ravachol, i colpi di mano della Banda Bonnot (e, sotto un certo taglio artistico, erano emerse anche nelle poetiche aconformiste di Isidore Isou e Maurice Lemaître), facevano della libertà del desiderio, il desiderio eventico, epifanico, situazionale della libertà senza confini. Se tu mi getti in galera in nome della giustizia, io posso ucciderti in nome della libertà!

Come era stato per i cospiratori dell'uguaglianza – Michail Bakunin, Pëtr Kropotkin, Alexander Herzen, Elisé Reclus, Errico Malatesta o Pietro Gori – ... i situazionisti facevano del momento artistico anche il crogiolo emozionale dove la propria esistenza assumeva una dimensione politica e sociale che si chiamava fuori da ogni posizione di dipendenza dei valori imposti. Lo scopo dei situazionisti era bruciare il regno della ragione e fare dell'estetica dei desideri e della costruzione delle situazioni, i grimaldelli espressivi con i quali andare ad alimentare i germi libertari di una rivoluzione culturale che sbordava oltre i confini dell'esistente. Il sabotaggio dei saperi o il ribaltamento di prospettiva dei situazionisti emerge forte nel sovvertimento culturale del prestabilito e non ci può essere intelligenza brillante senza la rottura radicale con i simulacri e le mitologie dell'ordine corrente.

A partire dallo stravolgimento architettonico delle città, il lettrista Isou (nel *Manifeste pour le bouleversement de l'architecture* pubblicato nel '68), gridava, con evidente sarcasmo, di smettere di costruire “palazzi per i re, chiese per gli dei, archi di trionfo per gli eroi, dobbiamo costruire palazzi per alloggiare vagabondi ed ergastolani, chiese per cambiarle in w.c., archi di trionfo per trasformarli in *bistrot*s o cimiteri per cani... bisogna costruire a caso, come volete e con i materiali che volete”... chiedeva di seguire i propri impulsi e i propri sogni ad occhi aperti. Abbracciare la vita quotidiana significava détournare alla radice la socialità falsa della convivialità e fare dei sentimentalismi ideologici o dei paraventi della fede, escrementi di illuminante inutilità. Il *détournement*, la *dérive*, la *costruzione delle situazioni*, la teoria dei piaceri, l'invettiva del gioco, lo scambio del dono (il *potlatch*, comunione sacrale attraverso il dono in uso tra gli indiani d'America)... sono atteggiamenti, comportamenti, azioni culturali attuati e diffusi dai situazionisti e si oppongono ai principi di conservazione, di originalità e di ricchezza... per i loro testi non rivendicano i diritti d'autore e con le fotografie, fumetti, film, pitture industriali, sculture, progetti urbanistici... evidenziano processi radicali, conflitti etici ed estetici che vanno a sovvertire i vecchi codici comunicazionali, attribuiscono loro nuovi valori e seminano nelle giovani generazioni una diversa visione del mondo.

Per non dimenticare: il movimento Situazionista non è mai stato un movimento. Semmai un'onda lunga che ha fatto della critica radicale il coltello o il detonatore di una disobbedienza montante che è andata a scardinare al fondo della politica, della fede, della merce... i pilastri (i valori) della “condizione post-moderna”. Nel Situazionismo scritto, chiaccherato e dibattuto nelle università, sui giornali, nelle tesi di laurea e perfino nei confessionali dei partiti e nei postriboli della Santa Romana Chiesa... galleggiano naufraghi della stupidità di ogni genere. Molti stanno al gioco della mondanità cattedratica, altri rimasticano il cadavere del '68, alcuni continuano a lavorare per rivoltare i paramenti sacri della vita quotidiana.

Lo spettacolo è la comunicazione fra persone, società, Paesi... divenuta immagine dell'apparenza o pratica della tirannia massmediatica. La merce trasforma tutto in spettacolo e tutto diviene spettacolo della merce. Qui e dappertutto la libertà è offesa... e per difendere la propria libertà e la libertà dei popoli umiliati e offesi, tutte le armi sono lecite... “*Non pretendiamo di avere il possesso della ragione, della verità o dell'intelli-*

*genza, ma quello del loro uso*” (Anonimo toscano). L’indifferenza generale ha preso il posto della tirannia e delle corporazioni... ovunque regna sul presupposto che tutto è già stato fatto, che tutto è già stato consumato, che tutto è già esaurito... i patiboli sono stati sostituiti con il sorriso del boia e la dissociazione dei debosciati che sono passati dalle latrine delle chiese e delle fabbriche alle scale mobili dei supermercati... la partitocrazia gestisce il “respiro collettivo” e l’ora di chiusura di tutte le intelligenze possibili. Ma sulle zattere della libertà... i naufraghi dell’uguaglianza già cospirano contro la corte e organizzano nuovi attentati contro la società dei simulacri.

L’autoritratto della critica radicale situazionista emerge in poche definizioni sparse (quasi nascoste) in quasi ogni pagina del nostro saggio (sono quelle apparse sulla rivista “Internationale Situationniste”, n. 1, Paris, giugno 1958):

#### *Situazione costruita*

Momento della vita, concretamente e deliberatamente costruito con l’organizzazione collettiva di un ambiente unitario e di una articolazione di eventi.

#### *Situazionista*

Tutto ciò che concerne la teoria o l’attuazione della costruzione delle situazioni. Colui che costruisce le situazioni. Membro dell’Internazionale Situazionista.

#### *Situazionismo*

Vocabolo privo di senso, abusivamente derivato dal termine precedente. Non esiste situazionismo, in quanto significherebbe una dottrina interpretativa degli accadimenti. Esso è evidentemente coniato da anti-situazionisti.

#### *D rive*

Modo di comportamento sperimentale legato alle condizioni della società urbana: tecnica di passaggio improvviso attraverso atmosfere ambientali diverse. In particolare, si usa anche per designare la durata di un esercizio continuo di tale esperienza.

#### *D tournement*

Usato come abbreviazione dell’espressione: spiazzamento di elementi estetici prefabbricati. Integrazione di prodotti artistici attuali o passati in una costruzione superiore dell’ambiente. In questo senso più semplice, il *détournement* all’interno del vecchio contesto culturale è un metodo di propaganda, che dimostra il deperimento e la perdita d’importanza di tale contesto.

#### *Cultura*

Rispecchiamento e prefigurazione, in qualsiasi momento storico, delle possibilità di organizzazione della vita quotidiana; complesso dell’estetica, dei valori morali e dei costumi con il quale una collettività agisce sull’esistenza oggettivamente ordinata della sua economia.

#### *Disfacimento*

Processo con il quale il contesto culturale tradizionale è crollato da solo, in seguito alla scoperta di superiori possibilità di dominio della natura che permettono e richiedono superiori elaborazioni culturali. Vi è una distinzione fra una fase attiva del disfacimento, demolizione efficace delle vecchie sovrastrutture – che termina verso il 1930 – e una fase ripetitiva, che domina da allora. Il ritardo nel passaggio dal disfacimento a nuove elaborazioni costruttive è in dipendenza del ritardo nella liquidazione rivoluzionaria del capitalismo.

Il rifiuto alla rassegnazione passa sulla fine della tolleranza. Occorre innaffiare l’ostilità dell’utopia, per avviarsi lungo i crinali della libertà inventata, rubata, buttata contro la stanchezza e la violenza di un’umanità incapace di accettare la fine delle illusioni e i rischi che l’amore dell’uomo per l’uomo possano portare contro l’origine del male... la felicità delle genti non consiste nell’accumulare cose, impacchettare sogni, educare a vivere... è l’amore come ponte, passaggio, luogo del desiderio che muove in ciascuno la forza di riconoscere in sé e negli altri il coraggio di esistere in un mondo di liberi e di uguali. Si tratta di cantare con

grazia, leggerezza, amorevolezza... le sofferenze e le insurrezioni degli oppressi della terra... dire senza mezze misure che la *teologia dei saperi* prostituiti è una *puttana che non sorride*... e coloro che possiedono la coscienza dell'universale o la tristezza dell'eternità, sembrano essere tra i soli che possano sfregiarla. La nostra dirompente lucidità non è mai responsabile della furia iconoclasta della nostra follia. Qui ogni ideale è dichiarato assassino e ogni fede è un vespasiano senza fondo – che come sappiamo, sono sempre stati le mangiatoie di masse deliranti in odore di santità – ... si tratta di una filosofia dell'Apocalisse che al fascino magniloquente della globalizzazione del mercato, all'odore sanquinolente dello sterminio di popoli inermi e alla rapacità dell'aggressione all'ecosfera si lascia portare alla deriva ereticale dell'utopia, dove i boia dell'umanità muoiono all'alba. Quando l'uomo bianco sterminava i pellirossa (armati di lance e di frecce) sulle bocche degli assassini correvano queste parole: Dio ha fatto gli uomini diversi, la pistola (del colonnello Colt) li ha resi uguali. I nostri figli sputeranno sulle vostre tombe sino alla fine dei secoli.

## II. La fotografia della diserzione

L'eroticismo, la sensualità o l'insolenza iconoclasta che i situazionisti, i fotografi dell'utopia o semplicemente i ladri di sogni... buttano contro il convenzionale e il prestabilito, mostra la parte in ombra dell'apparenza, gli angoli bui nei quali si manifestano sentimenti, paure, modi di essere dell'insieme sociale. La trasgressione che debordano dalle loro opere non è tanto un cifrario sull'indicibile né l'uso dell'invettiva come affabulazione poetica, è soprattutto organizzare una catenaria di "imago del dissidio" che vanno a comporre florilegi e ri/scoperte della devianza e dell'anomalia sistemate (come barili di polvere da sparo) sotto il culo dei potentati. De Sade scandalizzò i ciechi e i sordomuti del suo tempo perché con la sua vita e i suoi scritti aveva portato uno dei più radicali attacchi alle regole fossili della società. La sua filosofia della trasgressione era un'apologia dell'irregolarità e della distruzione di tutti i valori sui quali si fondava l'umanità cristianizzata, politicizzata, mercificata fino alla eiaculazione... aveva portato un po' di luce nelle coscienze e nelle tenebre dell'immaginario collettivo... per questo ha passato molta parte della sua vita a marcire nelle galere dell'aristocrazia, della repubblica e della rivoluzione.

La *fotografia della diserzione* dei situazionisti non ha bandiere... raccoglie molto della filosofia e dei turbamenti sadiani e nel coraggio di sbagliare trova la forza di correggere i propri errori, prendere i propri desideri come grimaldelli di escavazione della realtà. La diversità, l'anomalia, la devianza, la trasgressione... sono condizioni esistenziali dell'uomo, come il bisogno di ordine, fede, miti, tabù... la trasgressione è una porta aperta sull'immaginazione, una specie di sfida al conformismo consolidato della collettività. Ribattezzare la propria vita nella diversità, significa trovare il coraggio di esistere oltre gli altari ideologici e le cordate del familismo culturale/storico. Violare la norma è un cambiamento, l'inizio di qualche cosa che deve venire e il colpo finale di un'epoca.

La poetica della diserzione situazionista manifesta il proprio rancore per tutta la fotografia (la scuola) del sospetto che ha lucidato sui ceppi del dominio la confraternita/consorteria degli esteti e delle loro critiche terroristiche, disseminando nei loro saperi prezzolati schegge di creatività libertaria che scavano alle radici le cause della libertà e dell'oppressione sociale... l'uomo/la donna definiscono la propria umanità in base ai valori conviviali con i quali si identificano o rifiutano... Nessun collo è più rispettabile di quello di un gar-

rottato per avere sgozzato un tiranno, un re, un generale o un papa... condannati a morte da un'infinità di criminali dei quali sono stati complici ed hanno nascosto negli armadi della storia... alla mancanza di patria di Heidegger opponiamo la morte di Dio di Nietzsche... perché molti onori equivalgono a molte canagliate commesse sulle speranze mortificate nel sangue partigiano, insorto o semplicemente ribelle della gente povera ma ricca di una dignità infinita... dovremmo piangere sugli errori tumultuosi che abbiamo commesso e invece sospiriamo ai bordi dell'esistenza per gli errori eversivi che ancora faremo.

Le derive iconologiche dell'immaginale situazionista sono trasfigurazioni dell'esistente, fanno dell'osceno quotidiano la conoscenza del divieto... l'erotismo figurale, la sensualità formale, l'indecenza discorsiva sono i sentieri battuti nelle loro alchimie estetiche... la trasgressione dell'amore (come fine della tolleranza e superamento del limite) è disperso in ogni messaggio fotografico, in ogni libro, in ogni catalogo... dove i situazionisti continuano a indicare il superamento di ogni dolore at/traverso il denudamento dei corpi sociali. La surrealtà di queste fotografie tende a raggiungere il *non-luogo* dell'anima dove tutto è permesso, dove ciascuno può gettarsi nel sublime, nella volgarità o nel grottesco, "realizzando una complessità tanto ricca che nessuna tirannia e nessuna forma di vita le sono precluse... Tutto ciò che è veramente morale comincia dopo che si è detto basta alla morale".<sup>15</sup> Le fragole nel latte non sono più dolci e le lucciole nei campi di maggio sono ormai scomparse... restano le porte blindate delle banche (e le forche ingrassate del mercato globale, del comunismo in parata o del petrolio arabo) a rendere chiaro ciò che è realmente un inferno (sant'Agostino). Charlot (e il Kid), *Pierrot le fou* o i ragazzi di *Zéro de conduite* hanno dato fuoco allo schermo... e sulla collina di agrifogli davanti al mare, ridono di dolore della fabbrica dei sogni che va a pezzi.

La *fotografia della diserzione* è una contaminazione della grana visiva (non solo) fotografica... è un ascolto della memoria che registra le molteplicità creative e imbarazzanti del quotidiano offeso. Le immagini situazioniste custodiscono un passato comunicazionale già morto e definiscono il divenire morente della cultura fotografica... Sono lavori che fanno pensare a una ri/nascita o ad un'utopia di segni, di sentimenti, di emozioni mai dimenticati, lasciati alla deriva di verità irrespirabili. È una fotografia dell'amarezza, quella che butta sulle strade del tempo tecnologico, e come il pensiero di Pascal, è "sempre superiore ai propri disgusti". Di qui passa anche il cinema e *Nosferatu, il vampiro, Metropolis, Lulu, King Kong, La via lattea, Anche i nani hanno cominciato da piccoli, Accattonne*... Buster Keaton, il western, Marlene Dietrich, Valentino... sono fantasticati in quell'anatomia dell'irrequietezza che fa dire a Bruce Chatwin: "... un uomo è la somma delle sue cose, anche se alcuni fortunati sono la somma di un'assenza di cose".<sup>16</sup> L'uomo in origine non possedeva nulla, solo la bellezza del mondo... ma tutte le civiltà hanno basato il loro sviluppo sulla domesticazione sociale... tutte culture sono passate sulla lama delle spade e sulla polvere da sparo, le prime "tavole" scritte registrano il lavoro degli schiavi... il "pensiero nobile" è quello che non ha patria né legge e una libera società non è realizzabile senza prima prendere conoscenza di se stessi.

La scrittura fotografica della separazione situazionista parte dallo squartamento della fotografia (colorizzata, impallidita nel bianco & nero o digitalizzata fa lo stesso) e fa della verità disciolta nei postriboli salonistici più ambiti, momenti di comunicazione reale dell'esistenza bastonata. I cuori degli stupidi, come quelli dei Re, dei Presidenti, dei Generali o della Classe Operaia sindacalizzata sono tanto stupidi quanto trasparenti... edificano i loro regni/territori senza giustizia né diritto... quando i mercanti delle idee (ideologie, fedi, merci) prosperano, grandi pezzi di popolo cadono nella miseria e nell'oppressione. Lavoriamo "per dei cretini con la lingua e le radici tagliate" (Guido Ceronetti). I macellai dei campi di sterminio si stanno tirando su le mani-

che... i capi di governo dei Paesi più avanzati (i G8) stanno procurando loro il lavoro. Le camere a gas non mancano e le industrie farmaceutiche cominciano a produrre veleni in quantità smisurate. Lo sterminio dei popoli dei Paesi poveri (che i G8 considerano ospiti) sarà fatto con scrupolo e serenità. E proprio in “Genesi 39” si avverte che l’inviolabilità dell’ospite è sacra. La benedizione finale la danno polizia e politica. L’assassinio generalizzato diventa un presunto diritto e la menzogna più circuitata dai mass-media è titolare ogni genocidio: per amore dell’umanità.

La *fotografia della diserzione* trascende ogni insegnamento, ogni regola o processo canonico del linguaggio fotografico... rompe l’assedio del conforme nella complementarità tra immagine e didascalia... attraverso la rottura del cerchio culturale/politico, si porge allo sconfinamento dell’essere, per riconfinare l’immagine sociale su altre epifanie della forma e lascia in prossimità dell’utopia i dubbi e l’essenza prometeica dell’interrogazione... è una fotografia che abita le perdite, le ombre o i lampeggiamenti dell’esistenza... descrive la memoria tradita dai ricordi, ma anche le guitterie dell’amore e le turbolenze della libertà (inconcepibili l’uno senza l’altra)... è un pensiero del dissidio o uno sguardo ereticale che fiorisce su muri che vanno abbattuti, per riuscire a sentire il suo profumo.

Il principio di ogni disobbedienza nasce con il rifiuto dell’Eden, quando l’uomo e la donna sputarono contro una baracconata inventata da qualcuno per sottomettere qualcun’altro... intanto i possessori delle scritture si presero cura di verniciare Gesù Cristo di bianco... era infinitamente più bello... con un filo di barba e una tunica che lo avvolgeva con grazia... e poi quella corona di spine... quel sangue sul lenzuolo... quei discorsi sulla montagna, i bambini in braccio, i miracoli ai lebbrosi, agli infermi, la moltiplicazione dei pani e dei pesci, la resuscitazione dei morti... il camminare sulle acque... essere figlio di una vergine e nel contempo padre di sé e spirito santo... tutto ma proprio tutto di Gesù Cristo ci piace... specie quel colpo di lancia sotto il costato (mentre era inchiodato sulla croce tra due truffaldini come lui) non lo sfigurava... è grazie all’insegnamento dogmatico della sua dottrina che siamo divenuti atei e inclini all’iconoclastia.

Digressione necessaria sulla donna come *invitation au voyage* (Charles Baudelaire) nell’istante-presente dell’esistenza e *Somme athéologique* (Georges Bataille) dell’*amour fou* (André Breton). “Amami poco, te ne prego, se vuoi amarmi a lungo” (Rainer Maria Rilke)... nel cuore di un “grande uomo” batte l’amore di una donna più grande, sempre. La cultura maschile ha ovunque disconosciuto la donna come complementare alla propria esistenza... e già prima di Cristo – l’altra metà del cielo – era confinata nei bordelli ateniesi o nelle mascherature sociali del matrimonio... l’omosessualità (maschile o femminile) era parte della trasgressione permessa (proprio come l’età moderna ha prodotto la pornografia come merce familiare), l’amore oscillava tra una giocosa sensualità (Socrate) e vampate di poesia estrema del quotidiano (Saffo)... In principio non era il “verbo”, ma il toccarsi, pittografare, guardare le isole del cielo... poi sono nate le parole e le menzogne. Insieme al fuoco. La comunicazione si è schiusa da sotto la cenere della verità possibile e dell’utopia amorosa. Da sempre il gioco delle differenze si disputa sul teatro delle passioni... il superamento della limitazione sessuale vede le differenze sessuali (bisessualità, omosessualità, androginia...) come momenti devianti dalla “maschiocrazia” dei costumi... la rottura dell’argine conviviale (diversità, follia, handicap, freaks...) significa essere esposti alla (falsa) pietà teologale o al (reale) pubblico ludibrio.

Piccola annotazione ereticale (per tutti e per nessuno), che ha molto a che fare con la visione obliqua della società attuale. L’omosessualità è una variante dello sviluppo normale (Sigmund Freud). La bisessualità costituzionale sembra essere all’origine dell’omosessualità e il solito Platone aveva una teoria secondo la

quale “il bambino dà la bisessualità per scontata. Solo gradualmente e dolorosamente il bambino accetta la propria identità sessuale. Se la sensazione di essere dimezzati persiste nell’età adulta, questo significa che l’identità sessuale non è consolidata e che la persona si sentirà incompleta, inadeguata e incapace di stare da sola”.<sup>17</sup> Per certi versi, l’omosessualità e la bisessualità sono una forma esagerata, esasperata dell’amore di sé e incapacità di amare un’altra persona... in altri termini è la condizione mentale che Havelock Ellis ha chiamato Narcisismo. Sovente l’omosessualità e la bisessualità sono risposte deviate del bambino, messo di fronte all’umiliazione e al dolore nei confronti del rapporto sessuale tra i genitori.

L’omosessualità e la bisessualità sono anche flussi mondani, tendenze, inclinazioni tese (a volte) a superare una filosofia del sesso rigida, radicata nei costumi imperanti della propria epoca e spesso restano prigionieri in questa ideologia dominante, riproducendo atteggiamenti propri della normalità limitandosi a rovesciarli.<sup>18</sup> L’uomo/la donna bisessuali appartengono al mito del piacere universale... L’omosessualità (maschile/femminile) è un avvicinamento alla morte, perché l’omosessuale, “più ancora del suo amante, ama l’omosessualità” (Marguerite Duras) e le radici (sublimata) della sua solitudine. Quando l’amore non si “spiega” allora non ha frontiere... è la forza del godimento, l’*amour fou* della passione, l’impossibilità disarmonica di “essere normali”. Il desiderio d’amore va oltre la sessualità maschile (l’attrazione, l’eccitamento, l’orgasmo...) ed è la donna (più dell’uomo) che vive l’amore come desiderio dell’Altro/dell’Altra così forte da volerlo/volerla mangiare. Così Marguerite, la bella: “Il piacere dato da un’altra donna è qualcosa di molto intimo; che porterà sempre in sé il segno della mancanza di vertigine; la vera folgorazione, quella che può farci soccombere, è l’incontro con un uomo”.<sup>19</sup> Non c’è niente che amiamo così tanto quanto ciò che ci fa profondamente soffrire.

L’eros androgino ha radici culturali che si perdono nelle “sacre scritture”... e più ancora nell’*età d’oro* della letteratura “attica” (la città-stato di Atene)<sup>20</sup> e là dove l’identità sessuale non è ancora saldamente definita, un nuovo linguaggio d’amore nasce nella de/sacralizzazione dei corpi ed è compito dei poeti di ogni arte far conoscere il valore eversivo della “diversità” come turbamento delle convenzioni sociali. “La grande mente è androgina” (Marguerite Duras) e Virginia Woolf sostiene che la condizione normale e perfetta di ogni essere è che i principi del maschile e del femminile vivano armonicamente”.<sup>21</sup> L’amore è la sola cosa che fa della vita un sogno... conoscere una grande passione vuol dire vivere una profonda solitudine. Gli uomini non conoscono il desiderio d’amore o lo frequentano poco. Sono talmente occupati a inventarsi un’identità che non si accorgono mai cosa accade nella testa della donna che hanno a fianco. Gli uomini “bisogna amarli molto per sopportare il loro bisogno di intervenire, parlare, interpretare ogni cosa che capita loro attorno” (Marguerite Duras). I fantasmi della solitudine trasfigurano tutti, uomini e donne, e ciascuno è sempre in cerca di un letto dove amare o dove morire.

Il profumo di Anaïs Nin resta incollato addosso all’impudenza di vivere la verità svelata del quotidiano: “La tua bellezza mi sommerge, sommerge il mio fulcro. Quando la tua bellezza m’incendia mi dissolvo come mai mi sono dissolta davanti a un uomo. Ero diversa da tutti gli uomini, e da me stessa, ma in te vedo quella parte di me che sei tu. Ti sento dentro di me, sento rappersersi la mia voce come se ti bevessi, ogni delicato filo di rassomiglianza saldato a fuoco così che non se ne possa più scorgere la fenditura”.<sup>22</sup> È la messa in cuore dell’esperienza amorosa, senza farsi annientare dalla sua dissipazione. L’amore per sé o l’autoerotismo (la masturbazione), comunque, è sempre stato oggetto di turbolenze educative (prima e dopo la Bibbia). La psicologia moderna (Wilhelm Reich, Oskar Panizza, Alexander Lowen) ha mostrato che le patologie attribuite

(da tutti i poteri e le “sacre scritture”) alla masturbazione, erano in realtà una ricarica naturale, personale, vitale dell’uomo/della donna verso quell’eros ludico di se stessi che aiuta a combattere e a chiamarsi fuori dai coronamenti dell’amore codificato, permesso e spettacolarizzato (che non ha niente a che vedere con il libero svolgimento della sessualità). “Il modo più profondo di entrare in un essere, è cercare di fare silenzio dentro di sé per ascoltare ciò che potrebbe dire” (Marguerite Yourcenar). Strappare i libri o tirare i sassi alle stelle, fa bene ogni tanto, per tornare alla conoscenza e all’ascolto di sé.

L’amore degli uomini si fonda sulla biblica “filosofia della virilità” e su evidenti difetti di immaginazione... gli uomini perdono quasi subito la sensualità, la tenerezza, la dolcezza efebica dell’infanzia e nel tempo anche l’amore per il proprio corpo... divengono sconosciuti a loro stessi... per gli uomini fare l’amore è cercare di allontanare il senso della morte e nel contempo cancellare la fantasia dell’infanzia. Non sanno che cessare di amare e di essere amati è forse la cosa più terribile che possa capitare ad un essere umano. L’uomo amoroso non reprime la propria femminilità, la propria sensibilità, la propria tenerezza infantile e fa della rêverie del piacere la via della felicità e dell’amore senza confini una gestualità del sorriso, una filosofia della carezza, una pratica della tenerezza... l’uomo amoroso non “sente” nessuna “superiorità” con la donna (dentro e fuori dall’incontro d’amore), anzi si abbandona alla soddisfazione dei desideri, alla disponibilità verso il femminile che è in lui, per una diversa educazione sentimentale dei corpi. “Ciò che si fa per amore, lo si fa sempre al di là del bene e del male” (Friedrich Nietzsche). In amore, c’è un solo delitto che andrebbe punito, la stupidità. “Il segreto del sesso come ‘bellezza innocente’, il segreto della virilità distratta e occupata da idoli che la incantavano in un mondo totalmente diverso da quello del mio amore”, scrive Pier Paolo Pasolini,<sup>23</sup> (con l’acutezza di chi conosce le origini del proprio dolore...), ha mostrato che le esagerazioni dell’amore sono incuranti dei generi sessuati e la passione si riflette sulla stessa luna che ha affascinato D.A.F. De Sade, William Shakespeare, Oscar Wilde, Virginia Woolf, Lou Andreas-Salomé e l’ultimo vagabondo delle stelle che ha intrecciato l’armoniosità apollinea (il pensiero errante) con le fantasticherie del volo dionisiaco (il respiro del cuore).

La malinconia amorosa sembra estranea all’uomo di buona volontà... anche nel sesso l’uomo si trova distante dalla tenerezza del cuore... la sessualità maschile ha come immagine del desiderio e modello di comportamento, l’eccitazione, l’orgasmo e il sonno. Gli uomini – anche i meno stupidi – “vivono in una specie di opacità della vita, tanto da non accorgersi di molte cose che li circondano. Presi da sé, da quello che fanno, certe volte, al punto da non sapere mai tutto quanto, senza far rumore, accade nella testa di una donna... Il fatto [è] che occorre amarli molto, per sopportare il loro bisogno di intervenire, parlare, interpretare ogni cosa che capitano loro attorno... Impotenti a vivere fino all’ultimo la potenza della passione. Pronti a capire soltanto chi è uguale a loro. Il vero compagno della vita di un uomo – il confidente reale – non è che un altro uomo”.<sup>24</sup> È la stupidità che li unisce e li affonda in una sorta di “omosessualità volgare” (non sempre astenuta) dove l’universo maschile appartiene soltanto al numero delle scopate, delle violenze, delle deflorazioni che hanno costellato il loro cammino.

Un po’ poco. Per come si è dipinto l’uomo dalle “sante scritture” sino ai supermercati del sesso. Ma come sappiamo dall’Apocalisse di Giovanni, che “i libri chiari e aperti muoiono appena nati. Solo i libri scritti con la calligrafia cifrata dei cieli, solo i libri che nessuno può dissigillare completamente, continuano a infuocare per secoli i nostri pensieri”... [e lì, nella luce leggerissima dell’utopia celeste, si afferma che] “il principio divino era tanto maschile quanto femminile: o, per meglio dire, l’elemento maschile e quello femminile si

fondevano e si annullavano nella perfetta unità dell'androgino".<sup>25</sup> Come Dio, l'uomo è morto nell'immagine che si è dato. E siccome "il nulla genera il nulla: il vuoto si rispecchia nel vuoto" (Basilide, eretico gnostico). Nella psicologia del profondo, il significato dell'incontro sessuale tra il maschile e il femminile è vissuto in modo molto diverso... "Ciò che per l'essere maschile è aggressione, vittoria, violenza e soddisfazione del desiderio... per l'essere femminile è invece destino, trasformazione e profondo mistero della vita".<sup>26</sup> Il sentimento dell'amore trasforma tutto della persona innamorata. Gli innamorati sono avvolti in una luminosità dello sguardo, una gioia della pelle, un disincanto della realtà che fanno dell'amore non solo un atto sessuale, ma la situazione/momento di un piacere prolungato dove la naturalezza amorosa diviene rottura di tutte le barriere e armature conviviali.

Il silenzio degli uomini sull'amore è ridicolo, sovente è una forma di difesa che li porta ad essere più stupidi di quello che realmente sono. Nelle loro teste la donna ha due sole connotazioni: Puttana o Madonna. E sono entrambe sbagliate perché sono tarature culturali... con la Puttana tutto è permesso, con la Madonna, anche... marchette o preghiere sono la stessa cosa... l'oggetto del desiderio è sempre situato tra il peccato e la redenzione... alla sozzura della strada si oppone l'immacolata concezione della pornografia celeste... gli strappi alle regole confermano la conservazione dell'ordine... in cielo, in terra e in ogni luogo. Marie de Gournay, la figlia spirituale di Montaigne, già nel 1622 aveva compreso che la pretesa "superiorità maschile è una questione di sopraffazione, cioè di forza brutta e sostiene l'uguaglianza fisica e morale dei due sessi. La loro diversità è fondata esclusivamente sulla disparità culturale".<sup>27</sup> Forse è per questo che Mary Wollstonecraft, George Sand, Louise Michel, Mary "Mother" Jones, Emma Goldman, Clara Zetkin, Rosa Luxemburg, Aleksandra Kollontaj, Ulrike Meinhof, Mara Cagol... hanno preferito gettarsi dalla parte della rivoluzione che non a vuotare i pitagori sui sofà della storia.<sup>28</sup> I mutamenti di un'età storica sono spesso determinati dalla richiesta di libertà e di amore delle donne in rapporto con le leggi e i regolamenti dell'uomo. "Il grado di emancipazione femminile è la misura naturale dell'emancipazione generale" (Charles Fourier). Ecco cosa disse Louise Michel (una delle "incendiarie" della rivoluzione comunarda del 1871), ai giudici del tribunale che la condannarono alla deportazione a vita: "Poiché a quanto pare ogni cuore che batta per la libertà ha diritto soltanto a un pezzo di piombo, esigo la mia parte".<sup>29</sup> L'amore è la sola cosa che non può fare a meno dell'amore.

La donna amorosa raggiunge l'innocenza indecifrabile della passione sospesa tra la trasparenza dei sogni e la capacità di restare bambina per tutta la vita... divenire madre e nel rapporto d'amore, tra/mutarsi in monello/a, aprirsi a tutte le trascolorazioni dell'amore con l'innocenza di un bambino/a e la voluttà di una "peccatrice" stregata dalla luna, scampata alla forca o al giudizio di Dio... la donna ha permesso a l'uomo di crescere come persona e come amante, l'uomo le ha preferito il potere (sotto ogni sua forma). La donna amorosa fa delle ragioni del cuore la Via Lattea dell'immaginario... nelle sue stanze del disordine consuma i singhiozzi al posto degli amanti... ma prima o poi le ali di carta dei suoi sogni la portano in quella Terra che nessuno sa, dove non ci sono né orologi, né educazioni, né modelli e tutti volano a piedi nudi nel cielo, a prolungare un'infanzia interminabile. Marguerite Duras, così: "...Lo giuro. Tutto, lo giuro, non ho mai mentito in un libro. E neppure nella vita. Eccetto agli uomini. Mai. E questo perché mia madre mi aveva spaventato con la bugia che uccideva i bambini bugiardi".<sup>30</sup> La donna amorosa ritrova la presenza di sé nella leggerezza delle parole, nella tenerezza dei gesti, nella tonalità degli sguardi... il suo universo è il rifugio degli spiriti liberi ulcerati dall'amore... e percepire l'Altro/l'Altra senza troppe parole, senza troppe promesse, senza

troppe illusioni... vuol dire crescere nella differenza che porta ancora ad innamorarsi dell'amore. L'amore è un fiore del deserto e bisogna avere un sogno dentro di sé per andare a coglierlo ai bordi o al centro della vita quotidiana. La donna quando ama, vince ogni avversità e fin quando il desiderio d'amore la spinge verso il mistero della felicità, esprime una forza dei sentimenti senza eguali... "a letto le donne non sono più disposte a essere passivo strumento di piacere, tanto meno a subire rozzezze, egoismi, eiaculazioni precoci, ma vogliono prestazioni adeguate ai loro bisogni e desideri",<sup>31</sup> ecco che si capisce le cadute degli uomini in atteggiamenti maschilisti, misogini, abbrutenti fino allo stupro... l'amore e solo l'amore porta in sé la negazione di ogni ordine e pone fine ad ogni menzogna con il coraggio d'amare. In qualunque modo si parli dell'amore si celebra l'amore. L'amore assolve tutte le diversità perché l'amore è sempre innocente (o forse non lo è mai).

Diane Arbus *mon amour*. L'angelo della fotografia trasgressiva. Diane Nemerov Arbus è l'angelo o il mito della fotografia trasgressiva/maledetta. Le sue immagini, ormai celebri, di nani, handicappati, "freaks", omosessuali, puttane, persone dabbene... hanno contribuito a ridefinire il confine tra la "normalità" e la "devianza", la ghettizzazione e l'accettazione, la fine della paura e la politica della bellezza. Il suo fare-fotografia è stato forse, la più alta poetica o scrittura iconografica della nostra epoca. Il fascino inquietante della sua opera nasconde tenerezze infinite e genialità corrosive, che nulla o poco hanno a che fare con il fotogiornalismo rampante degli anni cinquanta/sessanta. Diane Arbus ha fotografato l'infelicità e l'ingiustizia degli esclusi, dei senza voce e di tutti gli esseri estremizzati. Le sue immagini di strada sono così profondamente antiche o moderne da non avere più età. "Quelli che nascono mostri sono l'aristocrazia del mondo dell'emarginazione... Quasi tutti attraversano la vita temendo le esperienze traumatiche. I mostri sono nati insieme al loro trauma. Hanno superato il loro esame nella vita, sono degli aristocratici" (Diane Arbus).

La fotografia trasgressiva di Diane Arbus si pone come disfacimento o decolonnizzazione dell'arte come "prodotto estetico" o strumento poliziesco di controllo di tutte le attività umane al servizio della burocrazia dei sentimenti e del congelamento della spontaneità nelle baracconate multimediali della tecnica. Per Diane Arbus, l'arte è "un apprezzamento della realtà, una valorizzazione che giunge sino a eternizzare l'istante. L'arte non fa che rendere preziosa la realtà, mentre la tecnica la svalorizza. L'arte non ha altra finalità che rendere preziosi, con i mezzi che lo sviluppo della sua epoca concede ed esige, gli atti umani" (Asger Jorn). Quella di Diane Arbus è una critica radicale sulla costruzione di situazioni che riguardano (ad ogni livello) il valore d'uso della creatività.

L'utopia della fotografia freaks (o dell'angelo) di Diane Arbus segna una rinascita del particolare o dell'istante che va oltre l'incendio dell'incontro occasionale o della trascendenza autoriale... la visione utopica/fotografica di questa libertaria malinconica e schiva ai vezzi mercantili dell'intelligenza... è una sorta di crogiuolo estetico dove l'orizzonte delle attese si discioglie nello squadernamento del – già visto – e nelle sue fotografie l'eccezione diviene luce e sangue dei giorni. Cioè fine degli ostacoli imposti dai possessori/produttori dei valori dominanti (sfruttamento, violenza, povertà)... quella di Diane Arbus è una scrittura iconologica del bel-luogo (Eu-topos) dove l'utopia entra nella storia e diventa il cammino o il ponte che conduce dal tempo dell'imperfetto al tempo della gioia originaria (la scoperta di quel Paese di non-dove dove scorre il latte e il miele e gli idoli sono stati rasi al suolo)... è la meraviglia dell'Io che gli utopisti rivendicano nei volti sfigurati dell'Altro/dell'Altra. La libertà è in ogni istante amoroso che doniamo all'Altro/all'Altra e ogni istante è sempre la prima volta.

La fotografia della trasgressione di Diane Arbus è un florilegio di diversità, un giardino libertario di esistenze che debuttano in una società del disamore, dalla fine. In questa fotografia/estetica della differenza, Diane Arbus affabula un'etica delle passioni e le disperde nel soddisfacimento dei desideri comuni alle genti della strada... è una forma radicale di ribaltamento dell'esistenza ordinaria, il tentativo di superare l'arte (non solo della fotografia) per mezzo della fotografia stessa, cioè passando dall'immagine alla vita quotidiana e dalla vita quotidiana alla rottura del mondano iconografico d'autore. Per non dimenticare: "La liberazione della nostra vita sociale, che noi ci prefiggiamo come compito elementare, ci aprirà la porta che dà su un mondo nuovo, un mondo in cui tutti gli aspetti culturali, tutti i rapporti interiori delle nostre vite unite avranno un altro valore. È impossibile conoscere un desiderio se non soddisfacendolo, e il soddisfacimento del nostro desiderio elementare è la rivoluzione. È dunque nella rivoluzione che è posta l'attività creatrice" (Nieuwenhuys Costant) di tutti gli angeli dell'utopia.

Diane Arbus nasce da una famiglia ebrea di aristocratici, nei "ghetti dorati" di New York nel 1923. Sono proprietari dei grandi magazzini Russeks, in Fifth Avenue. Ha un'infanzia affettiva difficile con i genitori e un grande legame d'amore con il fratello, il poeta Howard Nemerov. Si sposa a diciotto anni, con Allan Arbus, un fattorino dei magazzini Russeks, e negli anni cinquanta raggiungono insieme il successo come fotografi di moda. Lavorano per le maggiori riviste del settore e le loro fotografie sono sovente pubblicate da "Vouge" o "Glamour". Ma Diane Arbus vede altro nella macchina fotografica e lascia la mondanità e la notorietà. Nel 1958 va a studiare la "Fotografia" con Lisette Model, un'intrigante pacifista, ritenuta troppo sinistrorsa/"comunarda", e poco affidabile dalla "buona borghesia" newyorkese, che la inizia all'avventura o al viaggio atemporale della fotografia trasversale. Con lei apprende che "la fotografia è quello che sappiamo e quello che non sappiamo" (Lisette Model). La fotografia ha ampliato la capacità visiva, intuitiva e culturale del mondo, ma in forme, linguaggi, surrealtà che non sempre siamo in grado di comprendere. C'è una grande differenza tra ciò che vede l'occhio e ciò che vede la macchina fotografica. Il passaggio dalla terza alla seconda dimensione è infatti il luogo dove nasce la poesia della fotografia o dove muore.

A trentotto anni, Diane Arbus comincia a fotografare veramente e se Henri Cartier-Bresson faceva una "fotografia di rapina" e illuminava le percezioni del cuore e quell'altrove senza fine come pochi, Diane Arbus riusciva a cogliere l'attimo decisivo nella posa e oltre la posa. I suoi sono stati "gli occhi più istintivi della storia della fotografia" (Lisette Model). A vedere in profondità le "immagini sgangherate" di Diane Arbus, ad esempio – Il bambino con la bomba giocattolo –, si coglie una filosofia dello stupore o della tristezza dell'infanzia che si spinge là fin dove il desiderio dei quasi adatti può penetrare. "Sono nata per salire la scala della rispettabilità borghese e da allora ho cercato di arrampicarmi verso il basso, il più rapidamente possibile" (Diane Arbus). È l'ignoranza dell'amore (come la paura della libertà) che rende le persone stupide. E l'amore (anche per la libertà) è l'ombra del disincanto o l'immaginale sconosciuto dell'individuo. L'amore, come la libertà, è soprattutto la distruzione dei falsi idoli. "Crediamo che l'esercizio più urgente della libertà [come dell'amore] sia la distruzione degli idoli, soprattutto quando essi si avvalgono della libertà" (Internationale Letteriste, 1952). Nella civiltà dello spettacolo, l'amore (come la libertà), debbono essere reinventati, ecco tutto.

Diane Arbus è stata una figura rivoluzionaria e solitaria nella fotografia contemporanea ma è riuscita a trasformare il convenzionale e il grottesco in emozione. L'immaginazione della realtà era più forte delle dell'iconologia del consenso e il cinema o le favole di Alice nel paese delle meraviglie, Il mago di Oz, lo studio di

Carl G. Jung, le letture di Kafka, Emily Dickinson, Louis-Ferdinand Céline, gli acquerelli di Grosz la portarono verso quella fotografia del margine che tagliava fuori la rapacità, l'ipocrisia o l'ingiustizia deposti nei valori dominanti. Fotografava la disperazione più cupa per raggiungere una gaia scienza della seduzione. Infrangeva così la notte della fotografia mercantile. Andava contro l'educazione che l'umanità si è data. Aveva compreso che la felicità dell'utopia è avere una stanza tutta per sé dove l'indecenza dell'intelligenza continua a partorire sogni e stelle danzanti.

Nella visione radicale di Diane Arbus, sono evidenti le tracce espressive di grandi fotografi o iconoclasti dell'immagine bella come Brassai, Wegee, Walker Evans, Robert Frank o August Sander ma ciò che la chiamava fuori di ogni scuola e da ogni maestro, era il senso profondo della pietas o della nobiltà del suo sguardo di fronte ai ritrattati. Che si trattasse di folli, emarginati o di solerti patrioti del "grande paese"... per lei ciò che contava era l'espressione profonda della loro condizione umana. Diane Arbus fotografava i perdenti della terra e quando portava le cartelle con le sue immagini crude alle gallerie o ai giornali, gli art director la cacciavano o la ignoravano, perché le sue icone del dolore venivano giudicate di "infimo ordine" e non pubblicabili o non abbastanza artistiche da essere presentate al pubblico.

Diane Arbus conosceva l'orrore o lo splendore della carne e come Imogene Cunningham, Dorothea Lange o Tina Modotti sapeva che "la fotografia è un segreto intorno a un segreto, più rivela e meno lascia capire... la fotografia è l'arte della frazione di secondo" (Diane Arbus). Le fotografie che non suscitano nessuna emozione non valgono nulla. I migliori fotografi sono sovente persone fuori dalle righe o indesiderabili dagli esecuti della cultura dello spettacolare integrato. Diane Arbus è la fotografa dell'infelicità. O meglio, è l'espressione dell'infelicità che fa delle banalità quotidiane, l'origine del male. È lei che ha disvelato la nostra epoca come una ribalta di solitudini e di resurrezioni, dove ciascuno prende coscienza della propria nudità, della propria bellezza e assume su di sé la colpa della propria felicità. Gli angeli dell'eresia abitano i confini del peccato... in forma di anima vengono a baciare sulla bocca tutti gli intoccabili dell'utopia e come uccelli del paradiso in terra, vanno a volare e là tra gli alberi, a cantare con gli usignoli di una terra senza confini che è nel cuore liberato degli oppressi della terra.

Negli anni '60, Diane Arbus è presente nelle manifestazioni contro la guerra nel Vietnam, nelle marce per i diritti civili (in quelle di liberazione degli omosessuali) o nelle battaglie contro la fame nel mondo. Conduce una vita un po' randagia. Sperimenta droghe, amori lesbici, turbolenze esistenziali... Walker Evans vede in lei una cacciatrice di anime e sostiene che l'audacia delle sue fotografie contiene l'ingenuità del diavolo. Diane Arbus porta la fotocamera nei bordelli, nei ghetti, nelle strade, nei giardini pubblici, mette i soggetti in posa (come un ritrattista) e poi riempie quella fissità apparente, in una graffiante istantanea che fa del tempo dell'indicibile il tempo della conoscenza. È un uso egualitario dell'esistenza creativa. "La creazione è un godimento che si dona e non si scambia. Persino imprigionata nella forma mercantile di cui la rivestivano l'arte, l'artigianato o la ricerca scientifica, ha saputo mantenersi viva; nel luogo stesso in cui ci commuove la bellezza scopriremo un giorno quale umanità vi ha, nella sua potenza, sventato la disumanità dominante" (Raoul Vaneigem). Tutta l'arte del desiderio ereticale, consiste nel disimparare a mercanteggiare, imparando semplicemente a vivere... gli stupidi, i tiranni e i giullari/artisti di corte (come i rivoluzionari di professione)... sono sempre stati ammazzati troppo tardi.

Il linguaggio fotografico di Diane Arbus raggiunge un'arte della trasgressione non equivocabile o sospetta, nella mostra fotografica "Nuovi Documenti", allestita al Museum of Modern Art, che si aprì nel marzo 1967.

Il disorientamento di pubblico e critica fu forte. Non tutti avevano compreso che la “fotografia maledetta” di Diane Arbus aveva spazzato via tutta la fotografia documentaristica tradizionale e proponeva un modo diverso di scrivere con la luce, cioè di instaurare un rapporto di collaborazione e di consapevolezza tra il ritrattato e il fotografo. Il momento della fotografia era il “tempo dell’angelo” o la “danza del gatto selvaggio”, cioè il tempo in cui fotografo e soggetto divengono qualcosa di unico e danno vita a un’immagine che è anche autobiografia, interscambio, deriva di accoglienza e reciprocità che travalica l’immediato e la retorica dei bisogni. Quella impressa nella pellicola da Diane Arbus, è una teorica della malinconia dell’angelo ribelle, incentrata sui temi del Doppio, dell’Altro, della Tentazione e della Seduzione come ribellione luciferina che si scaglia contro ogni dogma e reinventa una politica della differenza dove l’etica o la poesia definisce la politica (e non viceversa). Gli attimi nudi della fotografia così fatta la portano a riflettere sul mondo e sull’uomo, ma non per interpretarlo, quanto per esaminare come l’uomo vive in questo mondo.

L’imperfezione estetica o il disagio in cui l’umana imperfezione catturata alla realtà da Diane Arbus, nasce dall’idea affabulativa dell’artista: “è importante fare brutte fotografie, sono proprio le brutte fotografie che rappresentano quello che non si è mai fatto prima... a volte guardare nel mirino è come guardare in un caleidoscopio, lo scuoti ma può capitare che non tutto s’ene vada via... Cerco di fare del mio meglio per dare unità alle cose... la poesia, l’ironia, la fantasia, è tutto mischiato in una sola cosa” (Diane Arbus). Come è noto, tutte le opere d’arte più singolari sono in principio dirompenti, incomprese o derise, prima di diventare patrimonio della cultura comune (o un semplice prodotto museale). Diane Arbus ci fa fatto conoscere lo stupore dell’ombra e l’innocenza fatata della “diversità”. Nell’iconografia dello sconosciuto che ha disseminato ovunque... non c’è nessun infingimento dell’orrore quotidiano e la bellezza di tutto ciò che vive nelle sue immagini è nella poesia ebraica, ereticale, sovversiva di tutti gli angeli maledetti a venire.

I poeti non si redimono. La loro creatività segna il principio amoroso del bene comune e le loro opere sono l’ultima e la sola occasione per vivere. Il genio della Arbus ha rotto con tutte le scuole, le prassi o narcisismi della scrittura fotografica come aneddoto sulla diversità o apologia della celebrazione tecnica. Ha mostrato che più un fotografo (un artista) è lo “stile” delle sue fotografie e più sarà universale. Il 27 luglio 1971, Diane Arbus si dà la morte. Viene trovata con i polsi tagliati nella vasca da bagno vuota. Nel suo diario, aperto sul giorno ventisei luglio, scritte in modo obliquo, lascia queste parole: l’ultima cena. Il genio ha inizio sempre col dolore.

### III. L’erotismo dei corpi e la fotografia degli oppressi

Per l’iconografia situazionista, il gesto, il corpo, lo sguardo... sono figurazioni di una sensibilità magica che fa dell’amorevolezza il principio di tutte le diversità. L’amore e solo l’amore porta in sé i turbamenti dell’esistenza... perché l’amore rappresenta il mistero e il passaggio da una condizione relazionale ad uno stato di estasi... L’erotismo dei corpi trova nell’amore una violazione del sacro, del convenzionale, del codificato... ed ha come principio il ritorno alla naturalezza, allo sconfinamento e alla pratica del piacere così come viene... la sessualità ricca di sogni e di libertà non conosce né l’uomo né la donna ma li unisce insieme in abbracci buttati all’estremità dell’arcobaleno. L’oscenità più oscena è imbavagliare la sessualità a modelli costituiti, a riferimenti biblici, a trasgressioni pornografiche (tutto è solo merce)... la sessualità non è una ma

tante cose, tante sfumature, tante possibilità espressive che si fanno carico di denudare ogni divieto senza provare nessuna vergogna... ma anzi è fare dell'erotismo il punto di superamento della sessualità vergognosa.

L'erotismo dei corpi catturati dall'obiettivo per niente icastico di Robert Mapplethorpe è straordinario. Non ha nulla a che fare con il pittorialismo fotografico (abbastanza stupido per un'indecenza che si autodefinisce artistica, invece è soltanto bassa pornografia) che ha fatto tessere lodi e trasalimenti a critici e storici della fotografia e vede in Wilhelm von Gloeden<sup>32</sup> un pigmalione di bambini fotografati nudi (quasi violati) e in pose molto sciocche... Wilhelm Pluschow<sup>33</sup> non gli è da meno e i suoi nudi di fanciulli sono così partecipati da incontrare un largo successo e attenzioni di lettori ai quali non interessa nulla della fotografia e molto della violenza pedofila. Per tagliare corto, non ci sembra una gran cosa nemmeno l'opera di un altro fotografo celebrato da collezionisti di immagini semipornografiche, come Carlo Mollino.<sup>34</sup> Se per Giovanni Arpino, Mollino è "l'ultimo grande bizzarro" e per Daniela Palazzoli è un collezionista, costruttore, fotografo, architetto che usa la fotografia con "evidente feticismo [e] una teatralità morbosa che presiedono l'esecuzione"<sup>35</sup> delle immagini... per noi questa roba è solo da buttare nella pattumiera (insieme a chi la fabbrica). Questo non tanto per un nostro innato pudore per la trasgressione sotto ogni forma, quanto perché dove c'è mancanza di ironia non ci può che essere squallida pornografia. Di avviso diverso siamo per quanto riguarda gli atlanti erotici curati da Ando Gilardi negli anni '70/'80, dove il sorriso corre su tutte le pagine e ciascuno è principe della propria diversità sessuale.<sup>36</sup> Gilardi dice le cose più estreme con la semplicità dissennata e distaccata del libertino, senza dimenticare gli sterminii per fame, i lager nazisti o i gulag comunisti... pensa che Dio, se esiste davvero, "sia un formidabile burlone" (Ando Gilardi) e assume su di sé tutta la responsabilità politica, sessuale, libertaria dell'intelligenza negata come grimaldello degli eccessi che apre crepe e strappi sui muri della libertà obbligatoria codificata nelle tavole di merda dei valori dominanti.

Un'annotazione trasversale sulla pornografia e sull'erotismo: La pornografia non ha nulla a che vedere con l'erotismo... è qualcosa che va a far parte della sfera del proibito reso merce... la pornografia non ha niente in comune con la sensualità, la tenerezza e l'amore, è una "dottrina della devianza" o una "trasgressione permessa" che fa dello scandalo (privato o pubblico) una falsa distruzione dell'ordine (non solo) sessuale, per conservare l'ordine costituito. L'erotismo è un florilegio di emozioni che fanno della solitudine, dello scambio, della "rêverie" il regno della felicità dove ognuno è sovrano di se stesso... l'oblio amoroso non ha confini né permessi sessuali... un letto, una spiaggia, un bosco... sono il passaggio per imparare a volare sulla via delle nuvole... tra gigli di mare, rose del deserto e fiori di lino azzurri come il cielo, incontrare il tempo sospeso del desiderio amoroso che ritorna sempre dove qualcuno tocca al fondo della Tua, della Mia, della Nostra sensibilità ritrovata... e non importa quale sesso abbia, ciò che ti porge, quello che ti dona... la sua sessualità non "ha generi" ma il piacere di amare ed essere amati... assaporare l'amore significa abitare il tempo presente della dimenticanza, percepire la qualità eversiva dell'incontro d'amore come una grazia ereticale e fare dell'ebbrezza del cuore il principio di tutti i sospiri estremi della nostra vita. Per incontrare il mondo dobbiamo incontrare l'amore... fare della felicità dell'inizio un "pensare sconcio" che passa sui corpi caldi, odorosi, bagnati di miele di riso... la tenerezza dell'amore s'invola nella leggerezza angelica di trasparenze amorose che si lasciano sfiorare, toccare, penetrare nel fondo di tutti gli infiniti silenzi e raccolgono l'amore e lo custodiscono nelle migrazioni del cuore... provare l'amore significa ritrovare il respiro dell'amore, rinunciare ad ogni forma di possesso, fare della risorgenza giocosa l'apertura verso quel bambino/quella

bambina dimenticati nel dolore dell'esistenza.

Le fotografie di Mapplethorpe<sup>37</sup> contengono il crisma della bellezza, della sensibilità omosessuale e di un vedere il corpo come uno spazio da attraversare. È una specie di finitezza della nudità che partecipa al gioco ma gioca pulito. È il piacere dei corpi in amore che unisce le anime in pena e poco importa se l'attenzione del tuo amore è spostata verso qualcuno/a che ha il tuo stesso sesso... Mapplethorpe ha fotografato qualcosa che resta impresso nella memoria e soltanto un dolore antico non cessa di rovistare in qualche anfratto dell'esistere. Il fotografo americano si è fatto annunciatore della diversità e bandito dell'ordine. Lo hanno anche cristologizzato, svenduto, assunto a icona trasgressiva di un "mondo a parte" (che a parte non è) come quello dell'AIDS (la sua morte, come quella del regista Derek Jarman sono state oggetto di celebrazioni in odore di martirio, largamente commercializzate, almeno per Mapplethorpe) ma questo non ha impedito di conoscere la statura estetica della sua opera e fare di lui un artista impareggiabile dell'immagine senza veli.

Le immagini iconoclaste di Diane Arbus o i film di Pier Paolo Pasolini, le poesie di Sandro Penna o gli scritti irriverenti di Roland Barthes... la ricerca solitaria di Marcel Proust o le invettive brucianti di Oscar Wilde... sono certo di altra caratura libertaria... Mapplethorpe (forse) ha illustrato un mondo per lasciarlo così come lo ha conosciuto... la Arbus o Pasolini, Penna o Barthes, Proust o Wilde hanno interpretato questo mondo, non per conservarlo ma per cambiarlo... in questo senso le loro opere restano tra le poetiche più grandi tra quanto è stato fotografato, filmato, scritto o pensato negli ultimi due secoli. La Arbus o Pasolini, Penna o Barthes, Proust o Wilde hanno insegnato che l'irriducibilità dell'amore cresce nella differenza, nella stima di sé e sulla soglia di corpi abitati dalla trascendenza amorosa... le parole d'amore hanno il soffio del vento sui fiori e percepiscono l'Altro/l'Altra in vibrazioni alchemiche che folleggiano nell'aria e danno agli *angeli del non-dove*<sup>38</sup> le lacrime (di stelle) del loro pudore di perdere ciò che hanno toccato e anche l'impudore di rivivere quella filosofia della carezza che porta i baci al profumo di tiglio a Te, a Me, a Noi, per non dimenticare. Così Luce Irigaray: "La carezza è risveglio all'intersoggettività, a un toccare né passivo né attivo fra noi; è risveglio dei gesti, delle percezioni, che sono nello stesso tempo atti, intenzioni, emozioni... La carezza è gesto-parola che penetra nell'ambito dell'intimità con sé, in uno spazio-tempo privilegiato. È gesto che va al di là del vestito o della frontiera civili di un'identità propria, che oltrepassa il diritto di esistere come soggetto con il suo genere: soggetto uomo o soggetto donna dunque. Per andare oltre un limite deve esserci un confine"<sup>39</sup> e violare questo confine con l'amore senza sapere perché, vuol dire trovare ciò che di noi non si conosce, giocando. L'amore è ciò di cui è difficile parlare... si può solo vivere.

A proposito della donna in fotografia. La fotografia mercantile (di sempre) vede la donna come icona del sacro o come icona del peccato, mai come Donna. Sembra che i fotografi del mondano o da galleria multimediale... abbiano ereditato soltanto duemila anni di cultura maschilista (che è una sequenza ininterrotta di oscenità giustificate, prostitute sugli altari del cattivo gusto), dove la Bibbia, Marx e i figli della Coca-Cola sono mescolati, contrabbandati, svenduti a un pensiero spettacolarizzato, a dire poco imbecille. Nelle mostre, calendari, libri fotografici correnti... non c'è amore né per l'uomo, né per la donna e nemmeno per se stessi... sovente anche la fotografia-gay scimiotta il peggiore erotismo da baraccone e sono davvero pochi i fotografi (come Herbert Ritts) che riescono a fare della commissione fotografica una poetica dello sguardo liberato da ogni formalismo o ciarpame imposto dal mercato.

Dalla nascita della fotografia in poi, ci sono delle immagini erotiche di autori anonimi che conservano un certo fascino della trasgressione o dell'erotismo ludico. Alcuni dagherrotipi o altre fotografie (senza firma)

scattate prima degli anni '50, riescono a comunicare qualcosa di sotterraneo, di sulfureo, di semplice visione dell'oggetto del desiderio. Qui la luce accecante della gioia diviene gesto e il trionfo del suo messaggio è lì, proprio in quel corpo nudo o seminudo che quasi si lascia toccare. La grazia femminile (ma non escludiamo una certa grazia maschile) annulla il tempo e privilegia l'attimo di una naturale eversione per ogni forma di libertà sessuale. Così Kate Millett: "Amare qualcuno significa volerlo conoscere. Più impareremo a conoscerci, meglio riusciremo riconoscere, e perfino a integrare nella nostra vita immaginativa le mille differenze che sono sempre state utilizzate come dei cunei per separarci. Così che l'esperienza di tutte le donne ovunque diventi, in un certo senso, un nostro bene comune, un'eredità da trasmettere le une alle altre, la consapevolezza di che cosa ha significato essere donna, una donna in questo mondo di uomini".<sup>40</sup> È difficile che l'uomo capisca il "silenzio delle donne" o la "solitudine dell'intelligenza"... il giorno che lo farà, che riconoscerà la propria sensibilità nascosta, il proprio lato femminile dimenticato, allora e solo allora potrà dire di comprendere anche l'altra "metà del cielo". Perché solo attraverso la scoperta e la crescita di noi stessi possiamo divenire consapevoli dei nostri segni/sogni (amorosi/armoniosi) e rinascere uomini/donne che si avventurano nei "regni oscuri del cuore" (Martha Graham), per prendere nelle loro mani il proprio destino.

È con gli anni '60 e con l'esplosione della fotografia pubblicitaria che lo sguardo si è fatto collettivo e le nudità vengono santificate dal successo della merce. La pornografia si vende nei supermercati e le famiglie si stringono intorno ai "consigli per gli acquisti". Cinema, televisione e carta stampata stanno al gioco delle aziende e dei governi... il mercato globale cerca di fare una sola massa e una sola patria, quella delle multinazionali. Ci riesce subito con la pubblicitaria accattivante, ben fatta e moderatamente stupida di B. Stern, L-P. Charbonnier, H. Newton, R. Avedon, S. Meisel (lasciamo perdere i piccoli bottegai italiani F. Ferri, A. Fallai, R. Grignaschi, G. Barbieri)... di lato a tanta celebrata bellezza patinata, ci pensano le guerre, le galee, le fucilazioni ad aggiustare il tiro, ad inaugurare la genesi di un'altra umanità, quella della predazione e dell'opulenza che segna l'instaurazione di una grande mistica, quella mercantile, che fuoriesce dalla società dello spettacolo<sup>41</sup> e fa dell'istupidimento generale l'origine del proprio successo.

La *fotografia eretica* è un atto d'amore, sempre. Fotografare in un bordello, un cortile, una galera, un manicomio, un ghetto, un salotto dabbene o la testa tagliata di un re (la corona rende volgare qualsiasi persona), vuol dire ordinare uno spazio nel quale i valori temporali ed emozionali riflettono i saperi di un'epoca. La bidimensionalità forte, sfumata, intrecciata dei chiari e scuri, l'osmosi o il distacco dalle forme geometriche (il cerchio, il triangolo, il quadrato...), l'insieme della composizione che diviene il florilegio di percezioni inconsce, irrazionali, accidentali... fanno della "fotografia sociale" il godimento della surrealtà e la seduzione dialettica che padroneggia la sfera profonda di un saggezza insolente, dove ciascuno perde un po' di se stesso nell'altro/altra e diviene ciò che nessuno può spiegare. Quando non c'è amore estremo per le cose che fissi sull'"argento blu" della pellicola, non c'è poesia né fotografia. La *fotografia eretica* non ha patria e rivendica la propria origine o ebbrezza per l'utopia, come l'atto estremo di uno "folle" o quello di un "poeta maledetto". Qui e dappertutto, quando spariranno i sogni cantati del "popolo degli uomini", resterà il loro spirito libero sui prati coperti di fragole e sangue... perché la fotografia ha preso i loro corpi e li ha dispersi sulla via delle stelle, proprio là dove ciascuno diviene grande restando col cuore di un bambino... Lègati a una stella, la più lontana, e vai alla deriva dei tuoi sogni.

Nell'età moderna della falsificazione e dell'impostura, i volti delle periferie del mondo sono "ritrattati" da

Phil Borges. Un fotografo americano, autore di numerosi reportage sulle culture e sottoculture del mondo. È stato presidente dell'American Society of Media Photographers (ASMP) e i suoi libri hanno riscosso enormi consensi. Nel 1996, con *Tibetan Portrait* ha vinto il Banff Book Festival e nel 1997 gli è stato conferito il premio Photomedia per Person of the Year. Uno dei suoi libri più belli (tradotti in Italia) è *I volti dell'uomo*.<sup>42</sup>

La prefazione è un'accurata analisi di politica sociale di Isabel Allende e nella postfazione di Borges è compreso il testo integrale della Dichiarazione Universale dei Diritti Umani. Il volume si chiude con una toccante testimonianza del Direttore esecutivo di Amnesty International, William F. Schulz.

Le immagini di Borges sono di grande forza emozionale. Come pochi fotografi, Borges elabora una fotografia sociale che ritrae una parte di umanità (il Terzo Mondo) su percorsi visivi non miserevoli o celebrativi. Il suo sguardo non si limita a raffigurare i soggetti che sfilano davanti alla fotocamera ma restituisce loro le origini di una dignità calpestata, deflorata, umiliata, violentata prima dalla croce e la spada dei missionari e dei re... poi dai cannoni e dai cappi economici del "debito estero" elargiti dai Paesi più sviluppati e dalle Banche multinazionali.

I ritratti di Borges sono belli e molto. Al limite del compiaciuto (il ritocco col colore, anche se tenue, non migliora la bellezza delle sue opere, anzi, ne diminuisce l'impatto poetico). Su quei corpi alteri, in quelle gestualità sincere, in quegli sguardi ancora attraversati dallo stupore o dall'innocenza si leggono i sogni di antichi riti e misteriose culture. Il rispetto per i soggetti ritrattati è folgorante e ogni persona che Borges fissa sulla pellicola fa dei nostri pregiudizi e delle nostre presunzioni qualcosa di inevitabilmente fragile o irrimediabilmente banale. I volti dell'uomo di Borges, che siano ripresi in Tibet, Nuova Guinea, Sierra Madre, Kenya o nel Montana... dicono che il bisogno di mangiare, di avere una casa, di sentire di appartenere alla propria terra, il bisogno di contribuire al benessere della comunità, che sono cose comuni per tutti i popoli sviluppati... è qualcosa che non conoscono o che viene loro sottratto. "Da secoli le popolazioni autoctone sono minacciate da governi e individui avidi di appropriarsi della loro terra e delle loro risorse. Hanno dovuto affrontare la repressione politica, la violazione del loro ambiente, le malattie, la carestia, la siccità e ogni altro genere di penuria" (Phil Borges). Una parte di questa gente si sono trasformati in profughi, mendicanti, fantasmi dei cacciatori o guerrieri di luce che sono stati... lasciati morire nelle periferie del mondo.

Le fotografie di Borges sono corredate di didascalie importanti, che fanno capire il luogo e il contesto storico/politico nel quale i soggetti fotografati sopravvivono. La sfida di Borges è quella di travalicare i confini e le barriere politiche, economiche, religiose... che impediscono a grandi pezzi di umanità di divenire soggetti della propria storia. Sono immagini che si richiamano alla fraternità tra i popoli dentro una comunità globale che fa delle diversità di pensiero, di fede o della pelle... una ricchezza reale – futura – per l'intero pianeta. "I popoli autoctoni e i gruppi a rischio, poiché sono emarginati dalla società moderna e sono privi di potere politico o economico, troppo spesso finiscono con l'essere vittime dell'avidità e della negligenza di governi e corporazioni che li considerano irrilevanti. Di conseguenza, i membri di queste popolazioni sono soggetti alle peggiori violazioni dei diritti umani: i loro villaggi e i loro templi vengono distrutti; le loro terre, invase; la loro libertà, conculcata; essi sono sottoposti a qualsiasi umiliazione e a ogni forma di violenza; sono costretti ad abbandonare le loro usanze, la loro lingua, e spesso anche le loro convinzioni religiose" (Isabel Allende) per diventare il popolo emarginato o della sopravvivenza delle periferie metropolitane.

L'universalità della fotografia di Borges travalica ogni ideologia politica, ogni ragione culturale e ogni interesse speculativo. La sua utopia fotografica è fondata sulla gioia e la speranza che i diritti e i valori fonda-

mentali dell'uomo, cioè il rispetto della dignità di tutti i popoli, sia la pretesa di ogni persona e chiami ciascuno a una battaglia per i diritti umani da portare avanti insieme... I governi occidentali sono sempre stati feroci con le popolazioni inermi o più povere e i massacri, i genocidi, la distruzione dell'ambiente che hanno perpetrato nel tempo sono divenuti ancora più spietati. L'economia è il patibolo sul quale il mondo celebra la propria fine. Il profitto impone ovunque la propria stupidità. "Ma il nostro compito consiste nel continuare a ritardare tale profitto, un ritardo lungo abbastanza da consentire ai popoli del mondo, troppo dolci, di terminare la loro danza. Sicuramente non c'è compito più giusto di questo" (William F. Schulz). L'alterità delle fotografie di Borges ci porta a riflettere sull'imbecillità dell'odio e sembra dire che nessuno può farci cadere tanto in basso da odiarlo!

Le civiltà moderne hanno ereditato i modelli, i procedimenti, gli strumenti comunicazionali della storiografia umana... il loro destino sembra rotolare verso l'autodistruzione, la barbarie, la colonizzazione (ad alta tecnologia) di interi popoli... la via della libertà e dell'amore passa dalla rivoluzione di sé... perché nessuno può raggiungere l'altra riva del fiume se prima non impara a nuotare... la via antica di Zarathustra<sup>43</sup> è la Mia, la Tua, la Via di tutti quelli che fanno della saggezza sull'amore di Bhartrhari<sup>44</sup> i richiami di amorosi giochi e sfrontatezze ardite, tanto da fare dell'ebbrezza del cuore il volo irregolare dell'angelo azzurro che nel fuoco della passione, distrugge i singhiozzi dell'uomo/della donna, ridendo.

I disertori dell'arte fotografica sono sempre al limite dell'esistenza... tra cieli inadempienti e un reale che fa schifo... la fantasia sovente li ha salvati dalla galera, dal successo, dalle barricate di qualche rivoluzione sparsa a Sud di qualche mondo e alla miseria della violenza reagiscono con la violenza della miseria... ovunque si sono portati fuori dai frequentatori di illusioni o dai saltimbanchi della politica o della fede... hanno fatto della cospirazione dell'intelligenza una poetica del cuore e dell'utopia amorosa l'atto di uno squilibrato che attenta la coscienza ordinaria della memoria collettiva... irriducibili ad ogni forma di domesticazione sociale si aggirano come fantasmi nel mondo, lavorano alla liquidazione dell'effimero fotografico, dello spettacolo del vuoto e dell'ottuso dissimulati con largo consenso nella società dell'apparenza... frugano nelle ferite storiche del presente (che hanno provocato)... s'infatuano per le cause perdute e amicizie sbagliate... (e in questo non sbagliano mai)... le loro follie s'involano negli abissi dell'eresia e nel loro sangue non sopravvive nessun Dio, nessun simulacro, nessun ordine... l'apparenza è la quotidianità/società dei fini sulla quale si dissimula, marcendo.

La *fotografia della diserzione* situazionista trascende ogni insegnamento, ogni regola o processo canonico del linguaggio fotografico... rompe l'assedio del conforme nella complementarità tra immagine e didascalia... attraverso la rottura del cerchio culturale/politico, si porge allo sconfinamento dell'essere, per riconfinare l'immagine sociale su altri eventi della forma e lascia in prossimità dell'utopia i dubbi e l'essenza prometeica dell'interrogazione... è un fare-fotografia che abita le perdite, le ombre o i lampeggiamenti dell'esistenza... descrive la memoria tradita dai ricordi, ma anche le gutterie dell'amore e le turbolenze della libertà (inconcepibili l'uno senza l'altra)... è un pensiero del dissidio o uno sguardo ereticale che fiorisce su muri che vanno abbattuti, per sentire il suo profumo. È dunque una fotografia dell'amore e della libertà, che si iscrive ai margini della sofferenza e ai bordi della rivolta... ogni immagine che si libera dalle ceneri della storia (come ogni libertà e ogni amore che si – tagliano via – dall'eternità delle convenzioni, delle soggezioni, dei valori dominanti...) è una nascita.

Della *fotografia degli oppressi*... è un filosofia o scrittura dell'utopia amorosa o dell'utopia possibile. Cerca

di dare la parola/immagine a chi non ce l'ha e rompere così la cultura del silenzio o la falsità dell'adulazione mercantile dei mass-media occidentali. L'utopia amorosa non è un sogno irrealizzabile né una forma di felicità irraggiungibile... questo è quanto dicono i possessori del sapere, gli spettri delle banche o i frequentatori (non importa sotto quale bandiera) di parlamenti... l'utopia amorosa è una sorta di visione della disobbedienza (e secondo la pedagogia libertaria di Paulo Freire o la rivoluzione quasi evangelica di Ernesto "Che" Guevara), contiene la speranza che porta in sé "l'unione indissolubile della denuncia e dell'annuncio" (Paulo Freire). Non si tratta tanto di dare la parola/immagine al popolo ma di restituire all'umanità le radici culturali di una violentazione prolungata, attraverso la quale i paesi ricchi sono divenuti sempre più ricchi e i paesi poveri sempre più poveri.

La fotografia mercantile è la fotografia del mercato dominante. Questa giustifica tutti gli orrori nel diritto all'informazione o nell'arte museale. L'educazione come pratica della menzogna è planetaria. E nei mondi occidentali tutti stanno al gioco. I saperi sono rettificati secondo la guerra in corso, le politiche vengono indirizzate sul filo dei programmi economici, gli operai sono sempre più sfruttati e più stupidi ed hanno dimenticato le loro lotte negli stadi di calcio o in altri contenitori massmediatici di evasione popolare. In Occidente il risveglio del proletariato o il risveglio del popolo non fa più parte della speranza che alimentava i fuochi di cambiamento sociale sfociati nella nascita della Resistenza degli anni '40 in molte parti d'Europa (e che aveva aperto la via alle democrazie moderne). "Oggi negli Stati Uniti vediamo invece gli schiavi votare per i padroni! E li vediamo considerare questa una forma di libertà e democrazia. Votano, quando lo fanno, a favore del sistema che li reprime" (James Hillman).

L'utopia possibile come filosofia della libertà si postula all'interno di una pedagogia dell'oppresso e i cammini della liberazione ai quali rimanda, sono quelli che portano l'oppresso a liberarsi delle proprie catene (con ogni mezzo). L'oppresso libera se stesso e insegna così che l'oppressore regna in forza di un consenso generale che può essere incrinato. La forza dell'oppressore, come la sua verità strumentale, risiede nella coscienza dell'oppresso e nella genuflessione di una parte di umanità schiavizzata nel benessere... il potere delle multinazionali, delle banche, dei parlamenti (dei paesi ricchi) non è una reale rappresentanza dei popoli che governano ma una minoranza di specialisti della politica oppressiva che continuano a violentare la parte maggiore dell'umanità.

La civiltà dello spettacolo si presenta come coscienza del mondo e si manifesta come memoria storica. Però non si comprende come una cultura della rapina e una coscienza cresciuta nel mito delle armi e nelle discriminazioni delle religioni, che non riconosce né la stima del sé né la dignità dell'altro, possa ergersi a umanizzatrice del mondo. I governi che temono la libertà si attrezzano per reprimerla. Il settarismo dei partiti castra uomini e idee e considera i loro elettori dei bambini sciocchi. I partiti hanno perduto ogni valore o ideale per i quali uomini e donne di ogni età, ceto sociale o passione generazionale hanno lottato e sono morti nella speranza di raggiungere un'esistenza migliore per tutti. I partiti servono a una casta di piccoli e arroganti uomini in doppiopetto, a fare del Palazzo (direbbe Pier Paolo Pasolini) un tempio di mercanti. I partiti sono un ostacolo per l'emancipazione degli uomini. Anche i rivoluzionari di professione, appena si sono integrati nei partiti lasciano cadere la maschera e divengono i cani da guardia dei loro padroni. Non ci può essere liberazione dell'uomo se non c'è amore per l'uomo.

Il compito principale dell'oppresso è liberare se stesso dai miti dell'oppressore. Tutte le carità sono false e tutti gli "aiuti umanitari" dei governi sono orchestrazioni che fanno dell'Arcobaleno un commercio di voti e

di armi. “Forse tu fai delle elemosine. Ma da dove le prendi, se non dalle tue rapine crudeli, dalla sofferenza, dalle lacrime, dai sospiri? Se il povero sapesse da dove viene il tuo obolo, lo rifiuterebbe perché avrebbe l’impressione di mordere la carne dei suoi fratelli e di succhiare il sangue del suo prossimo. Egli ti direbbe queste parole coraggiose: «Non saziare la mia sete con le lacrime dei miei fratelli. Non dare al povero il pane impastato con i singhiozzi dei miei compagni di miseria. Restituisci al tuo simile ciò che gli hai sottratto ingiustamente, ed io ti sarò molto grato. Che vale consolare un povero, se ne crei altri cento?»” (Gregorio di Nissa). La carità falsa o il terrore sistematico del colonialismo hanno fatto di un’umanità di principi un mondo di straccioni.

La *fotografia degli oppressi* si chiama fuori dalla falsa generosità degli oppressori. Elabora immagini/segni dell’oppresso come processo di una disumanizzazione ma nel contempo rivela le tracce di un’antica dignità. Il modello di vita degli oppressori sembra essere l’unico riferimento per la terra intera... gli oppressi si annettono gusti e propensioni e piano piano perdono le proprie radici senza acquisire mai le radici dell’oppressore. Non lottano per la libertà che non possiedono ma per il benessere del quale sono le prime vittime. La *fotografia degli oppressi* ha coscienza che non tutto è perduto. Non si tratta di divenire solidali con gli oppressi ma di rompere il paternalismo (peraltro infondato) dell’oppressore. È una fotografia della fratellanza e dell’intercultura che rivendica negli oppressi l’atteggiamento radicale che permette loro di rifiutare la coscienza servile occidentale, che è ancora quella del servo nei rapporti di sudditanza col signore o padrone. Lo spirito dell’uomo si fa tanto più libero quanto meno cerchiamo nel signore o nel padrone il rango e il valore. La violenza degli oppressori nega agli oppressi – uomini, donne e bambini ai quali è proibito avere un’identità –, il diritto di essere persone.

La coscienza colonizzata dell’oppresso contiene in sé la frusta e le catene dell’oppressore. Finché gli oppressi non prendono nelle loro mani la loro vita e i loro sogni... accettano ed allargano le regole dell’oppressore. Solo quando le idee degli oppressi diventano azione politica, culturale, solidale e i popoli si uniscono per conquistare la propria liberazione, le connivenze con i regimi colonialisti cadono. Non basta avere solo qualcosa da mangiare o fare dei balli folcloristici per i turisti o per le commissioni internazionali di aiuti umanitari per essere “popolo”... l’amore per la vita e per la libertà dell’uomo planetario è nel rifiuto di una educazione imposta dagli oppressori e lavorare per una effettiva realtà interculturale, dove il meglio di ogni popolo diviene il punto d’incontro e di amore fra i popoli.

La *fotografia degli oppressi* coglie una visione critica della realtà. Cerca di andare in profondità dei ritrattati che impressiona sulla pellicola (poco importa se in bianco e nero, a colori, se la pellicola è scaduta o è di poco prezzo...) e lavora sulla speranza, sull’utopia, sulla disobbedienza come coscienza di un mondo ingiusto che non può trattare i propri fratelli come schiavi. Questa fotografia della liberazione non è profetica ma magica. Non è cronachistica ma angelica. Non è depositaria dei valori dominanti ma riporta alle radici culturali, sciamaniche o comunitarie del mondo che si trova a scrivere con la luce e le ombre. È una fotografia dell’immaginabile libertario o della visione utopica che nel momento che denuncia, nel contempo annuncia un’epifania di liberazione. Nessuno può essere veramente libero se da qualche parte del mondo c’è un solo uomo in catene, una donna che viene stuprata o un bambino che muore per fame. Il benessere di pochi continua a crescere sulla dominazione di molti.

Al momento che gli oppressi della terra si chiedono il perché? della loro condizione di colonizzati... cominciano ad affilare le roncole. Tutti gli uomini hanno il diritto a parlare, ad esistere. Le grandi rivoluzioni del-

l'umanità sono legate ad atti creativi di pochi uomini/di poche donne che sono divenuti le idee di sempre più persone ed hanno fatto delle loro utopie i sogni realizzati di molti. Ed è stato l'amore di sé e per l'umanità che ha sconfitto la paura e l'oppressione. E solo cancellando la causa del dolore è possibile restituire all'amore le sue ali. Essere profeti in terra non significa conoscere il futuro ma camminare sulle lacrime del presente. "È piccolo, in fondo, il palcoscenico sul quale si rappresenta la storia dell'umanità – non più grande della piazza del mercato in una vecchia città. Qui dominano timore e tremore, e va in scena il trionfo della morte. Si vede come la morte con la sua sbirraglia costringa il mondo in catene. Questo è l'oggetto dello spettacolo illuminato dalle torce: denti e artigli, un arsenale di armi tremende domina il mondo.

Ma allora, da dove sgorga il fiume di luce che trasforma tutto questo in un orda di spettri, mentre un grande risveglio, un'irresistibile gioia riempie il mondo? Dopo la notte viene l'aurora, dopo l'inverno arriva la primavera: sono soltanto brevi paragrafi della grande lezione che insegna a vedere il reale. Dove regna il terrore, la realtà si ritrae timorosa. Ancora e sempre la luce cade nei labirinti a far saltare in aria inferriate e chivistelli." (Ernst Jünger). Patria, esercito, piani governativi, guerre umanitarie... sono pretesti utili a mascherare l'assassinio. Il fetore delle carogne attira gli avvoltoi dei parlamenti e le sanguisughe delle banche. La risurrezione degli angeli sterminatori restituisce l'onta subita e profana gli oracoli della falsità. L'incubo dei tiranni è sempre stato quello di un certo re che alla vista del popolo in armi, chiese al suo prelado se era una rivolta. Il sant'uomo rispose: "No Sire! È una rivoluzione!". Dopo che le loro teste furono appiccate ai cancelli della reggia... si è cominciato a parlare dei diritti dell'uomo.

Le ali degli angeli figurano la leggerezza o la trasparenza amorosa degli uomini. Levarsi da terra e volare via, là dove finisce il cielo e comincia il mare, è sempre stato il sogno più bello e stupefacente per gli uomini/per le donne, perché del meraviglioso abbiamo sempre percepito soltanto l'ombra. Ciò che è scritto tra cielo e terra va fatto conoscere e può essere compreso. Quello che è impossibile spiegare lo lasciamo alle farfalle nel vento o ai poeti orali che non hanno patrie, solo comunità nomadi da rispettare e inviano i loro messaggi di pace, di amore, di mutuo aiuto ai cerchi nell'acqua o ai *sentieri in utopia* (Martin Buber) dove ciascuno è principe perché non ha un servo che gli lava i piedi o gli riempie il granaio con il proprio sudore.

La civiltà dello spettacolo poggia su coloro che opprimono e su coloro che sono oppressi. Agli oppressi spetta il compito di lottare per la propria liberazione e autodeterminazione. Non è una scelta facile ma neanche impossibile. Grandi pezzi di popolo sono solidali con i dannati della terra e le loro coscienze critiche arrivano ai quattro venti del mondo. "Bisogna rendere ancora più oppressiva l'oppressione reale con l'aggiungerle la consapevolezza dell'oppressione, ancor più vergognosa la vergogna, dandole pubblicità" (Karl Marx). Si tratta di ritrovarsi in una pedagogia degli uomini che si meticciano tra loro e si impegnano a liberare le proprie radici. "La pedagogia dell'oppresso, che cerca la restaurazione dell'inter-soggettività, si presenta come pedagogia dell'Uomo" (Paulo Freire). È una pratica di liberazione dell'uomo dall'uomo che lo sfrutta o lo reprime e porta a una visione umanistica dell'insieme sociale. Quando gli oppressi trasformeranno l'origine della loro oppressione in rispetto di ogni uomo... anche la realtà oppressiva si muterà in una pedagogia degli uomini liberi e l'utopia possibile sarà la fucina libertaria della trasformazione nella quale sorgerà la fratellanza/sorellanza amorosa dell'umanità liberata. L'utopia possibile si annuncia nel cielo e passa di bocca in bocca in forma di poesia. Qui ognuno diviene artefice del proprio destino, perché la rivoluzione amorosa non chiede solo il pane ma anche le rose e non conosce predazioni né discriminazioni legiferate. I grandi amori come le grandi passioni nascono dal cuore e nel cuore ci sono le stelle del tuo futuro. L'utopia possi-

bile è un ritorno all'*età dell'innocenza*, o alla riscoperta di quel tempo armonioso della grazia, quando tutti eravamo re.

## Note

1. Raoul Vancigem: *Lettera di Stalin ai suoi figli riconciliati*, Nautilus 2001, pag. 5

2. Piccola digressione sui convegni dei G8 (1975-2001) e sugli squilibri mondiali dello sfruttamento dei Paesi poveri della Terra. I G8 rappresentano le intenzionalità delle democrazie evolute in difesa degli interessi delle multinazionali. S'intende calpestando le culture, le economie e i saperi dei Sud del mondo. A calpestare i diritti umani, sociali e ambientali non sono regimi dittatoriali di nuova costruzione ma i governi di Stati Uniti, Canada, Giappone, Germania, Francia, Inghilterra, Italia e Russia. Ossia i governi dei Paesi più industrializzati del mondo.

Pochi Stati controllano la maggioranza dei voti all'interno della Banca mondiale e del Fondo monetario internazionale, cioè le due istituzioni che governano l'economia politica internazionale e decidono della sorti del pianeta. I Paesi aderenti alla Banca mondiale sono 182, quelli aderenti al Fondo monetario 183. Il potere di voto di ogni Stato è proporzionale al contributo versato. USA, Canada, Giappone, Italia, Francia, Inghilterra, Germania, Russia e Arabia Saudita detengono insieme il 51% dei voti.

Alcuni dati e annotazioni: ai giorni nostri, il 20% della popolazione del pianeta, che vive nel Nord del mondo (Europa, Giappone e America del Nord) si appropria dell'86% della ricchezza della Terra. Dal 1900 ad oggi la ricchezza mondiale è cresciuta 17 volte ma il 50% della popolazione mondiale vive con meno di due dollari al giorno. Questo significa che tre miliardi di persone si trascinano in una povertà senza rimedio... non hanno case con acqua potabile né corrente elettrica, né un lavoro stabile e senza la possibilità di mandare i loro figli a scuola. Non hanno soldi per curare le loro malattie e molti di loro muoiono per fame.

Secondo le statistiche diffuse dalle Nazioni Unite, le multinazionali sono 60.000 e controllano 350.000 società e hanno al loro servizio 70.000 dipendenti. Il loro volume di affari corrisponde a circa la metà del prodotto mondiale. Le più grandi 200 multinazionali, da sole, hanno un fatturato corrispondente al 27% della produzione mondiale. Se fosse compilata una lista delle prime 100 economie del mondo e vi includessimo sia i Paesi, in base al loro reddito lordo, sia le imprese, in base al loro fatturato, scopriremmo che 51 sono multinazionali. I primi 22 posti sono occupati da Paesi, poi è un susseguirsi continuo di multinazionali. Il fatturato della General Motors risulta più grande di quello della Danimarca, quello della Ford è più grande di quello della Norvegia e quello della Mitsubishi è più grande di quello del Portogallo. Benché le prime 200 multinazionali occupino solo 22 milioni di persone, hanno un fatturato 18 volte più grande di quanto guadagnano tutti insieme i poveri e gli esclusi del mondo. Qualcosa come un miliardo e mezzo di persone.

Le politiche di colonizzazione dei G8 hanno per adesso pianificato danni e vessazioni che è difficile dimenticare. Nel 1996 la Banca mondiale ha fatto uno studio su 23 Paesi che avevano adottato le politiche di aggiustamento strutturale (PAS) volute dalla banca mondiale e dal Fondo monetario. Da rapporto è emerso che: in 8 Paesi la povertà è aumentata, mentre in 11 è diminuita meno del 2%. Le spese sociali pro capite, sono diminuite ovunque del 60%. I tagli alle spese sociali hanno portato ad un incremento della mortalità infantile e alla diminuzione del livello di scolarità, con un'inversione di tendenza rispetto ai successi ottenuti negli anni '60 e '70. Le privatizzazioni e la stretta monetaria hanno fatto crescere la disoccupazione. La svalutazione della moneta (nel giro di 15 anni) ha provocato una riduzione del potere di acquisto dei salari dell'ordine del 50-60%.

I popoli di Settle sono tanti e di tanti colori... gridano ovunque – Non siamo d'accordo! – e in molti modi dicono che un'altra economia è possibile. Il sole, la pioggia, il vento, il mare, il cielo, le foreste, gli animali, il gas, il petrolio... sono un bene di tutti i popoli della Terra e non di una cosca di mercanti, di politici, di generali, di prelati... che si sono arrogati con le armi il diritto alla vita di un intero pianeta. Si tratta di cambiare noi per cambiare il mondo. Si tratta di unire le diversità e cercare insieme strumenti e azioni per salvaguardare il futuro delle nuove generazioni. Il commercio è soltanto un fine e deve diventare un mezzo di equità, una forma di aiuto e di solidarietà verso gli esclusi della Terra. Se non riusciamo a cambiare gli atteggiamenti di governi dei Paesi più ricchi, non ci sarà mai giustizia sociale per i Paesi più poveri. La rivoluzione del cuore (andare cioè verso un'etica universale che porta a prendersi cura della terra) sarà quella che permetterà di passare dall'economia dell'opulenza all'economia della condivisione, dall'economia dell'espansione all'economia del limite, dall'economia della guerra all'economia della pace e della fraternità. Che ognuno coltivi il proprio giardino (diceva Voltaire) ma i profumi dei fiori saranno di tutti. Il compito più importante che ci aspetta in questo momento è di costruire castelli in aria (Henri D. Thoreau), non dobbiamo avere paura che il nostro lavoro vada perduto. Quando si mette fine a ciò che è ingiustizia, sopraffazione, violenza... l'amore dell'uomo per l'uomo torna a risplendere

nelle anime belle di ogni-dove. Per approfondire questi temi, vedi: Coi G8 non ci sto!. Perché diciamo di no, opuscolo diffuso a Genova durante il vertice del G8, luglio 2001, a cura di Altreconomia.

3. Alfredo De Paz: *Fotografia e società. Dalla sociologia delle immagini al reportage contemporaneo*, Liguori 2001, pag. 37
4. Abate Joseph A. T. Dinouart: *L'Arte di tacere*, Sellerio 1990, pag. 73
5. Nicolas Malebranche: *Trattato della natura e della grazia*, testo del 1680, a cura di Alfonso Ingegno, ETS 1992, pag. 93
6. Roland Barthes: *La retorica antica*, Bompiani 1980, pagg. 21/23
7. Roland Barthes: pag. 45, op. cit.
8. Gian Pietro Lucini: *Revolverate e nuove revolverate*, a cura di Edoardo Sanguineti, Einaudi 197
9. Georges Bataille: *L'eroticismo*, SE 1986, pag. 19
10. Albert Camus: *L'uomo in rivolta*, Bompiani 1981
11. Edgar Lee Masters: *Antologia di Spoon River*, a cura di Fernanda Pivano, Einaudi 1972
12. Vedi: Peter Magubane, Santu Mofokeng, *Sudafrikanische Fotografien*, Beate Eckstein, Ifa-Galerie, Bonn 1985; *Drum*, di Jürgen Schadeberg, Klaus Human, Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins 1991
13. Vedi: *Diálogo, revista interdisciplinaria de la universidad autónoma de Zacatecas*, Messico, n.21, maggio-agosto 1991
14. Vedi: Hannah Arendt, *La disobbedienza civile e altri saggi*, Giuffrè 1985
15. E.M. Cioran: *Al culmine della disperazione*, Adelphi 1998
16. Bruce Chatwin: *Elogio dell'irrequietezza*, Adelphi 1996, pag. 82
17. Martin S. Bergmann: *Anatomia dell'amore*, Einaudi 1992, pag. 42
18. Vedi: *L'ombra di Dioniso*, di Michel Maffesoli, Garzanti 1990
19. Marguerite Duras: *La passione sospesa*, di Leopoldina Pallotta Della Torre, La Tartaruga 1989, pag. 107
20. Vedi: Kenneth J. Dover, *L'omosessualità nella Grecia antica*, Einaudi 1985
21. Virginia Woolf: *Una stanza tutta per sé*, SE 1993
22. Anaïs Nin: *La casa dell'incesto*, SE 1986, pag. 27
23. Pier Paolo Pasolini: *Atti impuri/Amado mio*, Garzanti 1993, pag. 42
24. Marguerite Duras: *La passione sospesa*, op. cit.
25. Giovanni, *Apocalisse*
- 26.
27. Marie de Gourney, cit. a memoria
28. Vedi: *Le sovversive*, di José Guitérrez Alvarez, Paul B. Kleiser, Erre Emme 1995
29. Louise Michel: *La Comune*, Editori Riuniti 1969, pag. 14
30. Marguerite Duras: *Scrivere*, Feltrinelli 1994, pag. 26
31. Serena Foglia: *L'amore è...*, Marsilio 1996, pagg. 130/131
32. Vedi: Wilhelm von Gloeden, *Le fotografie di von Gloeden*, Longanesi 1980
33. Vedi: *Fotografia pittorica 1889/1911*, Electa/Alinari 1979
34. Vedi: Carlo Mollino, *Polaroid*, Umberto Allemandi 1985
35. Giovanni Arpino, Daniela Palazzoli, in *Polaroid*, di Carlo Mollino, op. cit.
36. Vedi: *Phototeca e Index*, collana di monografie sui grandi temi della raffigurazione, a cura di Ando Gilardi
37. Vedi: Robert Mapplethorpe, *Les femmes*, Nathan Image 1989
38. Pino Bertelli: *L'angelo del non-dove*, Traccedizioni 1996
39. Luce Irigaray: *Essere due*, Bollati-Boringhieri 1994, pagg. 33/36
40. Kate Millett:
41. Vedi: *La società dello spettacolo*, di Guy Debord, Vallecchi 1974
42. Vedi: Phil Borges, *I volti dell'uomo*, Rizzoli 1998
43. Friedrich Nietzsche: *Così parlò Zarathustra*, Adelphi 1968
44. Bhartrhari: *Sulla saggezza, sull'amore e sulla rinuncia*, Adelphi 1989



*Dagherrotipo, 1855 (circa)*



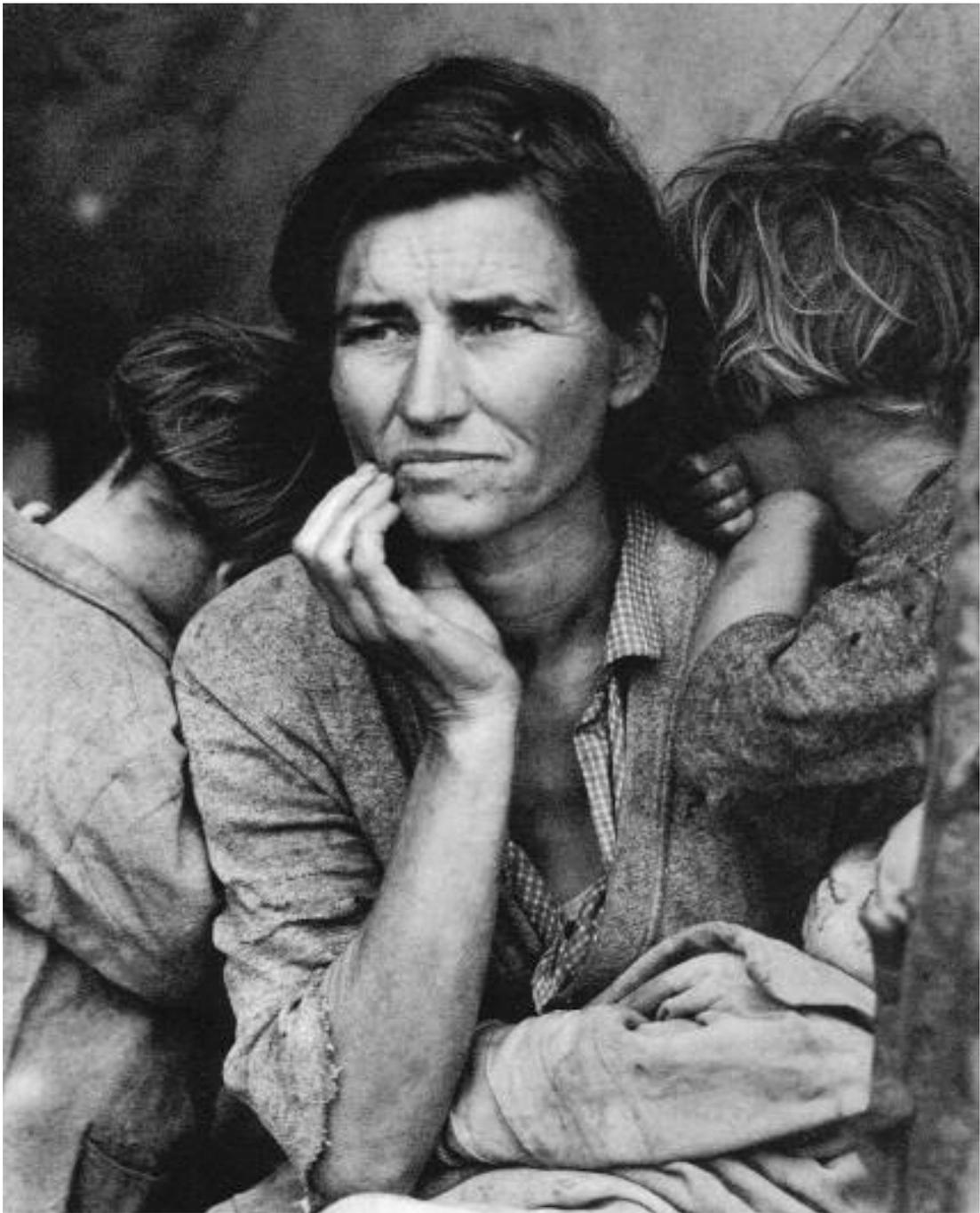
*Anonimo, 1950 (circa)*



*Robert Mapplethorpe, 1988*



*Brassä, 19*



*Dorothea Lange, 1936*



*Diane Arbus, 1962*



*W. Eugene Smith, 1950*

# Della fotografia del dissidio

*“... Da quando Papà Jim mi ha dato i libri di scuola  
& il dizionario da portarmi a casa  
quella volta a Omaha ho cercato di istruirmi  
così posso sillabare & leggere & scrivere.  
Aver rinunciato a te mi ha quasi ucciso”*  
Calamity Jane

*“... l'ottusità rimane beatamente offensiva  
tra le persone intelligenti per le quali si può anche dire  
che più intelligente è un individuo, tanto più irritante  
è l'ottusità che condivide con tutti”*  
Hannah Arendt

*“In quel periodo in cui i sacri piaceri  
della classe dirigente erano relativamente privati,  
un testo che li denunciava (Il vaso di Pandora di Wedekind)  
aveva mobilitato i cani da guardia della legge...”*  
Louise Brooks

## I. La fotografia di strada

La *fotografia di strada* è un'affabulazione del disincanto, una specie di specchio dal quale si esce più stupidi o più intelligenti. Fotografare è mettere “sulla stessa linea di mira la testa, l'occhio e il cuore” (Henri Cartier-Bresson). Ogni fotografia forgiata sul proprio sguardo è una danza/relazione simbiotica tra il respiro del fotografo e il soggetto della sua attenzione. Quello che resta sulla carta è il tempo di predazione, il momento della fine di ogni conoscenza teorica che spalanca sulla pelle della storia l'irripetibile e il magico. La fotografia così presa, figura una dialettica della concentrazione e della spontaneità che riconcilia la coscienza del fotografo con i soggetti che ha di fronte e nel tempo che preda l'“attimo sconosciuto”, scippa ai ritrattati anche le pieghe celate del loro divenire. Questa scrittura fotografica non è solo un modo di vedere l'uomo/la donna all'interno di qualsiasi comunità, ma soprattutto è vedere come questo uomo/questa donna sta al mondo. “La lucerna del tuo corpo è l'occhio... Se il tuo occhio è malato, anche il tuo corpo è nelle tenebre” (Luca, 11,34). La luce della conoscenza è così vicina, così lontana che basta un solo sguardo per comprendere all'istante le proprie paure e tutta una vita per non capire mai nulla di ciò che siamo realmente e di quello che ci circonda. La dignità non s'impara a scuola, e nemmeno la fierezza o l'amore. “La foto è una piccola arma per cambiare il mondo” (Henri Cartier-Bresson). Un fotografia che si rispetti non ha patria né popolo. Una patria è veleno dell'anima, un popolo è la voce della genuflessione o l'espressione delle forche.

A partire dalle immagini rubate alla strada di E. Atget, J.A. Riis, L.H. Hine, W. Evans, D. Lange, R. Lee, B. Shahn, A. Sander, L. Model, D. Arbus, T. Modotti, R. Vishniac, H. Cartier-Bresson, passando per le puttane di E.J. Bellocq, i ritratti amorosi di Brassai, quelli ludici di R. Doisneau e i lavori di grande respiro (visione) autoriale di W. Ronis, E. Boubat, A. Kertész, B. Brandt, D. Seymour (Chim), R. (Bob) Capa, D. McCullin, E. Smith, Weegee, E. Salomon, P. Strand, M. Bourke-White, R. Frank, William Klein, W. Bischof, J. Koudelka, Lee Friedlander, M. A. Bravo (ai quali possiamo affiancare con qualche difficoltà anche U. Mulas, M. Giacomelli, T. D'Amico, M. De Biasi)... la *fotografia di strada* si è espressa come una specie di canto/idioma dell'innocenza e del disamore ed ha collocato le sue icone magistrali oltre i limiti della sofferenza e i margini della tolleranza. Le immagini di questi poeti dello sguardo nomade... sono riuscite ad accostare la verità alla comprensione, la ribellione al "padre selvaggio" (pasoliniano, fordiano o wellesiano) chiamato libertà. Dappertutto il deserto cresce e ovunque ciascuno vada a cercare le proprie radici o i propri sogni, si accorgerà che lì c'è già passato un poeta. La *fotografia di strada* non può essere fedele che a se stessa. Non c'è fotografia ulcerata dalla felicità o dal sabotaggio che non incorra nei pericoli della verità disvelata. Il compito di questa lingua iconografica della diversità non è quello di accettare i valori culturali dell'ordinario, ma di rovesciarli.

La composizione "figurale" della *fotografia di strada* è molto vicina all'estetica cinematografica di Pier Paolo Pasolini come di Orson Welles, di Jean-Marie Straub come di Jean-Luc Godard, di Robert Frank come di Buster Keaton, di John Ford come di Roberto Rossellini... lavora sulla stessa folgorazione dell'immaginale, sulla stessa rêverie ereticale... la frontalità dei volti, l'essenzialità dei gesti, la sensualità degli sguardi... sono fantasmati in una mistica dell'erotismo come sacralità dei corpi... l'istante irriverente si coglie nella caduta dell'estetismo (fotografia come "arte" fine a se stessa) e nell'esplosione emozionale dell'anomalia come trasposizione della realtà (fotografia come stupore o invettiva contro il fascio evangelico dell'ordine culturale/costituito). Pasolini invitava ad immergersi nei mari estremi del cuore... la *fotografia di strada* che nasce (anche) dal suo insegnamento, mette sulla stessa linea di fuoco – le emozioni, i saperi, le passioni –. Qualcuno ha parlato di Zen, Satori, della singolarità del cercare/trovare dei maestri Tao (Jean-Pierre Montier). Altri, più semplicemente, hanno cercato o trovato lo straordinario proprio là dove il banale truccato perdeva le sue maschere o i suoi allori. "Se si osserva la realtà da vicino, se in qualche modo si arriva proprio sino ad essa, allora la realtà diventa fantastica" (Diane Arbus). La realtà è di "vetro". Quando risplende si spezza o mostra le sue ali d'argento (che portano ciascuno a volare nella *terra dei mattini d'oro*).

Il "fotografo di strada" è un cacciatore di sogni che non ha regni da difendere né mondi da erigere... ogni poeta della realtà sdrucita è un angelo senza paradiso che non sa mai se volare troppo in alto o troppo in basso ma è la sua opera/poesia che tra cielo e terra unisce gli uomini/donne nell'amore. "Per molti incantevoli imagisti i muri sono sempre stati invisibili" (Anaïs Nin). Come le frontiere. Le barriere razziali. Il desiderio quando è tenerezza, cessa di essere osceno. L'oscenità che sta al fondo della *fotografia di strada* è la dolcezza, la sensibilità, il rispetto... non la pietà, il miserabilismo o il mostruoso. Ogni immagine che questa estetica dell'oblio e della "fantasia ludra" ritaglia nella storia, riporta alle origini del mondo e oscilla nuda tra la realtà e l'insubordinazione. Fotografare il silenzio dei senzastoria è già dare loro la voce. Afferrare il tempo e uno spazio in movimento, significa sovvertire i termini visuali del possibile. Non esiste dolore che non sia anche dolore del mondo. Non esiste attimo che non sia anche l'attimo tagliato di un'epoca. L'amore e la libertà non sono là dove si esibiscono, ma dove si liberano dalle apparenze e delle sottomissioni. La libertà

passa dove sboccia l'idea di libertà. L'amore non è amore finché non ti ha bruciato. "I rossi mattini m'importano meno della scintilla che li accende" (Raoul Vaneigem). Ciascuno è il giardiniere della propria anima. Quando le trafitture del dolore e i colpi di frusta si fanno splendidi sulle facce dei popoli derubati e impoveriti... l'impudenza diventa amore e quando gli occhi si riempiono di utopie possibili... ogni strappo autentico ogni desiderio impossibile.

La *fotografia di strada* dunque, è una poetica dell'innocenza e del disamore, dove il codice dell'anima è un'immagine fiabesca che alberga tra l'ombra e la luce dell'esistenza di ognuno. Vi sono fotografie che fanno "rumore", altre che impongono la riflessione, il silenzio o la gioia. Per l'amore come per la libertà non ci sono catene e la "messa in forma" di ogni fotografia del profondo, viola limiti e banalità dell'arte d'avanguardia. "Il gusto dello straordinario è il carattere della mediocrità" (Diderot). Alla fine del secolo, si ergeva il patibolo... nel bel mezzo della civiltà dello spettacolo si erge l'iconografia mercantile... il trionfo della straccioneria e della superficialità continua. Dalle *lettere ai prepotenti* di un maestro della surrealità: "Là dove gli altri propongono opere io pretendo solamente di svelare il mio spirito.

La via è un bruciare di domande.

Non concepisco un'opera staccata dalla vita.

Non amo la creazione distaccata. Neppure riesco a concepire uno spirito staccato da me stesso. Ogni mia opera, ogni parte di me, ogni fioritura ghiacciata mi cola (bave) addosso" (Antonin Artaud).<sup>1</sup> Il maestro della crudeltà teatralizzata o vissuta in manicomio... aveva compreso prima di molti, che subito dietro l'utopia (dopo l'ultima stella a sinistra) c'è la vita e gli affari, la guerra, l'arte... che sono una forma normale di delirio.

La *fotografia di strada* o del *sociale* è una scrittura della diserzione, una contaminazione della realtà come giustificazione oggettiva di tutte le apparenze... un ascolto della memoria che registra le molteplicità creative e conviviali del quotidiano offeso. La fotografia così fatta, custodisce un passato comunicazionale già morto e definisce il divenire morente della cultura (non solo) fotografica imperante. "In una società dove tutto è proibito, si può fare tutto: in una società dove è permesso qualcosa può fare solo quel qualcosa" (Pier Paolo Pasolini). La desolazione dell'esistenza collettiva è legata alla felicità riflessa nei saperi, nei consumi e nello scorticamento dei popoli terzomondisti... saranno questi i prossimi aguzzini di loro stessi... intanto sono ammazzati come mosche... perché puzzano, non sanno usare il dentifricio e non hanno abbastanza soldi per comprare la propria tomba. C'è poi qualcuno, come i talebani afgani, che picchiano le loro donne con dei bastoni perché si sono fermate a guardare la bellezza delle nuvole... sembra proprio di rivivere i precetti del cattolicesimo beghino, quando bruciava sulle pubbliche piazze streghe, eretici e poeti... sempre, s'intende, in nome di Gesù Cristo, una sorta di mago circense del quale è bene non dimenticare mai il nome... è a lui che si sono rifatti molti re, tiranni e terroristi dell'anima.

La *fotografia sociale*, si butta fuori dalla censura del mercato e fa pensare ad una nascita o ad un'utopia di desideri mai dimenticati, lasciati alla deriva di verità irrespirabili. I disertori dell'arte (di qualsiasi immaginario) sono sempre al limite dell'esistenza... tra cieli inadempienti e un reale che fa schifo... la fantasia sovente li ha salvati dai manicomi, dal successo, dalle barricate di qualche rivoluzione sparsa a Sud di qualche mondo (o a fianco dei "dannati della terra", che alla miseria della violenza reagiscono con la violenza della miseria)... si sono portati fuori dai frequentatori di illusioni o dai saltimbanchi della politica o della fede... hanno fatto della cospirazione dell'intelligenza una poetica del cuore e dell'utopia amorosa l'atto di uno

“squilibrato” che attenta la coscienza ordinaria della memoria collettiva.

Le fotografie di Hine, Riis, Evans, Lange, Lee, Sander, Arbus, Modotti, Vishniac, Koudelka... hanno scatenato ovunque antiche insurrezioni e risvegliato coscienze sopite... le ingiustizie, le oppressioni, le violenze che questi poeti dell'anima bella hanno denunciato alla storia degli uomini, vanno al di là dell'opportunità sociologica, dell'occasione politica o della testimonianza culturale... le loro fotocamere hanno rotto regole, dogmi, mascherature istituzionali ed hanno reso la realtà del loro tempo, obsoleta. La fotografia come arte, non è chiusa nella normativa dell'illuminazione impeccabile, dell'abilità compositiva o della perfetta messa a fuoco... l'arte della fotografia è quando un fotografo riesce a liberare la fotografia dai criteri della perfezione tecnica, dallo scoop cronachistico o dallo studio sociologico... e il suo lavoro diviene specchio dell'esistenza di ciascuno e di tutti. Le puttane di Atget, Bellocq o Brassai valgono tutta la fotografia artistica di Edward Weston, Ansel Adams, Alfred Stieglitz, Clarence H. White, Gertrude Käsebier o Edward Steichen (Paul Strand c'entra poco e si è chiamato presto fuori da tutti i formalismi astratti o che altro, che tanto piacevano a galleristi importanti, consulenti d'azienda e operatori politici e, forse, anche la forza iconografica naturalista di Adams è abbastanza fuori dalla mondanità accademica o salonistica della fotografia così detta “artistica”)... i ritratti della gente povera di Hine, Riis, Lange, Evans, Lee, Modotti... hanno fatto impallidire schiere di fotografi al servizio dei regimi o semplicemente delle merci e salvo qualche maestro (Cartier-Bresson, André Kertész, Willy Ronis) e alcuni esponenti della fronda tedesca della “Nue Sachlichkeit” (che con insolenza tutta libertaria chiamiamo “nuova cosalità”), vale a dire Albert Renge-Patzsch, Ernst Fuhrmann, Karl Blossfeldt... pochi hanno avuto il coraggio delle loro idee (ad esempio – August Sander, Tina Modotti, Diane Arbus, Roman Vishniac, Peter Magubane –). Ciò che si può fotografare è sempre al di là della realtà. Esiste e vale soltanto quanto resta imprigionato nella fotocamera.

August Sander è uno dei (pochi) maestri che hanno fatto della ritrattistica sociale un'arte. Il suo lavoro è colossale. Tra il 1918 e il 1933 (ascesa del nazismo al potere), attraversando quell'attimo di utopia che ha rappresentato per i tedeschi la Repubblica di Weimar... Sander comincia a fotografare i volti di tutte le classi della Germania... è qualcosa che ha a che vedere con le scienze tipologiche del XIX secolo (la frenologia, la psichiatria, la criminologia, l'eugenetica) ma a vedere bene, le sue immagini si distaccano da tutto ciò e vanno a comporre un atlante umano di rara bellezza.<sup>2</sup> Più vicino all'entomologia o alla classificazione di “immagini archetipe” (August Sander) che denunciavano in modo radicale le condizioni sociali e la situazione storica di un'epoca. I ritratti di Sander sono immortali e non ci sembra (come in molti hanno scritto) che l'obiettività del fotografo sia così accentuata. Al contrario, sono evidenti i segni, la provenienza sociale e anche i sogni che Sander infilava nell'inquadratura... pazzi, padroni, contadini, rivoluzionari, handicappati, ladri, artigiani, artisti, militari, preti, puttane di ogni classe sono riflessi nella loro soggettività e figurano il loro potere come le loro paure, le bastonate che hanno preso (o che hanno dato) come le speranze che li animano verso una speranza, una rivoluzione o una dittatura.

Forse, non è proprio vero che “senza esplicita consapevolezza, Sander adattava il proprio stile al rango sociale della persona fotografata” (Alfredo De Paz) e non c'entra che nulla dire che “i professionisti e i ricchi erano in genere ritratti in casa, senza ‘scenografia’, mentre manovali e persone meno abbienti erano solitamente fotografati in un contesto – il più delle volte – all'aperto che li definiva, che ‘parlava’ per loro come se non fosse possibile riconoscere in loro quel tipo d'identità personale che è invece usuale attribuire a coloro che appartengono alla classe media o superiore”.<sup>3</sup> Sander metteva al muro della storia l'insieme dei suoi ritratta-

ti ma il suo sguardo non assumeva un giudizio morale né un nichilismo artistico... il fotografo tedesco si faceva portatore di istanze sociali celate e quella galleria di volti anonimi superavano la “posa” e annunciavano i timori e i terrori della nascente Germania nazista. Non è un caso che Walter Benjamin, nel 1931, vedendo la prima edizione del volume fotografico di Sander, *Uomini del XX secolo*, scrisse: “Da un momento all’altro, opere come quella di Sander potrebbero assumere un’imprevista attualità. I mutamenti di potere, come quelli che da noi si stanno imponendo, trasformano di solito in una necessità vitale l’elaborazione e il raffinamento dell’appercezione fisiognomica. Che si venga da destra oppure da sinistra, bisognerà abituarsi a essere guardati in faccia per sapere da dove veniamo. Dal canto proprio bisognerà abituarsi a guardare in faccia gli altri per lo stesso scopo. L’opera di Sander è più di una raccolta di fotografie: è un atlante su cui esercitarsi”.<sup>4</sup> Benjamin aveva compreso la genialità di Sander e piantato nel cuore della cultura tedesca (e non solo) il concetto aristocratico di bellezza ereticale: un’opera d’arte si avvicina all’universalità quando emerge dalle proprie origini, le viola e le sconfessa. Un’opera d’arte che non è pericolosa non vale nulla!

August Sander nasce il 17 novembre 1876 a Herdford, una piccola cittadina tedesca, nel Siegerland. Lì vivono di agricoltura, miniera e poco più. Il padre di Sander era un carpentiere e proprietario di una masseria. A 14 anni Sander andò a lavorare in miniera. Come tutti i ragazzi del paese. Quando nel 1896, Sander fu chiamato per fare il servizio militare a Treviri, aveva già trafficato con una fotocamera (in quei tempi era aiutato economicamente da uno zio facoltoso). Durante il servizio militare riuscì a frequentare lo studio del fotografo Jung, un artigiano dell’immagine. Sander viaggia a Magdeburgo, Halle, Lipsia, Berlino e continua a fotografare. Si iscrive all’Accademia di pittura di Dresda. Nel 1901 è primo operatore nell’“Atelier Greif”, a Linz. Qualche tempo dopo diviene titolare della ditta e sposa la figlia di un cancelliere del tribunale di Treviri. In poco tempo entra nella cerchia della società “nobile” di Linz. Nel mercato del ritratto è un nome. Non lavora con gli sfondi dipinti. È un fotografo d’arte e ottiene riconoscimenti nelle esposizioni internazionali.

Nel 1909 Sander lascia Linz e apre uno studio a Colonia-Lindenthal. Non incontra il successo di Linz e tira avanti per campare. Si avventura nelle campagne del Westerwald e del Siegerland e lì comincia a sperimentare la sua poetica fotografica. Dopo il primo conflitto mondiale, butta alle ortiche la “flessografia crepuscolare” o “pittorica” della fotografia decadente e si dedica a quella che egli stesso chiama la “fotografia esatta”. Ogni effetto pittorico era escluso. Insegue un’utopia, quella di fare un inventario sociale, una specie di grande album di “famiglia” della Germania. I suoi ritratti non hanno nulla a che vedere con quanto si agitava sulla scena fotografica/artistica di quei giorni... esistevano cataloghi di celebrità della politica, del teatro, del cinema e di gente comune... le fotografie di Rudolf Dührkoop, Laszlo Moholy-Nagy, Werner Riehl, Hugo Erfurth, Helmar Lerski, Erna Lendvai-Dirksen... nelle loro differenze etiche ed estetiche, potevano sembrare anche opere di notevole qualità affabulativa (e in certi casi lo erano) ma prese nel loro insieme andavano comunque a codificare o la ricerca formale o la giustificazione sociologica.

Le icone di Sander non erano soltanto un “documento fisiognomico” ma una specie di manifesto radicale, didattico, che mirava ad una lettura estraniante della fotografia. In questo senso possiamo accostare i ritratti di Sander al teatro epico/politico di Bertolt Brecht e per estensione ereticale, anche al cinema della “Neue Sachlichkeit” (“Nuova cosalità/oggettività”) che vedeva in *La strada* (*Die strasse*, 1923) di Paul Czinner, *La via senza gioia* (*Die freudlose gasse*, 1925) di Georg W. Pabst, *I malfamati* (*Die werrufenen*, 1925) di Gerhardt Lamprecht, *Questa è la vita* (*So ist das Leben*, 1929) di Carl Junghans, *Nostro pane quotidiano*

(*Unser tagliches brot*, 1928) o *Il viaggio di mamma Krause verso la felicità* (*Mutter krausens fahrt ins gluck*, 1929) di Piel Jutzi... i sintomi di un disagio sociale che non era né sentimentale né particolarmente amaro, ma semplicemente vero. Come nelle fotografie, nei dipinti o negli scritti di Heinrich Zille (il soggetto di *Il viaggio di mamma Krause verso la felicità* è suo).<sup>5</sup> In questo cinema, nelle fotografie di Zille come nei ritratti di Sander, c'è una regia del gesto che porta al cuore dell'opera. È il concetto brechtiano di “estraneazione” (ripreso anche da Orson Welles o Dario Fo) che fornisce al lettore/spettatore un atteggiamento critico e coinvolgente di ciò che viene mostrato o rappresentato. “Schiavo, quel popolo costruiva cattedrali; emancipato, non costruisce che orrori” (E.M. Cioran).

Sander era un sostenitore del Partito Socialdemocratico e si schierò a fianco della Repubblica di Weimar. Ebbe notevoli difficoltà finanziarie. Non riuscì mai a coniugare l'arte della (sua) fotografia con il commercio né ebbe mai una casa di sua proprietà. Aveva un disprezzo viscerale per i “borghesucci” e tra gli artisti non addomesticati apprezzò soprattutto Grosz, perché aveva dato una “ripulita alla borghesia” (August Sander). Intanto la raccolta di immagini del suo progetto – *Uomini del XX secolo* – (che si doveva comporre di diversi volumi tematici) si faceva sempre più imponente e importante. Sander viaggiò molto e prese le genti della Germania come metafora rappresentativa dell'umanità. La sua clientela si allargava a tutti gli strati sociali. Con l'aiuto del figlio, che era membro del Partito Comunista, riuscì ad entrare in contatto con esponenti della sinistra... sindacalisti, rivoluzionarti, anarchici... non dimentica nemmeno i nazionalsocialisti... la trattazione è la stessa e uguale è l'importanza che Sander conferisce ai rappresentanti del nazismo. È l'“anima” di ritrattati che ne esce diversa e consacra caratteri, professioni, personalità divergenti dentro un gioco di specchi che riflettono un ordine realmente esistente.

Con enormi fatiche Sander continua il suo viaggio solitario at/traverso la ritrattistica di strada e in una delle sei conferenze radiofoniche sulla fotografia dice: “Poiché un singolo uomo non fa la storia del suo tempo, ma segna comunque l'espressione del suo tempo ed esprime il suo modo di pensare, è possibile afferrare il quadro fisionomico-epocale di un'intera generazione e portarlo a espressione linguistica, attraverso la fotografia, mediante la fisiognomica. Questo quadro epocale diventa ancora più comprensibile se allineamo in sequenza le foto di tipi dei diversi gruppi della società umana. Pensiamo, ad esempio, ai partiti di un parlamento nazionale.; se noi cominciamo dalla destra e proseguiamo allineando i singoli tipi fino all'estrema sinistra, otteniamo un quadro fisionomico parziale dell'intera nazione; tutti i gruppi si articolano poi in sottogruppi, associazioni, corporazioni, ma tutti portano nella fisionomia l'espressione dell'epoca e della mentalità del loro gruppo, che tuttavia si esprime soprattutto nei singoli individui, e questi uomini vengono indicati col termine ‘tipo’. Il fotografo è qui innegabilmente in condizione di portare a espressione linguistica con le foto il quadro epocale, grazie alla sua capacità tecnica e alle sue conoscenze di fisiognomica”.<sup>6</sup> Al fondo delle semplificazioni di Sander c'è ben altro da una tipologia della società tedesca degli anni '20/'30 alla quale allude. La sua monumentale opera iconografica travalica i confini della Germania di Weimar e dissemina quella di Hitler... la sua visione atea della vita quotidiana esce fuori dal fenomeno storico del suo tempo e dissemina ovunque una filosofia di amore universale per un'umanità liberata da ogni obbligo sociale, da ogni rituale religioso, da ogni forma mercantilizia dell'esistenza. Sander aveva compreso che il linguaggio dei padroni contiene anche il linguaggio dei servi. L'uno e l'altro sono espressione del pensiero dominante (che contempla anche i linguaggi della provocazione e quelli dell'eversione) e sui valori/saperi che riproducono come sacri, costruiscono il divenire della società di sopravvivenza.

Nel 1929 l'editore Kurt Wolff, pubblica il libro 60 fotografie di Sander *Volti contemporanei*, con la prefazione di Alfred Döblin che scrive: "Davanti a molte di queste immagini bisognerebbe raccontare intere storie, invitano a farlo, sono materiale più stimolante e più ricco di molte notizie di cronaca. Questa è la mia indicazione. Chi guarda apprenderà presto, meglio che attraverso lezioni e teorie, da queste immagini chiare e potenti, e imparerà sugli altri e su di sé".<sup>7</sup> Nelle librerie *Volti contemporanei* rimase quasi invenduto ma 2000 copie furono prenotate da giornalisti, intellettuali, artisti... la via sognata da Sander comincia a circolare in forma di poesia e sia da destra che da sinistra le recensioni non sono entusiastiche, semmai prudenti o distruttive. Da qualunque lato si analizzi, l'opera di Sander aveva inferto un colpo mortale alla concezione tradizionale della cultura del suo tempo. Così August Sander (in una conferenza radiofonica): "Se allargassimo la nostra visuale, arriveremmo per questa via a un compendio, allo stesso modo in cui l'osservazione delle stelle dava un quadro globale della totalità del mondo, un quadro epocale globale degli abitanti della terra, che sarebbe di estrema importanza per la conoscenza dell'evoluzione dell'intera umanità".<sup>8</sup> Quando i nazisti presero il potere, uno dei libri che bruciarono (e distrussero i cliché) fu proprio *Volti contemporanei*. La colpa di Sander non era stata solo quella di aver fatto un libro che non rappresentava lo "spirito forte" e "razzisticamente puro" della nuova Germania, ma anche perché aveva aiutato il figlio a riprodurre fotograficamente dei volantini comunisti. Il figlio venne gettato in carcere dove si ammalò e lì morì senza assistenza medica.

Dal 1934 al 1945 Sander lavorò poco. Fece alcuni ritratti di "prigionieri politici del Nazionalsocialismo" e di ebrei perseguitati dal regime. Sono immagini splendide, specie quelle degli ebrei. Colpisce la dignità che traspare in ogni soggetto e crediamo rappresentino il tributo più alto che un poeta abbia donato a un popolo che pagherà con sei milioni di morti la propria diversità. La perdita del figlio, forse, allontanò Sander dal suo progetto e si limitò a fotografare paesaggi e città. Condusse la sua battaglia contro il nazismo da solitario e disincantato artista ferito a morte. Usò sovente l'ironia per mostrare la sua avversione a Hitler (come quando espose nella vetrina del suo studio di Lindenthal, l'ingrandimento della testa di un porco) e sovente fu oggetto di attenzioni non proprio amicali della polizia. Nel 1944 il suo studio venne bombardato e successivamente un incendio distrusse l'archivio dei negativi che si trovava nella cantina. Allestì un nuovo studio in una casa di contadini, a Kuchhausen e lì prese ad inventariare ciò che restava del suo patrimonio iconografico. Nel 1962 riuscì a pubblicare una serie di ritratti (*Deutschenspiegel*) ma la scelta delle immagini non fu di sua pertinenza e il libro non riuscì come Sander avrebbe voluto. Ormai vecchio, il maestro della ritrattistica errante, ricevette la visita di Edward Steichen, che incluse alcuni suoi ritratti nell'esposizione americana "The Family of Man".\* Di colpo Sander divenne celebre e la sua arte fu riconosciuta in tutto il mondo. Per anni era stato deriso, osteggiato, dimenticato dai colleghi... ora la "Deutsche Gesellschaft für Photographie" ravvisava nel suo lavoro la genialità di un poeta della fotografia e gli conferiva un quarto del premio che dava per la cultura... era il 1961. Sander muore per un colpo apoplettico il 20 aprile 1964.

La fotografia di ritratto di Sander non mira "a rendere percepibile il 'battito della vita', ma a riflettere la stratificazione della società" (Ulrich Keller). In questo senso Sander si trova accanto a "franchi tiratori" di un'umanità naufragata nel consenso e nel dominio dell'uomo sull'uomo... un pugno di irriducibili sognatori come Nadar, Paul Strand, Diane Arbus... che hanno disvelato la ferocità, l'indifferenza, la rapacità della vita corrente... si sono impossessati dei saperi del loro tempo, non per possederli, ma per negarli. In fondo, H. Hoffmann, il fotografo preferito di Hitler, faceva la stessa cosa, ma da un altro taglio di vista, con un altro

scopo.

L'opera fotografica di Sander è immortale. E grande è la politica della bellezza che è al centro di queste immagini. La filosofia aurorale, utopica di Sander disvela (con cura di particolari) chi impartisce ordini e chi si sottopone alla frusta, lascia vedere chi dispone di mezzi coercitivi e chi trova nella fuga dalla realtà i propri terrori, annuncia chi sono i dominatori e chi i dominati... mostra che la vitalità di un popolo ha origine nella capacità di esprimere una cultura, un'indipendenza, una coscienza sociale dove ciascuno può coltivare liberamente le proprie idee, le proprie religioni e le proprie utopie. Una società simile non può esistere a partire da piccoli gruppi di potere o da un agglomerato di individui uniti soltanto da una sudditanza alle idee dominanti... una società della bellezza può costituirsi soltanto quando gli uomini e le donne torneranno ad essere fratelli e sorelle ed in una confluenza di intenti avranno la capacità di prendere decisioni in comune e agiranno insieme nell'agorà della vita pubblica. Forse Sander non lo ha detto proprio così, ma è ha questo che la sua poesia iconografica tendeva. La verità della bellezza è fuori da tutto quanto si mostra nella merce, nella politica, nella fede o nelle armi... la bellezza della verità trascolora l'Io in tutto quanto serve al Noi e fa dell'amore dell'uomo per l'uomo l'inizio di incomparabili stagioni di libertà.

Il re è nudo, sempre. Come il tiranno che gli sta accanto e il buffone che canta alla sua corte. Se Rebelais gridava (pisciando in testa agli astanti) – “Fa' quello che vuoi!” –... Gargantua progettava l'Abbazia di Thélème, dove abolire le banalità del male e dove ogni uomo ha l'opportunità di essere signore di sé perché nessun altro uomo ha l'opportunità di governare sugli altri. La Comunità dei cuori in amore, nasce là dove l'amore diviene Comunità. Si tratta di *viaggiare attraverso l'Utopia solo al fine di superarla* (Viola Paget). Per entrare in questi mondi possibili non è necessario fuggire la vita quotidiana, basta rovesciarla. Il *tempo-che-verrà* è già nei sogni, negli occhi e nelle teste di molti... non si tratta di sognare un'esistenza più felice: si tratta solo di viverla! Il compito più importante che ci aspetta in ogni momento della nostra vita è quello di *costruire castelli in aria* (come dice Henri D. Thoreau) –. Non dobbiamo avere paura che il nostro lavoro vada perduto –, perché altri più fortunati e migliori di noi lo raccoglieranno, daranno ospitalità e accoglienza alla diversità delle idee, delle religioni, del colore della pelle e faranno del loro giardino la terra di *Eu-topia* (il *Buon-posto* o del *vivere felice*).

## II. La fotografia della malinconia

L'iconologia della malinconia è una poetica della diversità e comincia là dove la facciata sociale crolla ed emerge l'ombra o il rizoma di un'esistenza. È una “situazione costruita”, o meglio, è una “costruzione di situazioni” dove al di là dell'incontro artistico emerge l'istante, il superamento della “posa”. La caduta o la bellezza. La poesia o la forza. La contromemoria o una forma di resistenza all'assimilazione o all'omologazione alle modalità dominanti. Il pensiero della diversità è sempre un gesto di rottura, una ribellione eretica che insorge contro l'origine dei saperi sottomessi, delle figure dell'imperfetto, degli esclusi da tutto... che cominciano a dire di no! È per questa tenerezza e nobiltà di pensare a una terra liberata e a uomini e donne senza catene che in Africa (e nei Sud del mondo) si continuano ad ammazzare intere popolazioni.

La diversità è ricchezza. La diversità è la bellezza della poesia di tutto ciò che vive nell'immaginario liberato dal prestabilito e dal conforme. La diversità, come l'amore, soffia dove vuole. Una società dà la misura della

sua mediocrità quando invece di aprirsi al mondo, lo soffoca con regole e dogmi che smercia come valori codificati. Abbiamo imparato a uccidere in nome della merce, della fede o dell'ideologia. Ovunque "gli ammaestrati diventano sempre più muti" (Theodor W. Adorno). La diversità ha disvelato la disumanità imperante. La diversità ha sparso ovunque l'insolenza dell'amore, l'oblio del cuore, l'irrequietezza della tenerezza come teologia del desiderio di sognare ad occhi aperti e senza fine la fine di ogni dolore... ogni diversità è una fioritura della coscienza che pratica e la anima di una cultura spirituale laica, atea o ereticale che rimanda soltanto alla presenza dell'individuo, alla sua giustizia in movimento con il suo cuore.

Fotografare la diversità (da entusiasti) alla maniera di Les Krims, Duane Michals, Arthur Tress, Andy Warhol, Mario Cresci, Franco Fontana, Luigi Ghirri, Ferdinando Scianna, Maurizio Galimberti... è altra cosa che cogliere nella diversità il culmine della disperazione o il coraggio dell'esistenza. I fotografi sopra menzionati, fatte le necessarie differenze estetiche o di capacità di stare sul mercato, hanno visto la "diversità" come qualcosa nella quale ogni bellezza è perduta e allora la forzatura fotografica cancella ogni possibilità emozionale. Non importa se si fotografa nani, storpi, sassi, santini, star, paesaggi, pastori o vecchi colorati... quello che conta è dire alla maniera di Rimbaud e Chatwin: "Cosa ci faccio qui?" Chi sono i miei committenti? Cosa vogliono da me? Sovente nulla, solo una manciata di immagini per gratificare gli entusiasti e i culturizzati dell'immagine. Dietro ogni entusiasta c'è un imbecille e negli occhi dei culturizzati la ghigliottina dei saperi. E tutto perché si è sparsa la voce che la sapienza fotografica è qualcosa che possiamo imparare... come l'assassinio delle belle arti o la politica dei genocidi.

Fotografare la diversità significa dare volto (con ogni mezzo) a chi non ha né immagine né voce. Niente merita di essere vissuto se non l'amore, la solidarietà e la fratellanza... ma pensare l'amore, la solidarietà e la fratellanza è pensare l'eresia: la diversità della carezza. Gli uomini, le donne di genio volano oltre il silenzio dei cieli e non ignorano il male che alberga nel cuore dei potenti... ecco perché, insieme alla crudità dei poeti, alla sacralità dei folli o all'utopia eidetica dei "ragazzi di strada" di tutti i mondi umiliati e offesi... praticano la "filosofia dei bricconi", cioè la trascolorazione di tutti i saperi correnti... perché migliorare l'umanità vuol dire accogliere, ospitare, appartenere all'erranza interculturale della diversità. La "terra della felicità perduta" è non cercare un bel niente ma abbandonarsi al sentimento e lasciarsi commuovere dagli scenari irripetibili del cuore. Ascoltare il silenzio degli angeli è fare di leggende incantate e verità sconsestate le piste di sabbia dell'erranza che conducono là dove le rose del deserto degli uomini blu riprendono la propria luce. Come non udire i colpi di pistola che fanno eco ai proclami dei fanatici della civiltà dello spettacolo... chiunque parla il linguaggio delle Borse internazionali, ha nel cuore un covo di serpi e ciascuno è e resta schiavo fin quando non ha deciso di farla finita con la speranza di raggiungere un Paradiso in terra o in cielo.

Non siamo portati ad entusiasmarci per i mezzi carciofi di Edward Weston, i cavalli bianchi e tre puttane per Vogue di Edward Steichen, i nudi specchiati di Clarence H. White... e nemmeno ci estasiamo per le prospettive forzate di Aleksandr Rodcenko, le scale bianche di Charles Sheeler, la bellezza naturista di Ansel Adams, i ferri da stiro di Albert Renger-Patzsch, i fotogrammi di Laszlo Moholy-Nagy, le schadografie di Christian Schad o le solarizzazioni di Man Ray... su differenti versanti espressivi, anche se diverse le situazioni politiche nelle quali questi artisti hanno lavorato... le loro opere sono accomunate da un senso della ricerca formale di notevole forza... sovente sono sperimentazioni audaci (Moholy-Nagy), altre volte fotografie di rara bellezza estetica (Adams) o provocazioni culturali (Ray), qualche volta strumento di lotta per la conquista di una nuova società (Rodcenko). C'è tuttavia in queste immagini una malinconia struggente, qual-

cosa che travalica categorie e costruttivismi, segni o marche semantiche che non tendono ad organizzare la coscienza popolare ma sotto diversi tagli artistici riescono a rappresentare la funzione e l'influenza dell'arte sui modi di comportamento o di sottomissione delle genti e nel contempo indicano strappi e percorsi della disobbedienza.

La *fotografia della malinconia* ha i suoi "cattivi maestri" in Eugène Atget, Lewis Carroll, Jacob Riis, Lewis W. Hine, Henri Cartier-Bresson, Walker Evans, Gisèle Freund, Tina Modotti, Diane Arbus, Robert Frank, August Sander, Man Ray, Ben Shahn, Peter Magubane, Roman Vishniac, Sebastião Salgado... dal profondo delle loro differenze espressive, ciò che li rende "compagni di strada" è una visione diversa/arcana della vita corrente... nella loro scrittura fotografica si privilegia l'istante irripetibile oltre la linea (il fuoco) del dicibile, per far risplendere ciò che realmente è in tutto quanto è soltanto apparenza cortigiana e devozione alla servitù. L'affabulazione surreale della *fotografia della malinconia* si iscrive in questa corrente di disertori dell'ordine, di briganti dell'utopia, di guitti in amore che hanno fatto della loro vita anche la loro opera. Le icone del desiderio di ogni eretico dell'eresia, possono affiancarsi sia al senso di giustizia e di libertà del "mondo scomparso" di Vishniac,<sup>9</sup> sia alla sensualità infantile del reverendo Lewis Carroll (Charles Lutwidge Dodgson)<sup>10</sup> o all'immagine dello sfruttamento e della miseria senza rimedio di Sebastião Salgado.<sup>11</sup> Ma anche la rabbia e l'insurrezione della fotografia nera di Peter Magubane e Santu Mofokeng<sup>12</sup> non è così distante come sembra, da quanto la *fotografia della malinconia* elabora nella distruzione/détournement della fotografia mercantile.

In principio, i processi chimici della fotografia sono stati molto pericolosi e i fotografi erano anche degli alchimisti che trafficavano con il cloro, il bromo, lo iodio... sovente i pionieri della fotografia "perdevano i denti e l'intero sistema nervoso veniva progressivamente attaccato; comparivano tremori, eccessi d'ansia, difficoltà di parola e di movimento, sordità e cecità progressive"<sup>13</sup>... i vapori di mercurio usati per lo sviluppo dell'immagine latente provocavano insufficienze renali che portavano alla morte ("sindrome di Bright"). L'età d'oro della fotografia durò poche stagioni e quando a ballare sul mercato delle immagini, insieme agli aristocratici intervennero anche gli industriali rampanti, pensarono subito di dare la fotografia al popolo, così: "Voi schiacciate il bottone, noi facciamo il resto (sviluppo, fissaggio, la stampa e i miliardi) (Ando Gilardi).<sup>14</sup> Insieme all'invenzione dei caratteri da stampa e a quella della dinamite, la fotografia ha rappresentato lo strumento più importante per la registrazione iconografica politica, sociale e repressiva della "rivoluzione industriale".

Tutta l'infelicità dell'uomo proviene dal fatto che ha diffuso ovunque il suo credo di civiltà con la bocca del cannone (benedetto dalla Santa Romana Chiesa). Tutti coloro che non sono stati toccati dalla civiltà portano negli occhi e nel cuore un segreto di felicità che ai civilizzati è sconosciuto o che hanno perduto. Una libera società senza classi è da sognare al posto di qualsiasi società fondata sull'ordine e sulla costrizione... Nella civiltà dell'infelicità senza desideri un uomo è la somma delle cose che possiede... nella comunità degli spiriti liberi un uomo è l'insieme di un'essenza di cose. "Resisto a tutto, fuorché alla mia diversità" (Walt Whitman). Voglio "la felicità non in un altro luogo, ma in questo luogo... non per un'altra ora, ma per quest'ora".<sup>15</sup> In origine l'uomo non possedeva nulla perché aveva tutto. "Il trionfo dei colletti bianchi è stato ottenuto alle spalle di chi lavorava di braccia... Le prime tavolette scritte registrano ciò che viene prodotto dagli schiavi... Tutte le civiltà sono basate sull'irreggimentazione e su un comportamento razionale".<sup>16</sup> Nella civiltà dello spettacolare integrato, se vuoi avere un amico comprati un cane, bastardo!

La magia visionaria della *fotografia della malinconia* coglie il significante iconografico nel significato a/fotografico come dissolvimento del formalismo e dell'oggettività... e può essere anche un'eresia dire che l'occhio bandito/disertore della *fotografia della malinconia* ha molte cose in comune con "l'occhio assoluto"<sup>17</sup> di Bruce Chatwin... che fotografo non era ma pochi come lui sono riusciti a fissare sulla pellicola il pensiero nomade della libertà di essere, l'assenza del sorriso e i relitti della disperazione della modernità. Di Stieglitz, Weston, Newton o Eddie Adams (quello che fotografò lo sparo in testa di un poliziotto in borghese sudvietnamita, contro un vietnamita in lotta per la liberazione del suo paese dagli americani, che aveva le mani legate dietro la schiena) non ci affascina nulla... di Kertész, Nadar, Sander, Arbus, Carroll, Vishniac, Salgado... c'incanta tutto. Nelle immagini di questi "desafinados" della "storia degli sguardi" non c'è enfasi della verità né restaurazione della realtà... al fondo del loro lavoro non c'è nessuna mitologia fideistica o dottrina per riconciliare l'uomo con la società. Per Robert Adams (come per noi) "l'immagine è più chiara della vita... e le fotografie devono spingersi in qualche modo oltre la realtà... La fotografia per me [scrive Adams] è soltanto un mezzo per combattere quella che considero una inarginabile catastrofe sociale".<sup>18</sup> L'*amour fou* della *fotografia randagia*, ha una sua bellezza lirica che nei teatri (visibili) dell'inconscio ri/percorre le strade amorose o le prospettive del desiderio decifrabili nell'immediato o dopo il diluvio. Nel tramonto degli oracoli l'immaginazione acquista realtà soltanto là dove la realtà diventa fantasia e annuncia l'uscita dall'infanzia attraverso l'epopea eroica di battaglie immaginarie e vittorie o sconfitte vere. Nella ri/nascita dell'uomo c'è anche la resurrezione dell'immaginale fantastico che lo accompagna sin dall'infanzia. La ri/scoperta del giuoco e dell'amore si manifesta nel ridestarsi delle emozioni, nell'attività onirica del *non-ancora* (che è già storia).

La *fotografia della malinconia* è quella che fa della "crudità" o dell'"angelologia dell'assurdo" le tracce o la deriva del senso sotterraneo, trasversale delle icone, cose e at/traverso la de/costruzione delle mitologie mercantili, dottrinarie, politiche... disseppellisce i significati, gli archetipi, le ombre di una vita quotidiana lasciata nelle mani teurgiche di pochi potentati. "Spetta agli Dei venire da me, non a me andare da loro" (Plotino, filosofo senza armature), perché l'oro dei loro troni (o la corda dei loro boia) risplende del mio sudore. La "saudade blue" (malinconia blu) che sta al fondo della fotografia pensata e fatta nei rovesci del quotidiano... una scrittura visuale radicale che lascia trasparire un'umanità senza passato, una devastazione dell'innocenza mitologica che per ricongiungersi al candore delle origini (di una società senza preti, né padroni, né sciamani della comunicazione visuale...) fa ricorso alla poesia del rovesciamento degli sguardi e infrange così la storiografia dell'immagine fotografica, sotto ogni angolazione espressiva.

Come abbiamo scritto altrove,<sup>19</sup> la mitologia ci insegna che sotto il segno di Saturno la melanconia ha trasformato sovente "l'ora di Saturno, l'ora del male" (il tempo in cui Dio fu liquidato), in passioni, desideri, fantasie seduttive che divengono visioni di grande respiro trasgressivo. Ovidio descrive nelle sue opere il tempo/dominio di Saturno come l'*età dell'oro* dell'umanità e i Romani dal 17 dicembre al solstizio d'inverno, celebravano in suo onore la rinascita della Natura con grandi feste (i Saturnali)... qui liberi e schiavi inneggiavano insieme il mitico regno "senza ordine", dove non esistevano più differenze culturali né gerarchie politiche. C'è chi ha trovato nei Saturnali l'origine del carnevale. Altri l'apologia dell'utopia artistica e comunarda. Ma non ci sono parole, graffiti, fotografie, film o rivoluzioni sociali che scuotono gli abissi del cuore, senza indecenza.

Le fiabe epifaniche, le invettive sociali, le sensualità ludiche della *fotografia della malinconia* esprimono

un'esistenza libera dai confini dell'immaginario ordinario... quando "la follia è incontestabile e il delirio evidente", scrive Robert Burton nella sua "Anatomia della malinconia" (1628), *gli uomini di coraggio e d'ingegno si schierano con i folli e gli scriteriati...* e affidandosi alle cure di Rebelais (che di eresiarchi s'intendeva molto) confessa di essere pazzo proprio come tutti i pazzi, così: "Il pazzo sia allontanato dalla società... su questo sono d'accordo. Mi consola il fatto di essere in compagnia di uomini di eccellente reputazione. Sebbene, poi, io non sia né così giusto né così avveduto come vorrei, non sono, tuttavia, né così pazzo, né così tristo come tu forse pensi che io sia".<sup>20</sup> Tutto ciò che vi è di meglio negli uomini è venuto dalla loro capacità di disobbedienza e voglia di libertà: "...Del Codice civile ne parleremo più tardi. Per ora, io vorrei codificare l'incodificabile. Io vorrei misurare il pozzo di San Patrizio delle vostre democrazie. Vorrei immaginarmi nel vuoto assoluto e divenire il non detto, il non avvenuto, il non vergine per mancanza di lucidità. La lucidità me la tengo nelle mutande..."(Léo Ferré). La *logica del rancore* ci sostiene. Non dell'odio. Del rancore. È con questa logica nel cuore che attentiamo ai nostri giorni quotidiani con un po' di stravaganza. Perfino un idiota (anche di quelli cotti) ha capito che per essere "cittadini globalizzati" non occorre avere nessun talento o particolare genio per l'utopia... dove tutto è impostura l'imbecillità regna.

A ricordo di Gisèle Freund, fotografa della malinconia. Gisèle Freund muore il 30 aprile 2000, a Parigi, all'età di 91 anni. Con lei scompare una delle figure libertarie più autentiche della *fotografia aconformista*. La Freund era nata in Germania (a Schöneberg) nel 1908. Nel 1933, quando i nazisti assumono il potere, fugge da Francoforte a Parigi, continua gli studi in sociologia (in Germania era stata allieva di Theodor W. Adorno), si laurea e conduce una vita di bohème nel Quartiere Latino. La sua tesi di laurea viene pubblicata nel 1936 dalla piccola casa editrice la *Maison des Amis des Livres* di Adrienne Monnier (che aveva l'omonima libreria in rue de l'Odéon)... è una ricerca pungente sulla storia sociale della fotografia nel diciannovesimo secolo... in Italia sarà editata soltanto nel 1976 con il titolo – *Fotografia e società* –. Il debito al maestro (Adorno) è discreto ma si sente e le frecciate contro la fotografia mercantile e contro gli stilemi iconografici dell'arte borghese non sono pochi. "Più di qualsiasi altro mezzo, la fotografia è atta a esprimere i desideri e i bisogni degli strati sociali dominanti, a interpretare a loro modo gli avvenimenti della vita sociale" (Gisèle Freund). Tutto ciò che abbiamo affrontato o fotografato è indissociabile con il nostro vissuto. Non si inventa nulla. Siamo soltanto gli sterminatori o cantori delle nostre emozioni.

La fascinazione estetizzante della fotografia non risiede soltanto nel fatto che rappresenta una forma di comunicazione (a volte d'arte) di largo consumo... il successo planetario della fotografia sta nel fatto che è uno degli strumenti di persuasione più efficaci per modificare le idee, orientare comportamenti, spingere le masse verso un certo profeta o un abile politico... la fotografia è dunque "creata" per essere "vissuta" dai suoi consumatori. Il ruolo passivo dei clienti è quello di divenire parte della scatola/merce che hanno tra le mani. Siamo costruiti del pensiero conviviale con il quale siamo cresciuti e abbiamo fatto nostro o lo abbiamo subito. "L'individuo è un semplice riflesso dei rapporti di proprietà" (Theodor W. Adorno). L'ottusità dei servi è anche l'ottusità dei padroni. La serialità e la genuflessione rappresentano l'essenza dell'arte popolare di ogni società.

Gisèle Freund diventa fotografa quasi per caso. Tutto comincia nel '33, quando il delirio di Hitler ascende al potere. La Freund fotografa i "corpi tumefatti dei compagni picchiati dai nazisti" (Gisèle Freund), poi fugge a Parigi portando con sé (nascosto addosso) il rollino delle fotografie che testimoniavano la violenza del regime contro i giovani studenti dissidenti. L'umanesimo della Freund è già segnato. La sua fotografia sem-

bra farsi carico delle parole di Boris Pasternak: “Più ci saranno uomini felici, più sarà felice essere poeta”. La malinconia che scivola nelle sue fotografie denuda volti, disvela gesti, scopre emozioni non contaminate dell’utopia amorosa... accompagna la disillusione della realtà verso la sua pienezza esistenziale.

Nel suo libro *“Il mondo e il mio obiettivo”*,<sup>21</sup> la Freund scrive: “La fotografia è un linguaggio universale che tutti capiscono. Mi ha permesso di esprimermi” e citando Gide: “Il miglior modo per imparare a conoscersi, è cercare di capire gli altri”. Forte di questi principi, la Freund inizia a fotografare il *non-ancora* nel *già-dato*... i primi lavori sono fatti nelle strade di Parigi... stampa le fotografie in una camera oscura improvvisata nella sua stanza d’albergo (in rue Saint-Julien-le-Pauvre). Vende i primi reportages (i testi sono di un giovane scrittore di notevole talento, Renè Cravel, che finirà suicida) e si specializza in ritratti su commissione. Quelli dei commercianti del Quartiere Latino le danno di che vivere. Mangia in latteria, una volta al giorno. Comprende presto il sale dell’ingiustizia e si trova accanto alla “feccia della terra”... che “sono quelli radiati dal loro paese” (Arthur Koestler). Ciò che si fa chiamare “civiltà” regna sovente nel segno dell’oppressione, della discriminazione e dell’ingiustizia. Lo sguardo aperto sull’esistenza è uno strale contro le ideologie, le fedi, le merci... che degradano o incantano l’uomo/la donna a pupazzi di facciata. A una dialettica dello sguardo succede un’estetica della carezza ed è in questa erborescenza dell’incontro che fiorisce dalla vita falsa, la vita vera.

La Freund scopre nel ritratto la forma di espressione che è più congeniale alla sua sensibilità di donna e di esule. Che fotografi la povera gente di Newcastle (in Inghilterra) o che elabori una galleria iconologica di personaggi della cultura, dell’arte o della politica... li fissa sulla pellicola alla stessa maniera, con la stessa capacità di *non-giudizio* e con la forza davvero singolare di uno sguardo malinconico che brucia alla radice le banalità quotidiane. La prima fotografia importante è quella che fa a André Malraux, nel 1935, ripreso sul terrazzo della sua casa parigina. Poi le proprietarie delle librerie sulla riva sinistra di Parigi, Sylvia Beach (*Shakespeare and Co.*) e Adrienne Monnier (*Maison des Amis des Livres*) la introducono tra i loro amici e così la *fotografa della malinconia* conosce (e sovente ferma nella sua fotocamera) Walter Benjamin, Louis Aragon, Colette, André Malroux, Simone De Beauvoir, Samuel Beckett, André Breton, Jean Cocteau, Ernst Hemingway, Francis Muriac... l’attività culturale della Freund è copiosa... gioca a scacchi con Walter Benjamin, incontra Gide, Malraux, Paul Valéry, Aldous Huxley, Bertolt Brecht, Henry Barbusse, Ilya Ehrenburg, Boris Pasternak... un’intera generazione di intellettuali, sovente straordinari, passa davanti al suo obiettivo e resta nella storia (anche) della fotografia.

A Parigi la Freund fotografa la scontrosità di James Joyce, si reca poi in Inghilterra allarga il suo raccolto iconografico di scrittori con Virginia Woolf, Vita Sackville-West, G.B. Shaw, T.S. Eliot... mentre è in Inghilterra scoppia la guerra... la Francia cade presto nelle mani dei nazisti e diviene “collaborazionista”... i rifugiati tedeschi sono consegnati alla Gestapo... la Freund fugge in Argentina, fotografa l’alta società di Buenos Aires... le immagini di Evita e il generale Perón sono impietose, evidenziano cerimoniali e rituali di bassa levatura aristocratica e del cattivo gusto... comincia a girovagare con la fotocamera nel Paese. Lo attraversa con mezzi di fortuna fino a giungere in Patagonia. Poi è la volta del Cile, Perù, Bolivia, Brasile... Invitata a tenere una conferenza in Messico, vi resta due anni. Frequenta Diego Rivera, Frida Khalo ed altri artisti comunisti... infatti avrà dei problemi quando chiederà il visto d’ingresso per gli Stati Uniti. È nella lista nera degli intellettuali sospettati di comunismo. Nel 1947, introdotta da Robert Capa, comincia a lavorare per l’Agenzia Magnum, ma non è troppo socievole verso la centralità intellettuale un po’ mondana di alcuni mem-

bri dell'agenzia e così viene espulsa. Nel 1950 rientra a Parigi, conosce Jean-Paul Sartre e Albert Camus. Continua a fotografare la quotidianità ancora con stupore e a partire dall'altro/altra fissa sulla pellicola la meraviglia della malinconia.

Giséle Freund è tra i primi fotografi a sperimentare il colore. I ritratti di Gide, Henri Michaux, Michel Butor, Nathalie Sarraute, Vieira da Silva, Virginia Woolf... sono straordinari... ciascuno è venato di quella discrezione coraggiosa che attraversa molta della fotografia della Freund... mostrano che l'obiettività dell'immagine è soltanto un'illusione o una menzogna. Ogni "ritrattato" è regale. Un'icona di verità arcaica o atemporale. È ciò che è e ciò che è stato. L'approssimarsi di antiche figure che fuoriescono da una sorta di empirismo dell'interiorità dove la sensualità o la solitudine figurano la resurrezione dell'anima. Se Heine abbandona il cielo agli angeli e ai passeri, la fotocamera della Freund, con la *minima moralia* di Adorno, scippa la sfigurazione dell'uomo nella vita offesa e con lo sguardo aperto sull'utopia spezza l'incantesimo che trasforma l'esistenza quotidiana in facciata. Alterna il lavoro di fotografa con quello di saggista. Alcune immagini di François Mitterrand la renderanno perfino celebre. Pubblica *James Joyce a Parigi: gli ultimi anni* (1965), *Il Mondo e il mio obiettivo* (1970) e nel 1976 un testo fondamentale per lo studio della fotografia empatica: *Fotografia e società*. "Una fotografia – scrive la Freund – non può andare oltre alle intenzioni di chi l'ha fatta. Sono io chi decide il momento preciso in cui si deve scattare. Io ho scelto l'angolazione esatta sotto cui la scena verrà vista. Venti fotografi piazzati esattamente dove sono io quando metto a fuoco vedrebbero immagini differenti. La sensibilità di ogni individuo percepisce lo stesso soggetto in modo unico. E per finire, il valore intrinseco della fotografia dipende dalla capacità del fotografo di selezionare, tra una massa di particolari, quelli più significativi.

Le conoscenze tecniche sono poca cosa, prima di tutto bisogna imparare a VEDERE" (Giséle Freund). Le sue fotografie sono esposte in tutto il mondo e documentano l'opera di un poeta della *fotografia sociale*... le ultime immagini sono degli anni '80. Poi si chiude nella sua casa tappezzata di libri e ci resta fino alla morte. Che è solo un dettaglio. Perché Giséle Freund non è mai scomparsa... restano le sue opere malinconiche e indimenticabili a scaldare i cuori della ribellione e le lacrime dell'alterità ai quattro venti del mondo.

Fotografia della malinconia significa fare di qualsiasi cosa un centro. Di qualsiasi spettacolo mercantile un fuoco.<sup>22</sup> Avere gusto solo per la bestemmia, la gioia e l'amore senza steccati morali o dottrinali. Questa estetica della differenza si porta fuori dallo sfruttamento disumano, dall'umanesimo mercantile e fa della teologia della carezza l'inizio di tutte le disobbedienze. "Personalmente sono contraria all'attuale tattica del giornalismo fotografico che consiste nell'utilizzare l'obiettivo come un fucile per scaricare, in pochi minuti, un centinaio di foto sulla vittima, nella speranza che uno o l'altra 'riuscirà'. Per me, il ritratto è prima di tutto un incontro, e mai il risultato di una fucilata. Non è il numero di foto che conta, ma la loro qualità" (Giséle Freund). La passione estrema della *fotografia della malinconia* si dispiega attraverso il fuoco incrociato degli sguardi e alla luce della nuova realtà che ritaglia dal boccascena della storia, mostra insieme alla banalità del male, l'immagine risorta dei popoli in catene. È una scrittura fotografica di transizione che chiede il diritto di avere diritti dei poveri della terra a una vita più giusta e più umana. L'uguaglianza politica nella diversità sociale. La sacralità dell'amore non ammette costrizioni. L'amore è la presenza del Sé e dell'Altro nel mondo. Là dove nasce l'amore crescono i fiori.

### III. La radicalità visuale

La *radicalità visuale* della *fotografia del dissidio* si addossa all'innocenza oltraggiata dalla spettacolarizzazione dei segni e si oppone al terrore pedagogico che i predatori dell'immaginario collettivo continuano a riversare nella quotidianità, dove ormai è impossibile “distinguere la gloriosa classe operaia da una marea di incorreggibili consumisti rimbambiti”.<sup>23</sup> Dovunque la fotografia è divenuta la mitologia dell'oggetto che mette in scena. Dappertutto la fotografia trasmette dei dati, dei simboli, dei grafemi... difficilmente comunica qualcosa su qualcosa o meglio, contro qualcuno. La fotografia che non comprende una filosofia della mutabilità appartiene alla prassi necrofila della società postmoderna.

La *fotografia del dissidio* o *duale*<sup>24</sup> capovolge il quotidiano dei suoi vizi e delle sue virtù... le sue immagini affermano la pericolosità del pensiero nichilista di Nietzsche e rovesciando Platone, Hegel, Marx... negano il fascio dei valori prestabiliti per denunciare che l'eucarestia della modernità è negli armamenti, nei giochi di Borsa e negli affari (sporchi) tra economia, politica e aiuti umanitari (la Banca Mondiale, il Debito Estero, la pagliacciata dell'ONU, della NATO e di altre congreghe similari... fino alla violazione dei più elementari diritti umani delle multinazionali). Amen!

L'immaginario fotografico della *fotografia del dissidio* ci permette di vedere le cose sotto il loro vero aspetto. Ci fa comprendere ciò che è doloroso accettare. Distinguere il reale dal vero. L'oggettività dall'autentico... se «la maschera è il senso, in quanto assolutamente puro (come lo era nel teatro antico... La maschera è tuttavia la regione difficile della Fotografia» (Roland Barthes). E ogni fotografia aderisce a una storia degli sguardi che è rivolta o prostituzione. Più ancora. Fotografare non è solo “la messa a fuoco di un temperamento” (Susan Sontag) e/o una merce il cui valore è “calcolato in biglietti di banca” (Gisèle Freund)... l'obiettività dell'immagine è un'illusione e non finiremo mai di ridere di quanto teorizzano i piccoli maestri della fotografia del mercato globale. La fotografia non serve a niente. La fotografia è una merce soltanto. Questo lo sanno anche gli ultimi figli di puttana che si occupano di comunicazione e vendite delle grandi aziende del settore. Le frotte di imbecilli che pensano la fotografia come un'arte, aumentano, insieme agli utili dei produttori di illusioni. Un tempo gli schiavi costruivano cattedrali, oggi gli schiavi fanno fotografie... degli antichi schiavi è restato almeno qualcosa nei deserti del mondo... dei nuovi schiavi non resterà nulla, solo una lunga filatura di orrori in cartolina.

Sul finire del millennio si è sviluppata tutta una cordata di novelli esteti della fotografia artistica... la ricerca sui nuovi linguaggi massmediatici/artistici, le teorie della fotografia come fenomenologia della presenza o gli studi sul rapporto tra fotografia e inconscio tecnologico... si sono fatti copiosi... nelle accademie, nelle università, nelle parrocchie e perfino nella confraternita dei “servizi segreti” o della polizia politica... si studiano le nuove tendenze della fotografia applicata alla rete sociale. L'editoria, come si sa, sempre sensibile e acquiescente con ogni forma di regime, diffonde anatemi e reliquie... da più parti si azzardano affermazioni, trattamenti, evoluzioni delle tecnologie scritturali (il carbone, la penna d'oca, il pennino e l'inchiostro, la stilografica, la biro...) e si sostiene che “la fotografia non è più una traccia ma la prima memoria di macchina la cui natura in sé è ancora tutta da chiarire... Bisogna cominciare con il dire che la fotografia non è il ricordo di un istante ma il ricordo di una forma” (Mario Costa).<sup>25</sup> Vero niente. Gli studi sulla fotografia come comunicazione sociale di Susan Sontag, Roland Barthes, Gisèle Freund, Walter Benjamin, Ando Gilardi... hanno mostrato che la fotografia non è soltanto un'immagine ma anche l'impronta di qualcosa che è scippata alla

realtà e nel contempo rimanda ad altro. La fotocamera è uno strumento che può trasformare le persone in cose (come diceva Marshal McLuhan) ma ha anche la capacità poetica di attribuire ai soggetti rappresentati valori e grandezze che mai avrebbero espresso in tutta la loro vita. “Non c’è comunicazione autentica in un mondo in cui i feticci governano la maggior parte dei comportamenti” (Raoul Vaneigem). Non c’è più modello di oppressione, perché l’oppressione è dappertutto.

L’inconscio tecnologico della fotografia trattato da Franco Vaccari è cosa studiata dalla scuola del Bahuaus fino alle sperimentazioni mercantili di Andy Warhol (la pubblicistica più mondana vive sulle stesse posizioni estetiche)... e ci sembra una sciocchezza dire che l’immagine fotografica “ha sempre un senso anche e forse soprattutto in assenza di un soggetto cosciente. Il che equivale a dire che non è importante che il fotografo sappia vedere, perché la macchina fotografica vede per lui”.<sup>26</sup> Vero tutto il contrario. Ogni fotografia è un autoritratto, sempre. L’importanza della fotografia non risiede soltanto nel fatto che è una poetica in forma di immagini, ma soprattutto nel fatto che è uno dei mezzi più diretti per raccontare la storia (o per celarla) di un uomo, di una donna o di un popolo. L’oggetto del desiderio fotografato è proprio il fotografo... “la fotografia ha una sua doppia presenza testuale. L’immagine fissata sulla carta sembra far da sipario alla scena vera e propria” (Rino Mele),<sup>27</sup> che ricorda o incensa ciò che la fotografia rivela. La fotografia è un’e-nunziazione del presente e specchio di ciò che non è conosciuto, è il fantasma irriverente di un tempo impedito. Quello dell’ordinario. Ciò che emerge da un’immagine è stato e non sarà mai più.

Alcuni lavori sull’arte ed estetica delle ricerche fotografiche d’inizio secolo la dicono lunga sulle tendenze (che alcuni chiamano “fototensioni”)<sup>28</sup> della fotografia moderna. Ora, – noi che per principio preso –, non siamo contrari a tutto quanto sommuove la polvere tragica dei saperi, delle fedi, delle armi e ci sentiamo affrancati con la “canaglia proletaria” (senza bandiere) che insorge sulle proprie paure e con quei “banditi del libero pensiero” che tendono a sovvertire le regole, i codici, i valori sui quali ogni epoca fonda i propri poteri e alleva i propri servi... comprendiamo bene l’uso delle nuove tecnologie digitali applicate alla fotografia ma ci è difficile provare le stesse emozioni che ci suscitano le opere di Eugene Atget, August Sander, Diane Arbus, Tina Modotti o Roman Vishniac. Non subiamo la fascinazione tecnica della stampa plotter elettrostatica, del Cibachrome incollato su light-box, del video-still o della stampa Lambda montata su alluminio e plexiglas... e nemmeno la celebrazione di fotografi come Araki o Gerhard Richter ci porta un po’ di entusiasmo nel cuore... siamo ancora inclini a leggere fotografie nelle quali si respira l’emozione della storia... pensiamo alle immagini della rivoluzione cubana di Alberto Korda, a quelle dell’allegrezza giovanile insorta di un altro fotografo cubano, Raúl Corrales, alle fotografie africane della ribellione in armi di Peter Magubane e Santu Mofokeng... a tutta una scrittura della fotografia sociale che si è schierata dalla parte dei dannati della terra e continua a seminare vento per raccogliere tempeste... la mediocrità oggettiva della vita sociale non è che il riflesso spettacolare di un’infinita mediocrità interiore.

L’at/traversamento di ogni forma espressiva, di comunicazione o artistica della *fotografia del dissidio*... è una riflessione teorica ed un’esperienza pratica sulla fotografia come mezzo di trasformazione della realtà. La ricerca di una «nuova visione» del mondo che si addossa alla condizione in/umana della società affluente. È un andare oltre la semplice registrazione fotografica... su questi sentieri interrotti l’immagine viene riciclata, dirottata su altri itinerari, détournata lontano dai parcheggi merceologici del simbolico d’arredamento o dalla cartomanzia dello spionaggio politico. Non rispecchia la realtà della coscienza ma insorge nella coscienza/conoscenza della verità possibile. Quando la fotografia riesce a “contrastare le opinioni domi-

nanti, a servire la verità” (Carlo Bertelli), allora si fa interprete e testimone della condizione sociale dei “senzavoce” di ogni tempo.

La fotografia è un linguaggio, un’arma di difesa o di azione che si oppone alla colonizzazione del pensiero catechizzata dalla cultura dominante. La forma/spettacolo della fotografia mondana è sostenuta e diffusa dai teologi del fittizio e dai mercanti delle idee. La fotografia mercantile spiega tutto perché tutto resti una merce. “Il ruolo della pratica è ora decisamente quello della critica radicale del suo presente”<sup>29</sup> ... mettere a fuoco il discorso della critica è disvelare le trame dell’ideologia, insorgere e distruggere i percorsi dell’accecamento e i musei della conclusione. La lingua pericolosa del nichilismo è l’atto estremo di un’urgenza di ribaltamento di senso. Consolidamento della menzogna e pratica del pregiudizio o del tornaconto segnano la mediocrità di una capacità di analisi affondata nella banalizzazione del quotidiano. La tendenza generalizzata della critica è la stupidità perché “la critica coltiva l’intima soddisfazione che gli occhi si possono aprire per sempre!”<sup>30</sup> Nota bene: il gregge deve brulicare nei pantani dell’idiozia e della mascheratura. Per loro resterà aperta la porta del più inqualificabile e cialtrone dei cieli: quello della civiltà spettacolarizzata. Che è la burocratizzazione della storia e della speranza, realizzate.

La grana iconografica della *fotografia del dissidio* è il tentativo di rompere con ciò che è “artistico” e tutto quanto circola nel mercato dell’immagine di massa. L’ha detto Walter Benjamin, illustre saggista, ma che di fotografia non si intendeva poi molto: “La creatività della fotografia è la sua abdicazione alla moda. ‘Il mondo è bello’: questo è il suo motto”<sup>31</sup>. È vero in parte. La fotografia asservita (come ogni mezzo di comunicazione...) è parte dei giochi di potere, di falsi principi della nostra educazione e non dice solo che “il mondo è bello”... la lingua mercantile della fotografia ha sempre parlato la lingua del plotone di esecuzione, dell’autorità costituita, della penitenza e dell’assoluzione del prete... ma “il tempo delle bombe è ormai concluso. La fase del terrorismo sanguinoso, condotto con una maldestrezza inqualificabile dai nostri servizi segreti, non può continuare oltre, né lo deve”<sup>32</sup>. Come chiamare coloro che si portano al margine, che si pongono al di sopra della cultura servile e sfondano con ogni mezzo le museruole delle ideologie correnti? Noi li chiamiamo Unici!. Sono i soggetti della rottura, della non addomesticazione che sfidano le convenienze e il conformismo nella dissoluzione della realtà e nella negazione della verità. Il “reale” e il “vero” risiedono nel “risentimento” e nell’“azione” di una morale che si abbevera alla sola libertà possibile: l’abolizione dell’oppressione dell’uomo da parte dell’uomo. Negli Unici “ogni libertà è soprattutto un’auto-liberazione, infatti io non posso avere più libertà di quella che mi procura la mia personalità”<sup>33</sup>. Simulazione e falsificazione brillano sul terreno delle ideologie. Bisogni e desideri sono inquadrati su piani fecondi della società spettacolare. C’è chi finge di vivere, chi non si è mai accorto di essere nato. Cristo e Marx sono gli escrementi di una filosofia della miseria che li trova uniti nell’indottrinamento degli sguardi. Ed è Max Stirner a dare fuoco ai loro putridi feticci: «Il godimento di me stesso viene turbato dall’idea che io ho di dover servire ad un altro, di aver degli obblighi verso quest’altro, di esser chiamato a sacrificarmi per lui, a dimostrargli abnegazione o entusiasmo. Ebbene, se io non sono più servo di nessuna idea, di nessun ente supremo, è ovvio che io non sarò più servo di alcun uomo, ma tutt’al più di me stesso. In tal modo però io sono, non soltanto di fatto, ma anche nella mia coscienza unico”<sup>34</sup>. Critica politica della fotografia è un mezzo per continuare a dire di no! Di no! Al guinzaglio e alla frusta del discorso dominante.

La *fotografia del dissidio* (per fare qualche nome – Robert Frank, Peter Magubane, Diane Arbus, William Klein –...) annuncia i limiti scoperti della rivolta... trasfigura tutto... gli spazi, i tempi, i ritmi del pensie-

ro approssimativo... esprime il divenire nell'essere e "all'ossessione delle messe e l'indifferenza della storia" (René Char) sostituisce il coraggio di dire di no! Di affermare che la sola libertà alla quale l'uomo aspira è quella che ha liquidato (e per sempre), Dio, la Spada e l'Ordine... la *fotografia del dissidio* sceglie l'orlo del silenzio o il bordo della rivolta... all'estetica della totalità e del nulla oppone l'etica della disobbedienza e del rovesciamento di prospettiva della quotidianità. Esprime una trasformazione radicale dell'esistenza... annuncia una "banda di pensatori libertari" che al fondo della loro azione culturale, politica, esistenziale... hanno messo la trasvalutazione di tutti i valori e insieme a Nietzsche si sono fatti dinamitardi di tutte le morali. La *fotografia del dissidio* è una rivolta contro la morale corrente. Lavora sulla "metafisica del peggio" (Albert Camus) e sulla decostruzione dell'essere (come figurazione della storia) infila dappertutto i bagliori dell'apocalisse.

Il carcere della storia è anche il carcere della ragione... cercare di essere liberi significa abolire lo spettacolo dei fini e in questo deserto dei sentimenti e delle utopie tutto rifiorisce nella merda. A principiare da Cristo, passando per i "boia del sorriso comunista" (Lenin, Stalin, Mao, Castro, Togliatti...), intere generazioni di dementi hanno digerito ostie, dogmi, ideologie e contribuito ad erigere i campi di sterminio per tutti quelli che significavano diversità, opposizione, liberazione... il divenire dell'umanità è nella rottura della sacralità... nel chiamarsi fuori dal cerchio... ritrovare la propria soggettività oltre tutto ciò che appare giusto ed invece è giustificato. Cessare di credere in qualcosa o in qualcuno che ha fatto della menzogna i propri altari. Ri/costruire la vita quotidiana significa distruggere tutte le gerarchie del potere. Piccola digressione eretica: "Rubare a una banca è un reato minore che fondare una banca" (Bertholt Brecht).

Occorre distinguere la carica eversiva che attraversa la fotografia del dissidio dalle sperimentazioni di "fotografia cinetica" teorizzata da Luigi Veronesi ed anche dalle "ossidazioni, pirogrammi, combustioni, idrogrammi" ecc., eseguiti da Nino Migliori. L'irrazionalità formale/concettuale di Veronesi, a tratti affascinante, sovente di estrema eleganza e acutezza nella scelta degli oggetti/temi da accostare, sviluppare, visualizzare come riflessione/proposta di un'indagine critica del territorio foto-grafico, non sempre è pungente o dissacratoria nel debito strutturale pagato ad avanguardie storiche come il Dada, ad opere e autori come Christian Schad, Man Ray o Lázlò Moholy-Nagy... che del linguaggio trasgressivo (anche un po' dandy), ne hanno fatto posizioni e fermenti critici radicali e molte volte si sono posti contro l'istituzione della comunicazione. Con Ray si è tentato di compiere il balzo in avanti della parola/immagine stampata ad una specie di fondazione, profanazione dello sguardo liberato. Forse le sue immagini proprio non scendono a quella radicalità dell'esistenza che noi vediamo in August Sander, Diane Arbus, Tina Modotti, E.J. Bellocq, Brassai, Roman Vishniac... comunque le sue opere rimandano a scritture e movimenti del conflitto sociale. L'"uomo fotografico" al quale ammiccava Ray, "è l'uomo che riacquista il potere dello sguardo, non ha bisogno di qualsiasi alfabeto, ma va direttamente all'immagine senza più ricorrere all'intermediario della scrittura; è l'uomo nuovamente vicino alla natura con la quale si identifica, muore, rinasce".<sup>35</sup> Agli schiavi non è permesso né pensare né scrivere. Oggi come nel passato. Si vede ciò che (altri) vogliono sia visto. Chi sogna di vedere è un utopista o un folle. La soggezione degli sguardi è una "servitù volontaria"<sup>36</sup> e/o un pietoso delirio farcito di prezzolata omertà.

Nei lavori di Veronesi ogni aggancio alla quotidianità sembra remoto. Ombre, luci, figure così estraniare da ogni contesto storico si presentano come il prodotto "bello e pronto" per la museificazione e il mercato dell'immagine. La plasticità e la piacevolezza delle forme c'entrano poco. Quello che importa sono i piani a

medio o a lunga gittata che l'industria della falsificazione e i mercanti degli occhi mettono in atto attraverso le penne servizievoli della stampa specializzata. La fotografia è essenzialmente quello che vuole il mercato. Celebrazioni, scoperte, stroncature... fanno parte del gioco degli eunuchi. "I milioni di fotografi sparsi per il mondo probabilmente sono convinti di possedere un'arma, ma in realtà essi non fotografano nulla poiché la realtà è già stata sottratta e rubata da altri più forti e più prepotenti, e quelle realtà che essi hanno davanti (volti, paesaggi, avvenimenti...) più non esistono concretamente: sono soltanto ripetizioni d'immagini, simulacri, vuote inesistenze."<sup>37</sup> Quello che le loro fotocamere registrano è solo quello che altri vogliono sia ripreso, fotografato, celebrato.<sup>38</sup>

Ci conforta quanto ha scritto Arturo C. Quintavalle sull'immagine del mercato: "Ora tutte queste lingue della fotografia, queste scritture fotografiche, sono e restano a disposizione del pubblico per un discorso critico della fotografia, non sulla fotografia, restano a disposizione del pubblico col loro carico di ideologie ma rischiano anche di perdere ogni possibilità di impatto se emarginate da ogni contesto, dalla enorme quantità della produzione di massa, divengono un atto elitario, di cento, duecento ricercatori per paese che espongono entro un contesto privilegiato, le gallerie, le proprie opere che sono raccolte da musei e acquistate da collezionisti".<sup>39</sup> Questa è una voce insolita tra gli addetti ai lavori (ne registriamo anche altre, come Ando Gilardi, Maurizio Rebuzzini, Lanfranco Colombo, Cesare Colombo, Italo Zannier, Roberto Mutti...). Dappertutto abbondano i fantasmi della critica foto-grafica e i profeti educatori dell'occhio... il problema non è tanto di avere/conoscere dei "buoni educatori" né di educare gli educatori, si tratta di eliminare ogni tipo di educazione dalla nostra testa. Che ognuno sia l'educatore di sé.

Ovunque gli uomini sono oppressi e privati della loro dignità di esseri liberi... lì nasce un Capanèo e la sua rivolta è quella "degli umani uomini contro umani dèi... quella pecora nera che si allontana deliberatamente dal gregge inerte per cogliere e vivere in pieno la propria unicità e per, costretta a farsi lupo, azzannare senza pietà qualsiasi pastore despota".<sup>40</sup> La pratica della negazione non è solo il motore teorico dell'azione di tutti i movimenti insurrezionali o sovversivi (non solo nell'arte), ma è la critica radicale del valore d'uso delle ideologie, della cultura e della storia di un'umanità nientificata. Dove tutto è possibile perché niente è vero, dove la violenza è la sola lingua che la parte più in basso della società impara con il proprio sangue, – "l'arma della critica [come dicono i situazionisti] serve da preludio alla critica delle armi" –<sup>41</sup> per la conquista di una comunità autentica.

La scrittura foto-grafica "espressionista" di Nino Migliori è del tutto estranea al discorso eversivo della quotidianità e i maestri cantori delle sue opere, vedono in Migliori quello che non c'è. A parte la serie "I muri", un'indagine ipercritica della realtà di notevole interesse sociologico ma anche politico, almeno per noi, perché proprio attraverso ciò che si consuma, si scarta, si usa... con la parola, gli occhi, le mani... ci iniettiamo i segni di consenso o di lacerazione di una società... la ricerca creativa di un linguaggio a/fotografico alla quale è giunto Migliori è piuttosto fuori da quanto si legge: "...ciò che a lui interessa, non è tanto la produzione di un'immagine, bensì la ricerca di un itinerario creativo, il metodo, l'atteggiamento concettuale, eversore nei confronti della pratica quotidiana e perspicuamente intento ad allargare i confini espressivi del proprio mezzo".<sup>42</sup> Il controcanto non è meno liquido, armonizzante, né si sottrae alle veline del caso. Giorgio Celli dice che "l'atteggiamento di Migliori, il suo estraniamento dal mezzo e dalla situazione era una dichiarazione agita dalla sua estetica", e più avanti, si scomoda addirittura Eraclito, Rimbaud o chi altri per dire che Migliori "ha preso sulle sue ginocchia la bellezza, ma ha lasciato che si insultasse, e si sculacciasse da sola".<sup>43</sup>

Incredibile. Ma non troppo. Di cazzate così se ne leggono molte sulle pagine dell'ufficialità. Migliori non c'entra. Le sue opere ultime sono ormai nell'astratto, nulla o poco conservano dell'intenzionalità fotografica, né lo intendono. Il mosso, il graffiato, la sovrapposizione, l'interpolazione dei colori... sono adoperati dentro un'ottica grafico-pittorica più vicino alla matericità di Mondrian o Klee che alla fotografia graffittica del primo Strand o quella epica di Brassai. Non condividiamo nemmeno il giudizio di Quintavalle quando vede nelle immagini di Migliori "un modo di analizzare la dissoluzione della realtà del potere"<sup>44</sup> né la sua fotografia ci appare come un modo di avversare il mercato dell'immagine contemporanea.

La fotografia parla la lingua del più forte, del più armato. L'interferenza è nel dissolvimento della maschera perché la maschera è il senso cieco della storia. Società e fotografia albergano nello stesso mito, simulacro o tribunale... ogni segno è uno sparo in bocca agli indifesi di ogni razza o è l'eucarestia simulata del loro immaginario bastonato. L'estetica di Migliori (ma potrei dire lo stesso di Ghirri, Gioli, Fontana, Galimberti...) mira alla menzogna per non incappare contro i carnefici della realtà. È buono quello che si vende. La fotografia di arredamento (salotti dabbene, uffici delle multinazionali, club per la vendita di armi, banche, mense dei "servizi segreti" e di quelli deviati, uffici sindacali...) è quanto più circola sulla carta patinata corrente. L'asfissia di tanta cialtroneria culturale sembra interessare molti studiosi del settore. Meglio accodarsi. Qualcuno, inadatto ad intonarsi con tante squallide figurine del "bel mondo" fotografico italiano e oltre... ha scelto l'invettiva ironica o la bestemmia del silenzio (Ando Gilardi). E forse è il più radicale giudizio, opposizione verso una realtà delinquenziale spacciata come arte della comunicazione.

Tra i disertori delle leggi santificate del mercato, ci sono audaci fotografe del diniego o della disobbedienza – come Gianna Ciao Pointer, di Stefania Beretta o Letizia Battaglia –... nelle loro immagini sono presenti l'orgoglio dei miserabili, la dignità degli oppressi, la rivolta dei non addomesticati... le loro fotocamere non sono caricate a fumo... il loro sguardi irriverenti si spingono contro il prestabilito della società e i loro lavori si buttano senza timori dalla parte di coloro che hanno la fame negli occhi e la sete nell'anima. Sotto un certo taglio, le loro immagini si affrancano alle opere di Céline, Buñuel, Van Gogh o Donald McCullin... della Lange, di Pasolini, di Penna o di Chatwin... gente di grande coraggio e statura poetica, ribelli senza bandiere che non hanno avuto bisogno del consenso di pubblico o dei mercanti di illusioni per fare dell'ironia o dell'anarchia una poetica della verità senza bendaggi. I comportamenti da figli di puttana li lasciano ai crociati dell'inefficienza e alle case di tolleranza dei saperi fucilati davanti ai supermercati della civiltà dello spettacolo.

Nei lavori di Gianna Ciaio Pointer la dissoluzione della fotografia è una pratica radicale del linguaggio iconografico che insorge senza infingimenti contro il monopolio dell'intelligenza e l'isteria della società spettacolarizzata. Le fotografie che affabula (anche senza macchina fotografica, cioè utilizzando immagini di altri, bianco e nero o colore fa lo stesso) e contamina con i mezzi più svariati... foglie, terra, pezzi di pane, vino... sono il prodotto di situazioni che conosce, che vive. Le case, i muri, i rifiuti delle città, delle campagne, dei sentieri in utopia che at/traversa sono supporti espressivi di un discorso anomalo, buttato contro tutto quanto è ricalco figurativo... La distruzione graduale delle forme non muore nel vuoto dell'informale ma sopravvive nell'intreccio tra didascalia e immagine che at/traverso la distruzione della fotografia come storia dell'evidenza, evidenzia altrove il tempo e il luogo della soggezione in perpetuo. I richiami al surrealismo di Breton, Duchamp, Lautréamont... sono disseminati nelle didascalie: "Tutti i deserti di retroguardia", "Notti accese dal precursore dell'ultimo dei Mohicani", "Muri della violenza nel mondo e tracce degli ultimi

messaggi”. Il lettore delle fotografie di Gianna Ciao è accompagnato lungo itinerari metastorici di una visione del mondo dove “l’odore dell’ignota libertà ci dà presentimenti folli, se fosse continuato ci renderebbe tutti poeti... Le utopie sono concretezze affidate alla casualità... L’anarchia sta nello sterno, poi irrompe e volteggia... Drammaticamente mitra”. Così Gianna Ciao Pointer.<sup>45</sup> Detto in altro modo: né dio né padrone. All’interno di un gioco senza risparmio di colpi, le iconografie di Gianna Ciao aderiscono a un giudizio estremo e senza appello di un’umanità sfasciata, dove il risentimento muove alla conquista dell’identità, partecipa alla ri/fondazione di una storia degli sguardi che potremmo collocare assai distante dalla “fotografia unaria” descritta da Roland Barthes: “Nella grammatica generativa, una trasformazione è unaria se, attraverso di lei, una sola concatenazione è generata dalla base: le trasformazioni sono: passive, negative, interrogative ed enfatiche. La Fotografia è unaria quando trasforma enfaticamente la “realtà” senza sdoppiarla, senza farla vacillare (l’enfasi è una forma di coesione): nessun duale, nessun complemento, nessuna interferenza”.<sup>46</sup> La “fotografia unaria” è la celebrazione del banale e della copia, la *fotografia del dissidio* è l’uso della banalità come critica profonda del pensiero mercantile e delle ideologie di basso profilo che mietono successi nel panegirico dei valori, dei sentimenti, delle disaffezioni dell’umanità dominata. Una “feroce bestemmia è meglio che niente. «Dio porco» è ancora un ricordo di Dio” (Guido Ceronetti). Ecco perché Gianna Ciao non bestemmia... ma sorride, sputa sulle tombe dei secoli ammutoliti sugli inginocchiatoi della cultura asservita alle armi e all’aspersorio e nei canti delle incendiarie della Comune ritrova il sale necessario per rivendicare la fine della soggezione delle donne e degli uomini con l’inclinazione all’insubordinazione.

I riferimenti storico/fotografici di Gianna Ciao sono abbastanza individuabili nel primo Strand, in Brassai, Kertész... a vedere in fondo, si riconosce anche la fotografia eversiva di Walker Evans accorpata alle parole incendiarie di James Agee di “Sia lode ora a uomini di fama”<sup>47</sup> ... molto caute o non scoperte ci sembrano le venature e i suoi ringraziamenti all’ amico e maestro Bill Brandt. Piuttosto interessanti sono invece le metafore/immagini che sbordano dalla lettura comparata delle fotografie e delle didascalie. In qualche modo ricordano i lavori di Dorothea Lange. L’attenzione sociologica della Lange si completa nella forma, la cancellazione delle forme di Gianna Ciao libera i contenuti dai pregiudizi (non solo estetici) della retorica e della reazione. La Lange ci mostra la faccia della sofferenza inguaribile, Gianna Ciao “la bellezza della terribilità, dell’ambiguità, l’esaltazione degli splendidi mostri”<sup>48</sup> che fabbricano una quotidianità senza aggettivi. Fotografare la realtà è un guardare altrove, un ri/volgersi contro (e forte) alle mitologie della menzogna e ai carcerieri della storia. Ogni tolleranza è repressiva. Ogni repressione anticipa i giorni dell’ira.

La singolarità della *fotografia del dissidio* omosessuale di Stefania Beretta emerge nel senso plastico delle forme, nel rispetto del soggetto, nel ricordo poetico di una situazione. La Beretta è una viandante dell’immagine bella che fa della diversità (non solo omosessuale) un canto d’amore di notevole bellezza estetica. A proposito delle sue fotografie che mi trovai a studiare e prefare per una pubblicazione – *Stanze* –<sup>49</sup> scrissi: Il cuore ha più stanze di un bordello (come ha detto Gabriel Garcia Marquez o Anaïs Nin o forse era una signora della strada che mi ha stretto tra le gambe, quando la polizia picchiava i ragazzi con le magliette a strisce che tiravano i sanpietrini e facevamo la guerra su cavalli di sfilospinato). Il riso dei bambini consuma le lacrime del desiderio amoroso e tutto ciò che desiderano è già in fondo al loro cuore. La nascita dell’amore inaugura o riscopre l’età dell’innocenza a tutte le età. L’amore eleva ogni passione a epifania dell’anima e ci apre alla felicità. Si ama senza mai sapere perché. Per il corpo e per l’intelligenza, per la dissolutezza e per il rigo-

re morale, per il pudore e per l'impudore, per la tenerezza e per la violenza, per la sicurezza e per la follia... l'amore comunque è sempre una condivisione o non è niente. L'immaginario è una parte importante dell'amore e la gioia è sempre collegata con la consumazione del desiderio.

Le *Stanze* di Stefania Beretta sono quelle del cuore e le sue fotografie figurano un lungo volo nell'immaginale dei sentimenti struccati. Le *Stanze* della Beretta non sono solo frammenti d'alberghi, motel o roulotte... ma tracce di un percorso d'amore che intreccia l'incontro delizioso di due solitudini e vuole ogni cosa, perfino la luna, per amarla e donarla a chi la desidera, non per possederla. La compagna di viaggio della Beretta è come uno specchio, un lunario amoroso, un florilegio di stelle che scivola nella fotografia del profondo che è anche autobiografia (ma tutta la fotografia è autobiografia, perfino quella segnaletica/criminale). Mutano le stanze, i letti, i luoghi... ma nulla cambia delle magiche atmosfere e della sensualità che queste Stanze del desiderio mostrano.

La scrittura fotografica della Beretta è affabulata nell'essenzialità e dentro una corrente estetica surreale lascia nell'emozione della lettura, pezzi di vita quotidiana. È un fare-fotografia di notevole spessore autoriale... la Beretta viola forme, tecniche o gli stilemi più frequentati dalla fotografia salonistica o mercificata... le sue fotografie non sono reportage, non sono ritratti, non sono sperimentazioni d'avanguardia... sono poesia visiva. Nelle sue *Stanze* la Beretta non mette in campo solo la sua sensibilità artistica ma anche se stessa in rapporto con l'Altra (che è ancora immagine di sé) e ad ogni sfogliata di pagine sembra dire: "Prendimi come sono, prendi tutto di me, senza scegliere, senza giudicare, senza porre domande" (James Hillman). Ti lascio il mio sogno nel fondo dei tuoi occhi. È per te. Per quello che sei o che non riuscirai mai a comprendere di te o degli altri. Cerca di amare te stesso/a se vuoi "sentire" anche l'amore per gli altri. Su questi percorsi espressivi, atonali alla lingua fotografica fluente, le icone della Beretta conducono alla coscienza/conoscenza di ciascuno, dove pensiero e immaginazione volano là dove comincia il cielo e dove finisce il mare.

"Tutta l'arte del desiderio consiste nell'affinarsi nell'insaziabile senza cadere nella insoddisfazione" (Raoul Vaneigem). La fotografia creativa della Beretta si chiama fuori dall'incompiutezza dell'informale o del simbolico per disvelare l'erotismo dei corpi, la seduzione dei gesti o i segni di un passaggio amoroso che ogni volta annuncia una rinascita. Il progresso di una società interculturale coincide con la liberazione della sessualità. La mescolanza dei materiali, l'uso di formati diversi delle fotocamere e delle stampe, interventi sulle immagini, sfocature... fanno di questa iconografia del cuore una specie di film, un racconto immaginale che fa della luce e delle ombre una comunione di segni. Entrando con delicatezza nella visione radicale/fotografica della Beretta, si riconosce il passaggio di un'epoca, quello che anticipa la cultura del respiro o del soffio amoroso della donna liberata. È una catenaria immaginifica e intercambiabile di fotografie appassionate del bello e del diverso, lavorate con maestria e non sudditanza alle regole foto-grafiche correnti. È una fotografia della reciprocità, della naturalezza, della spiritualità della donna e per la donna e un invito anche all'uomo a comprendere che l'amore non può accendersi che tra due libertà e così incamminarsi insieme verso la nascita di una diversa umanità.

La fotografia dell'innocenza eretica della Beretta si schiude alla prossimità del sogno, per raggiungere (dentro e fuori la fotografia) l'armonia della differenza. Le sue Stanze/fotografie sono quelle di una sognatrice e sbocciano sull'aurora dello straordinario che si materializza in immagini dove la rêverie di due anime si trascolora in malinconia blue... ma anche in vita anteriore o in quella che verrà. Il sognatore, vogliamo ricordarlo, "è reso alla malinconia dalla rêverie, una malinconia che mescola i ricordi reali e quelli fantasti-

cati” (Gaston Bachelard). Tutto è fotografia quando la fotografia è poesia. La bellezza della fotografia non è tutto quello che si fotografa ma tuttò ciò che si vive.

Nella storia della fotografia italiana sembra non trovare molto spazio, l’occhio libertario e passionale di Letizia Battaglia. O meglio. Critici, storici, sociologi... la tengono in molta considerazione ma a debita distanza... la stimano come fotografa ma forse la temono come donna... e sbagliano due volte, perché Letizia Battaglia è temibile non solo come donna e come fotografa ma anche per la sua libertà di pensare a un mondo diverso, dove l’utopia possibile diventa la quotidianità di tutti. Sulla scia di Dorothea Lange, Diane Arbus, Gisèle Freund, Tina Modotti, Mary Ellen Mark... ma anche portando con sé le pagine vertiginose di Virginia Woolf, Marguerite Yourcenauer, Marguerite Duras, Anaïs Nin, Kate Millett, Gioconda Belli... Letizia Battaglia sembra nata per rubare le rose nei giardini di pietra della barbarie che governa i popoli e i suoi madrigali di sangue sottoproletario, di bassa criminalità in connivenza con la politica istituzionale sono sparsi nella pietàs, per niente cristiana, delle sue fotografie di strada.

L’apparente semplicità delle fotografie della Battaglia non è un vezzo artistico né una giustificazione spontaneista... il senso dell’inquadratura, la forza oggettiva mediata dalla purezza della sua utilizzazione, fanno della scrittura giornalistica della Battaglia qualcosa che smaschera verità irrespirabili e menzogne protette dai possidenti della ragione storica... le sue immagini non alzano mai la “voce” né esagerano il “tono” di ciò che intendono esprimere, e cioè che il concetto stesso di progresso è divenuto ormai inseparabile dalle mafierie della politica. Quella della Battaglia è una posizione atonale all’interno della fotografia italiana e quello che si legge nelle sue immagini non è solo la cronaca di oggi ma è già storia di domani. “Nella lotta per comprendere non si tratta di avere ragione – mai – ma di fare in modo corretto ciò che si fa, che si vuole e si deve fare, produrre movimento e non un quarantotto o stagnazione o possesso o potere” (Ulrike Meinhof). Si tratta di lavorare in forma di poesia contro la stanchezza dell’umanità. Esistere non per odiare ma per amare (Antigone). “La libertà non ha prezzo... ho sempre ritenuto di avere diritto alla mia libertà. Ho passato tutti gli anni della mia vita in questa convinzione” (Letizia Battaglia). È necessariamente volgare tutto ciò che alberga nel mercantilizio della fotografia... del cammino della liberazione ciò che è interessante è il cammino (Buddha). L’estrema felicità è possibile soltanto negli istanti dove la coscienza diventa protagonista della propria storia.

Il lavoro fotografico della Battaglia è prezioso, anzi unico in Italia. Per anni la fotografa siciliana ha documentato quattro cinque omicidi di mafia al giorno, le sue immagini hanno fatto il giro del mondo e per il coraggio che ha espresso nella fotografia (come nella vita), le è stato assegnato il premio “*W. Eugene Smith*”. Quelle della Battaglia, sembrano fotografie semplici, dirette, spoglie... a leggerle in profondità si colgono le molteplicità dei segni, la composizione tagliente e le tenerezze del cuore... la verità delle sue fotografie non è mai stata così prossima alla tomba dell’apparenza o a quella dell’omertà... sono immagini dell’ostilità verso coloro che sono ossessionati dal potere e per niente indulgenti contro quelli che sono prigionieri della loro servitù prezzolata... lasciano un solo messaggio, quello della fine dell’ingiustizia, della barbarie, della discriminazione razziale (e tra uomini e donne)... in una dolce (ma poco ingenua) utopia rischiarano i frontali dell’idiozia patinata ai quali sono avvezzi i lettori della stampa specializzata e quella della cronaca. Se l’ingiustizia esiste va denunciata.

Il taglio politico delle fotografie di Letizia Battaglia non prevede compromessi né con le vetrine del mercato né con ogni forma di autorità. La *passione*, la *giustizia* e la *libertà*<sup>50</sup> che circolano nelle sue immagini sono

schegge di verità documentata e sovente assumono vere e proprie testimonianze politiche e processuali (sono di Letizia Battaglia le fotografie usate nel processo per mafia al senatore a vita Andreotti, ritratto in mondana compagnia del boss mafioso, Nino Salvo). Per le porte sgangherate del parlamento italiano sono transitati orde di barbari ma nessuno se n'è accorto, eccetto i morti ammazzati dalla mafia intrecciati ai programmi dei governi che si sono succeduti in parlamento. Ci sono uomini che si sentono a proprio agio fra gli assassini e assassini che stanno con grande naturalezza sugli altari della politica... più si sono subite ingiustizie, vessazioni, violenze, più si rischia di precipitare nella genuflessione o nell'infatuazione della politica sporca... la tolleranza è stata inventata per sgozzare gli agnelli nei giorni di festa e qualche volta per fare la festa a dei leoni (come i magistrati Falcone e Borsellino) che non riescono ad adattarsi in cattività.

Sotto un certo sguardo le fotografie della Battaglia sono "intolleranti", cioè non "tollerano" la violenza politica del potere (mafioso o del parlamento) e nemmeno giustificano il *silenzio degli innocenti*. Dentro molte delle sue iconografie o uccisioni per mafia, si coglie l'invito all'insorgenza, all'effrazione, all'ebbrezza della rivolta come rottura con l'inaudito, il perverso, la banalità del male... niente rende più coraggiosi, alla vista di un cadavere invendicato. Non si fotografa perché si ha qualcosa da dire a qualcuno, ma perché si ha il desiderio di dire qualcosa a se stessi. La Fotografia non deve frugare nelle ferite dell'umanità, deve provarle. Rendere nudi i linciaggi e guardare in faccia i linciatori. Altri, col tempo, metteranno al posto le cose. Il fuoco di Eraclito "giudicherà tutto", anche se stesso. Al crollo dell'impero o succede la nascita della comunità o si replica la stessa tirannide. Ciò che brucia negli occhi dell'oggi sarà storia di domani. Disseppelire le armi della speranza significa non avere né patria né dio. Vivere dentro un'infinità di crimini vuol dire naufragare nelle riserve di paura dell'ordine costituito e contare i morti... quel che i figli non bisogna assolutamente sapere, è che quello "stracchetto rosso della Resistenza" (Pier Paolo Pasolini) è stato gettato in un fosso insieme ai sogni sgozzati dei "ragazzi con le magliette a strisce" (che avevano disselciato le strade contro il fascismo e sotto il pavè avevano trovato la spiaggia dell'utopia)... ma quello "stracchetto rosso" ancora vive, come un fantasma elegiaco, malinconico e solitario, clandestino e irridente, poetico e orgoglioso dei suoi voli di libertà, di fraternità e di amore tra i popoli di terre liberate o sognate.

La *fotografia di strada* di Letizia Battaglia però non è solo quella di *cronaca nera* o di *costume*, ormai celebrata e che l'hanno resa importante ai quattro angoli del mondo... a noi interessa sottolineare anche una ritrattistica imperfetta nella quale la Battaglia lascia emergere sensualità e metafore della visione non comuni... specie il modo di fotografare le donne (più che i bambini)... mostra tenerezze solari, giocherie dell'anima, filamenti di cuori in amore che recano una grazia dello sguardo di grande profondità autoriale... c'è in quelle icone della bellezza in fiore, qualcosa che travalica l'immediato e riconosce al fondo dell'istante amoroso lo stupore o la meraviglia di un'esistenza. Alcune immagini della Battaglia (una ragazza sdraiata sull'erba, un abbraccio tra due giovani su un tavolaccio e perfino il volto aristocratico di una donna che balla in un interno gattopardiano) contengono una *poetica della gioia* di rara compiutezza formale. In quelle fotografie disadorne, a volte mosse o sfocate, si legge la stessa voglia di libertà e di indipendenza che troviamo in certe immagini di Robert Doisneau, Kurt Hutton o nelle poesie di Gioconda Belli: "Dalla donna che sono/ mi succede a volte di osservare/ nelle altre donne che potevo essere;/ donne garbate/ esempio di virtù/ laboriose mogli,/ come mia madre avrebbe voluto./ Non so perché/ tutta la vita ho trascorso a ribellarmi/ a loro./ ...mi ribello contro le buone azioni,/ contro i pianti notturni sotto il cuscino/ di nascosto dal marito/ contro la loro vergogna della nudità sotto la biancheria intima/ ...lacerato le donne che vivono in me/ che, fin dall'infanzia, mi

guardano torvo/perché non rientro nello stampo perfetto dei loro sogni/perché oso essere quella folle, inattendibile, tenera e vulnerabile,/che si innamora come una triste puttana/di cause giuste, di uomini belli e di parole giocose/perché, da adulta, ho osato vivere l'infanzia proibita/e ho fatto l'amore sulle scrivanie nelle ore d'ufficio/e ho rotto vincoli inviolabili e ho osato godere/del corpo sano e sinuoso di cui i geni/di tutti i miei avi mi hanno dotata./Non incolpo nessuno. Anzi li ringrazio dei doni./Non mi pento di niente, come disse Edith Piaf".<sup>51</sup> E neanche noi ci pentiamo di avere osato pensare a un Maggio interminabile che disselciava l'asfalto per cercare le spiagge dell'utopia... perché sappiamo che dopo quel debutto dell'utopia sotto i cieli della terra, nessuno più è potuto tornare indietro.

Avere la testa piena di vento significa fare del piacere, del coraggio e della dignità lo scopo della vita... se gli uomini imparassero ad amare, imparerebbero anche a vivere. "Un piccolo uomo è un uomo intero come un grande... Bisogna togliere la maschera così alle cose come alle persone" (Michel de Montaigne). È bello obbedire alle leggi del proprio cuore. Tutto il piacere della virtù e della libertà di Montaigne emerge nelle parole di Jana Cerná, quando scrive: "In culo oggi no/mi fa male/E poi vorrei prima chiaccherare un po' con te/perché ho stima del tuo intelletto... Perché non Ti vedo la mattina scendere dal letto e perché non posso lasciarTi scendere illudendoTi che mi sono riaddormentata, sorprenderTi nudo mentre Ti gratti il culo e tranquillo Ti appresti a vestirTi, lasciare che Tu Ti metta addosso qualche assurdità come le mutande e i calzini e poi sltarTi addosso, strapparTeli di dosso e, fotterTi per terra con tale veemenza che Ti passa la voglia di bardarTi di nuovo, sdraiarmi per terra e carezzare e arraparmi volgarmente la fica e le tette con le mie stesse mani emasturbarmi davanti a Te fino a che Tu Ti pulisca fra le mia cosce e sul culo? E poi, arrapato e desideroso, eccitarTi e fare finta che non ho più voglia di scopare, sollazzarTi l'uccello e spidocchiarti tra i coglioni, leccarTi un po' e guardare con distacco come Ti si rizza l'uccello, per un attimo farTi provare tutto, dall'arrapamento fino all'insistenza quasi da mendicante, tiraTi con la stessa espressione per la barba e per l'uccello e soffiarti nei coglioni nel modo più arrapante di cui sono capace, fino a farTi incazzare al punto da sbattermi il culo e ficcarmi l'uccello dove capita, in bocca, tra le tette, al culo, nella fica e schizzarmi infine tutta da capo ai piedi così che non mi resti altro da fare che andare di corsa a lavarmi, ficcarmi sotto l'acqua corrente e strofinarmi capelli compresi, entrare in bagno dove mi seguiresti e mi lecceresti tutta la fica tanto da schizzare ancora mentre lo fai?"<sup>52</sup> L'utopia amorosa si *chiama fuori* di ogni giudizio. Ogni verità uccide la menzogna, come ogni opera d'arte si beffa dell'arte.

Gli occhi degli anarchici sono uguali in tutto il mondo... lo scandalo è il passaggio dalla "propaganda dei fatti" alla Ravachol, alla disobbedienza in forma di poesia alla Hannah Arendt... la più gran cosa del mondo è quella di saper essere se stessi, perché l'uomo non ha perduto nulla se possiede la sua anima. "Sì, l'età d'oro è in vista, a un tiro di sputo" (Raoul Vaneigem). La società del profitto comincia a contare i propri morti... "Meglio tagliare diritto verso il cielo degli atei" (Bertold Brecht) di tutti i simulacri, perché le volpi si fanno candide e astute come colombe, confondono le piste, truccano le identità e avvelenano i pozzi... lo sguardo aperto sulla vita quotidiana è stato trafitto dalle economie, dalle ideologie, dalle fedi dei "padroni dell'immaginario" e mostra che non c'è nessuna "comunità internazionale" da difendere... l'incantesimo s'è rotto, la realtà magnificata è morta... non resta che la politica della bellezza o l'utopia della carezza a mostrare che il divenire dell'umanità autentica è nel coraggio del cuore che fa del proprio caos (diceva Nietzsche), una stella danzante.

## Note

1. Antonin Artaud: *Lettere ai prepotenti*, Stampa Aletrnativa 1999, pag. 6
2. Vedi: *I volti della società*, Mazzotta 1976; *Uomini del XX secolo*, a cura di Gunther Sander, Motta 1991
3. Alfredo De Paz: *Fotografia e società. Dalla sociologia per immagini al reportage contemporaneo*, Liguori 2001, pag. 72
4. Vedi: *Uomini del XX secolo*, op. cit., pag. 10
5. Vedi: *Né cinema né capitale*, di Pino Bertelli, Traccedizioni 1982
6. Vedi: *Uomini del XX secolo*, op. cit.
7. Vedi: *I volti della società*, op. cit.
8. *Uomini del XX secolo*, op. cit.
- \*. Vedi: *The Family of Man*, Museum of Modern Art, New York, 1955
9. Roman Vishniac: *Un mondo scomparso*, E/O 1986
10. Vedi: *Lewis Carroll. Attraverso lo specchio*, di Masolino d'Amico, Studio Tesi 1990; *Lewis Carroll*, Electa 1982
11. Sebastião Salgado: *La mano dell'uomo*, Agenzia Contrasto 1993
12. Peter Magubane, Santu Mofokeng: *Sudafrikanische fotografie*, Ife-Galerie Bonn, 1995
13. Stefan Richter: *L'arte della dagherrotipia*, Rizzoli 1989, pag. 10
14. Ando Gilardi: *Storia sociale della fotografia*, Feltrinelli 1976, pagg. 163/179
15. Walt Whitman: *Foglie d'erba* 1855, a cura di Mario Corona, Marsilio 1996, pag. 43
16. Bruce Chatwin: *Anatomia dell'irrequietezza*, Adelphi 1996, pagg. 96/97/93
17. Bruce Chatwin: *L'occhio assoluto, fotografie e taccuini*, Adelphi 1993
18. Robert Adams: *La bellezza della fotografia, saggi sulla difesa dei valori tradizionali*, Bollati-Boringhieri 1995, pag. XVI
19. Pino Bertelli, in: *Il grande giallo*, di Gabriella Giorcelli, Traccedizioni 1997
20. Robert Burton: *Anatomia della malinconia*, a cura di Jean Starobinski, Marsilio 1994
21. Gisèle Freund: *Il mondo e il mio obiettivo*, La Tartaruga 1984
22. Vedi: *La società dello spettacolo*, di Guy Debord, Vallecchi 1979, in modo particolare la tesi n. 24, pag. 31 – “Lo spettacolo è il discorso che l'ordine tiene su se stesso, il suo monologo elogiativo. E' l'autoritratto del potere all'epoca della gestione totalitaria delle condizioni di esistenza. L'apparenza feticista di pura oggettività nelle relazioni spettacolari nasconde il loro carattere di relazione fra uomini e fra classi: una seconda natura sembra dominare il nostro ambiente con le sue leggi fatali. Ma lo spettacolo non è il prodotto necessario dello sviluppo tecnico visto come sviluppo “naturale”. La società dello spettacolo è al contrario la forma che sceglie il suo proprio contenuto tecnico. Se lo spettacolo, considerato sotto l'aspetto ristretto dei “mezzi di comunicazione di massa”, che sono la sua manifestazione superficiale più opprimente, può sembrare invadere la società come una semplice strumentazione, questa in effetti non è nulla di neutro, ma la strumentazione stessa che conviene al suo automovimento totale... La scissione generalizzata dello spettacolo è inseparabile dallo “Stato” moderno, vale a dire dalla forma generale della scissione nella società, prodotto della divisione del lavoro sociale e organo del dominio di classe” –. Nella fotografia mercantile, il superficiale si mescola al mito dell'arte come apoteosi della soggettività e vanno perdute tutte le implicazioni, i vasi comunicanti della surrealtà come atto liberatorio e negazione di un reale falsificato dalla spettacolarità della società informazionale.
23. Hans Magnus Enzensberger: *In difesa della normalità e altri scritti*, SE 1988, pag. 78
24. Qui vogliamo rimandare al breve studio su “Il pensiero duale come promessa rivoluzionaria: i dualismi difficili e la tendenza all'unità”, di Enzo Spaltro, compreso nel suo lavoro *Lotta contro lotta per*, Celuc 1977, dove a pag. 31, scrive: «... il pensiero duale è quel processo logico che, proprio abituando gli uomini a vivere la dualità senza consapevolezza, rappresenta una premessa indispensabile di ogni controcultura e di ogni cambiamento individuale e sociale».
25. Mario Costa: *Della fotografia senza soggetto. Per una teoria dell'oggetto tecnologico*, Costa & Nolan 1997
26. Franco Vaccari: *Fotografia e inconscio tecnologico*, Punto e Virgola 1979
27. Rino Mele: *Tropici di carta/ La fotografia*, Edizioni 10/17, 1991
28. Augusto Piconi: *Fototensioni. Arte ed estetica delle ricerche fotografiche d'inizio millennio*, Castelvecchi 1999

29. Giorgio Cesarano/Eddie Ginosa in: *Apocalisse e rivoluzione*, di Giorgio Cesarano e Gianni Collu, Dedalo 1973, pag. 183
30. Bernard Rosenthal: *Autopsia della storia*, La Salamandra 1979, pag. 113
31. Walter Benjamin: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi 1977, pag. 75
32. Enrico Berlinguer: *Lettere agli eretici*, Einaudi 1977, pag. 3 (falso)
33. Alfredo M. Bonanno in: *Il falso principio della nostra educazione*, di Max Stirner, Anarchismo 1982, pag. 17
34. Max Stirner: *L'unico e la sua proprietà*, Vulcano 1977, pagg. 312/313
35. Vedi: *Man Ray*, a cura di Janus, La Biennale di Venezia 1977, pag. 10
36. Vedi: *La servitù volontaria*, di Etienne De La Boétie, Anarchismo 1978. Manuale indispensabile per la comprensione della mediocrità generalizzata e per una riflessione in profondità del divenire.
37. Vedi: *Man Ray*, pag. 11, op. cit.
38. Qui vogliamo dire dell'intenzionalità e della genuflessione di una cultura asservita alle baldraccate dell'industria. Di quei critici, storici, fotografi, aspiranti giullari... che passano con l'eleganza cerimoniale del boia alla propaganda di pellicole, obiettivi, fotocamere... per approdare alla restaurazione di una cultura d'accatto adeguata ai mecenati che la sostengono. Gli scollamenti sono marginali. Tutto è buona merda colorata e tutti ci sguazzano dentro.
39. Arturo C. Quintavalle: *Messa a fuoco*, Feltrinelli 1983, pag. 393
40. Moreno Marchi: *Exitialis!*, 1984, dattiloscritto, pagg. 22
41. Internazionale Situazionista 1958-69, Nautilus 1994
42. Vedi: *I grandi fotografi/Nino Migliori*, Fabbri 1982
43. Giorgio Celli: *Nino Migliori*, pagg. 5/10, op. cit.
44. Arturo C. Quintavalle: pag. 250, op. cit.
45. Gianna Ciao Pointer: *Documenti, prego!*, SIAG 1982
46. Roland Barthes: *La camera chiara*, Einaudi 1980, pag. 42
47. Walker Evans, James Agee, *Sia lode ora a uomini di fama*, Il Saggiatore 1994
48. Sergio Quinzio: *La croce e il nulla*, Adelphi 1984, pag. 169
49. Stefania Beretta: *Stanze*,
50. Letizia Battaglia, *Passione, Giustizia e Libertà*,
51. Gioconda Belli:
52. Jana Cerná: *In culo oggi no*, E/O 1992



*Letizia Battaglia, 1985 (particolare)*



*August Sander, 1921/1922*



*Robert "Bob" Capa*



*Robert Doisneau, 1950*



*Kurt Hutton, 1939*

# Della fotografia Duende

*“Non voglio che si confonda il duende col demonio teologico del dubbio, contro il quale Lutero, a Norimberga, scagliò con sentimento bacchico una bottiglietta d’inchiostro, né col diavolo cattolico, distruttore e poco intelligente, che si traveste da cagna per entrare nei conventi, né con la scimmia parlante che l’astuto turcimanno di Cervantes porta con sé nella commedia della gelosia e delle selve di Andalusia... il duende è un potere e non un agire, è un lottare e non un pensare...”*

Federico García Lorca

*“Sarà vero che gli Angeli attingono soltanto da loro, emanano da loro, o c’è talvolta, come per sbaglio, un po’ d’essere nostro? ... E noi: spettatori sempre, in ogni dove sempre rivolti a tutto e mai all’aperto!”*

Rainer Maria Rilke

*“Io sono l’Angelo della realtà,  
intravisto un istante sulla soglia.  
Non ho ala di cenere, né di oro stinto,  
né tepore d’aureola mi riscalda.  
Non mi seguono stelle in corteo,  
in me racchiudo l’essere e il conoscere.  
Sono uno come voi, e ciò che sono e so  
per me come per voi è la stessa cosa.  
Eppure, io sono l’Angelo necessario della terra  
poiché chi vede me vede di nuovo  
la terra, libera dai ceppi della mente, dura,  
caparbia, e chi ascolta me ne ascolta il canto  
monotono levarsi in liquide lentezze e affiorare  
in sillabe d’acqua; come un significato  
che si cerchi ier ripetizioni, approssimando.  
O forse io sono soltanto una figura a metà,  
ontravista un istante, un’invenzione della mente,  
un’apparizione tanto lieve all’apparenza  
che basta ch’io volga le spalle,  
ed eccomi presto, troppo presto, scomparso?”*

Wallace Stevens

## I. La fotografia delle Indie

La scrittura eversiva della *fotografia delle Indie* è uno sguardo che scortica l’anima, che libera il corpo dai servilismi e dai sotterfugi della “segnalética foto-gráfica” corrente... è un ponte, un passaggio, un invito ad andare oltre la visione oleografica (anche della fotografia giornalistica) per sconfinare nella rivalutazione

dell'essere come strumento eversivo della temporalità accecata nei deliri della ripetizione gestuale, comportamentale, ri/produttiva degli scenari comunicazionali. L'affabulazione espressiva di questa teoretica del dissidio è una specie di cerimoniale di messa a morte dell'evidenza... un atto d'insubordinazione, un attentato all'ordine dei simulacri che hanno reso l'umanità più "comunicabile" e più stupida.

La *fotografia delle Indie* si ritaglia sull'orlo della disobbedienza. Situa il dolore del presente nell'avvenire del mondano smerciato nei bordelli della fotografia museale, cattedratica o artistica. I rituali e le mitologie che disvela fanno parte di un reticolo di cattivi pensieri e di linguaggi massmediateci dell'eversione figurale. "Mi hai prestato la tua evidenza e grazie a te ho lasciato la mia impronta sul mondo... Io divento te. E tu diventi me... Ciò che hai bruciato, spezzato e strappato è ancora nelle mie mani: io sono la custode di fragili cose e di te ho custodito ciò che è indissolubile" (Anaïs Nin). L'iconografia della *fotografia delle Indie* fruga nei ripostigli di paura o nelle stanze dell'anima che ciascuno a difficoltà a tenere nascoste. Le tracce iconografiche di questa fotografia eretica, di questa filosofia dinamitarda della morale comune – è alla filosofia eversiva di Nietzsche, Rilke, Buñuel, Vigo, Pasolini, Straub, Arbus, Modotti, Lange, Duras, Nin, Artaud... che pensiamo – riflettono un mondo senza centro che rinuncia alla cultura del mito per la surrealtà libertaria dell'esilio. Nei deserti del sapere fotografico, il lavoro di questi poeti dell'inadempienza, va a decostruire, defigurare l'apoteosi del falso, l'apocalisse del provvisorio e nella ricomposizione dell'immaginario multirazziale definisce altre conoscenze, altri spazi e territori dove l'utopia possibile non è più una via senza gioia ma una comunità di "ribelli senza causa".

La *fotografia delle indie* una scrittura immaginale *chassidica* (fedele), legata a una poetica della diversità che sottolinea e amplifica differenze e devianze, grandezze e servitù, paure e ribellioni... e la sola regola che non profana è quella che "in ognuno c'è qualcosa di prezioso che non c'è in nessun altro" (Rabbi Israel ben Eliezer).<sup>1</sup> Si tratta di una visione/scrittura iconologica della grazia, del dolore o della gioia che fa dell'epifania del fuoco un'interrogazione: l'uomo/la donna abitano là dove si lasciano entrare e si accolgono in amore. "Se il fotografo non è uno scopritore, non è un artista. Occorre sempre guardare con profondità nella realtà del mondo come un Cézanne o... Dorothea Lange" (Paul Strand), catturare la presenza dell'uomo/della donna *fuori dalla contemplazione delle cose* (Francis Bacon). "La cosa importante non è ciò che è fotografato, ma come lo è" (Dorothea Lange). Ogni immagine è coscienza di qualcosa (direbbe Jean-Paul Sartre). Ovunque gli ammaestrati diventano sempre più servizievoli. La realtà spettacolarizzata e della copia è lo stile dell'industria culturale e i novelli eroi della fotografia, del cinema, della televisione, della carta stampata... hanno le facce umilianti della giustificazione e della rassicurazione.

Non bisogna confondere le "anomalie immaginarie" della *fotografia delle Indie* con cose di ordinaria trucchieria mercantile... addentrandoci più a fondo nel suo linguaggio, negli accostamenti (montaggi) metaforici tra fotografia e didascalia, negli strappi di realtà détournate sul reale... vediamo le molteplici variazioni espressive e quello che più conta è il ritorno all'irregolare e allo scetticismo che a "colpi di martello" (Nietzsche) irrompe nell'affermazione del vuoto e infrange le mura di un sistema organizzato sulla delazione, la sottomissione, l'omertà... la verità che sborda dai suoi "graffiti" è un giudizio estremo sulla civiltà dello spettacolo integrato, è la descrizione diretta di ogni apparire... una sfigurazione della decadenza che si scioglie nello sdegno dell'indesiderabile. "Ma chi, se gridassi, mi udrebbe, dalle schiere/degli Angeli? e se anche un Angelo a un tratto/mi stringesse al suo cuore: la sua essenza più forte/mi farebbe morire. Perché il bello non è/che il tremendo al suo inizio, noi lo possiamo reggere/ancora,/lo ammiriamo anche tanto, perch'es-

so calmo, sdegnato/distruggerci. Degli Angeli ciascuno è tremendo”/” (Rainer Maria Rilke). Il fuoco di Eraclito giudicherà ogni cosa... e noi attendiamo questo evento come un “potlach”, un dono sontuario che ci regalerà l’umanità mentre va in fumo.

La *fotografia delle Indie* decontestualizza i ritrattati dalla cornice storica e nella ricerca del *punctum* studiato da Roland Barthes, fa del particolare – l’universale –. Non è una fotografia spettacolare ma essenziale. Quasi icastica, che smuove intenerimenti e invettive, conformismi e rotture... non si cura della morale o del “buon gusto” dominante... in questo senso si taglia fuori da ogni forma di codificazione. “La fotografia dev’essere silenziosa (vi sono foto roboanti, che io non amo): non è una questione di discrezione, ma di musica. La soggettività assoluta si raggiunge solo in uno stato, in uno sforzo di silenzio (chiudere gli occhi, è far parlare l’immagine nel silenzio). La foto mi colpisce se io la tolgo dal suo solito bla-bla: Tecnica, Realtà, Reportage, Arte, ecc.: non dire niente, chiudere gli occhi, lasciare che il particolare risalga da solo alla coscienza affettiva” (Roland Barthes).<sup>2</sup> Il *punctum* (nella fotografia di *costruzione delle situazioni*) è una specie di *fuori-campo*, qualcosa che va oltre la posa e porta con sé la nudità del desiderio di una situazione dove anima e corpo dei ritrattati sono confusi, complici o semplicemente sedotti dallo sguardo obliquo del fotografo.

La poetica della bellezza (in qualsiasi forma espressiva emerga dalle banalità dell’ordinario) è un cammino che affabula un immaginario utopico teso alla costruzione di “qualcosa che a che fare con l’io, qualcosa che a che fare con l’immaginazione e qualcosa di nuovo” (James Hillman)<sup>3</sup> che conducono verso quella cultura del “piccolo popolo” che resta fuori dalle tradizioni accademiche, dalle gerarchie sapienziali, dalle folate mondane dell’avanguardia... ci sono state teste di prim’ordine (Giordano Bruno, Tommaso Campanella, Fra’ Dolcino...) <sup>4</sup> che sono state bruciate perché esprimevano il dissidio tra l’uomo (la donna) e i valori dominanti. Non sapevano adattarsi agli inginocchiatoi della loro epoca. Così preferirono entrare nella vita quotidiana danzando sui roghi ereticali della Chiesa, sulle leggi liberticide dei Re e sulle spade insanguinate dei Tiranni. Non cantavano – beati gli ultimi perché essi ereditarono la terra e il cielo – ma le loro parole si trascoloravano in icone che passavano di bocca in bocca, di sguardo in sguardo, di cuore in cuore e nella negazione del dolore o nel gioco insolente delle differenze andavano ad esprimere il contrasto e l’opposizione contro gli altari dell’intoccabilità. È infatti sulla serietà, la morale e il rigore dei regimi imperativi che la bellezza è stata massacrata nei campi di sterminio nazisti, comunisti e con la bomba atomica ha inaugurato l’era della simulazione e dell’impostura.<sup>5</sup>

Il modello della società della comunicazione e della conoscenza telematica ha fatto del mondo un villaggio globale e della disumanizzazione crescente il disprezzo per i più elementari diritti umani. Milioni di poveri sono costretti a sopravvivere nelle baraccopoli di mezzo pianeta e la barbarie più atroce è che tutti sanno e tutti tacciono o ne parlano con la saccente filantropia dei commessi viaggiatori di anime in croce. Ai quattro venti della terra nessuno vuole figli che siano schiavi e la solidarietà e la tenerezza dei popoli faranno del creato una carezza dove i sogni di una società aperta diverranno i valori portanti della grande casa comune, la Terra.<sup>6</sup> Per non dimenticare, vogliamo ricordare le parole di Capo Seattle, capo Duwamish-Suquamish – (lasciate in eredità al “Popolo degli Uomini” nel corso dei massacri dei “lunghi coltelli” contro i pellerossa sul finire dell’800) – : “Il mio popolo crede che ogni minima particella di terreno sia sacra. Ogni colle, ogni vallata, ogni pianura e ogni boschetto sono stati benedetti in ricordo di un evento felice o infelice del passato. Persino le rocce, che sembrano essere mute e morte e che giacciono sotto il sole cocente lungo il fiume

silenzioso, sono colme dei ricordi di eventi significativi accaduti al mio popolo. E questa polvere che i vostri piedi calpestanto è più in armonia con le impronte dei nostri antenati che con le vostre, tanto essa è ricca del loro sangue. I nostri piedi nudi avvertono profondamente questa comunione d'anime. I nostri guerrieri morti, le nostre madri affettuose, le nostre dolci fanciulle e i nostri teneri bimbi, che vissero qui e che gioirono della loro vita per un breve periodo, amano la malinconica solitudine di questo luogo, e al tramonto salutano le ombre dello spirito di coloro che qui ritornano.

E quando l'ultimo uomo rosso sarà scomparso da questo luogo della Terra e il ricordo della mia tribù sarà ridotto a leggenda, queste coste saranno popolate dai defunti della mia tribù; e quando i figli dei vostri figli crederanno di essere soli sulle rocce, nelle case, nei negozi, nelle strade o nei boschi silenziosi dove non ci sono sentieri, essi invece non saranno soli. Su tutta la terra non troverete nessun luogo dove potrete essere soli. La notte, quando le strade delle vostre città saranno ormai in silenzio e voi le crederete deserte, là si affolleranno le schiere di coloro che un tempo vissero qui e che amano ancora questa terra meravigliosa. L'uomo bianco non sarà mai solo. Che egli possa procedere in modo gentile e giusto con il mio popolo, perché i morti non sono privi di autorità. Ho detto "i morti"? Non c'è morte, solo un passaggio in un altro mondo".<sup>7</sup> Le lacrime sono fertili come la gioia. A chi possiede la coscienza eretica dell'eternità tutto è permesso. Perché in lui si intrecciano la comunione delle diversità con l'epifania della grazia dell'utopia.

A studiare la storia, l'estetica, le ideologie della fotografia compendiata... non è molto difficile imbattersi in autori (più o meno celebrati da critici e storici del mercato), che molto hanno a che fare con la surrealtà della *fotografia delle Indie*, cioè quel modo di fare o prendere l'immagine oltre il limite dell'utile. Così se ci addentriamo in letture sotterranee di fotografie famose o altre sconosciute con la sconsideratezza e la non riconoscenza di tabù o totem della fotografia insegnata, possiamo vedere come le opere di Nadar, Eadward Muybridge, Eugène Atget, Frank Meadow Sutcliffe, Jacques-Henri Lartigue, Édouard Boubat, Robert Doisneau, Erna Lendvai-Dirksen, Erich Salomon, Paul Strand, Imogen Cunningham, August Sander, Isis, Henri Cartier-Bresson, Diane Arbus, Tina Modotti, André Kertész, Lee Friedlander, Man Ray... fino alle fotografie della guerriglia partigiana a Parigi nel 1944, di René Zuber, Pierre Vals, Jean Séeberger e alle baricate parigine del '68 di Bertrand Laforet, Jean Pottier, Claude-Raimond Dityvon, Gilles Caron (comprese le suggestive immagini dei ribelli del Maggio a place de la Bastille, prese dal cielo dai fotografi della préfecture de Police di Parigi)... nelle loro diversità estetiche e tematiche, sono invece accomunate da visioni e itinerari della surrealtà, tutti giocati su poetiche dove "la bellezza della realtà non è nulla di fronte alla bellezza dell'arte!" (N.G. Cernysevski).<sup>8</sup> È lo sguardo del poeta che genera il bello per contrastare il mediocre e l'insensato.

Il soffio del disincanto, l'afflato atonale, l'immaginazione creatrice di questi poeti della metafora, di questi fabbricatori di immagini, di questi avventurieri della bellezza (alla maniera, tutta corsara, con la quale Shelley, Wilde, Whitman, Rilke, Keats, Mallarmé, Lautréamont, Baudelaire, Penna, Pasolini affabulavano parole, sogni e le lacrime della strada...), che hanno percorso un secolo di sguardi confezionati o di propaganda, sono riusciti a vanificare categorie, codici, dogmi e dare altri significati all'arte della fotografia, trasformando la loro capacità poetica in una diversa capacità onirica dell'esistere. Senza confondere l'opera degli "immortali" con la fotografia d'occasione... troviamo in molte delle loro immagini una vitalità linguistica con pochi eguali... e scorgiamo qui (come altrove) quel "materialismo immaginativo (o materializzazione dell'immaginario" che ci porta dagli itinerari estetici di Gillo Dorfles<sup>9</sup> alla confluenza dell'estetica con il

politico di Mirella Bandini, che scrive: “Il momento artistico è parte della vita, e proprio per questo, deve avere una dimensione sociale e politica”.<sup>10</sup> La *libertà du désir* che sborda dal fondo delle opere di questi autori, va oltre la soggettività spontanea acclamata dai piccoli cantori della sinistra sfiorita... è attraverso la *costruzione di situazioni* (avendo un comportamento situazionale) che riescono a fare del vissuto quotidiano una pratica dell’utopia e decretano morte l’arte e la cultura (come feticci-merci). Le loro fotografie suggeriscono la trasformazione della vita quotidiana all’interno della vita stessa e non per mezzo di fedi, ideologie o proclami... il sovvertimento culturale è il detonatore inscindibile dall’eversione sociale.

La *fotografia delle Indie o della bellezza*, è una visione trasfigurativa dell’ordinario... si chiama fuori dal rapporto privilegiato di sé a sé, architetta un percorso poetico che va da sé all’altro e in questo esodo immaginale trasforma il *non-luogo (ou-topos)* della vita quotidiana in quel *luogo buono e bello (eu-topos)* dove nessuno è servo perché tutti sono dei principi. La fotografia così fatta, si riallaccia alle invettive degli eretici di ogni eresia che hanno smascherato miti e oracoli, totem e tabù, poteri e saperi... denunciando che erano semplici icone di legno, di pietra o di fango... Prometeo rubò il fuoco azzurro agli dèi per donarlo agli uomini e nella liberazione delle passioni scoprì le possibilità di trasformazione radicale della rete sociale fondata sulla passività e la costrizione.<sup>11</sup> Nella storia dei secoli, l’uomo è stato il solo che ha sottomesso i suoi simili con deliberata rapacità ed efferatezza. Ha reso la povertà più spaventosa e incomprensibile di quanto sarebbe stata se la povertà fosse stata lasciata andare alla deriva della propria lentezza culturale. La rapacità del mondo moderno non merita che un uomo, una donna o un popolo sia sacrificato per una fede, un’ideologia o un progetto di mercato globale.

*Fotografia della bellezza* è “vedere il mondo in un granello di sabbia, il Paradiso in un fiore spontaneo, trattenere l’Infinito nel palmo della mano e l’eternità in un’ora” (William Blake). Più semplicemente, questa scrittura in forma di immagini mostra che la bellezza non è solo un sentimento estetico ma una visione amorosa/angelica del cuore ed è lì e in nessun altro posto che ciascuno può asciugare le lacrime dell’indifferenza o della soggezione. L’esperienza ideologica, dottrinarica, progettuale della catastrofe disumana delle società opulente (che è una serie di vessazioni, violenze, genocidi a scapito dei popoli più poveri della terra) ha il suo *Angelo della Storia* che “non aderisce alle tappe di una finalità storica: piuttosto abita gli strappi della storia, là dove le sue maglie si disfanno mettendo a nudo i mille fili che ne formano il tessuto” (Stephane Mosès).<sup>12</sup> E l’*angelo necessario* di Wallace Stevens,<sup>13</sup> tra la poesia dell’irreale e l’irrealtà della verità, non trovava niente di più autentico della nobile utopia di Don Chisciotte.

La *fotografia delle Indie* significa cercare l’innocenza scandalosa dei bambini che ci guardano... si esprime nella bellezza come epifania o evento non iscritto nei giochi del passato o nell’euforismi dell’immediato... non aderisce dunque all’idea hegeliana della storia come parola ultima ed estremo giudizio della condizione umana. Siamo inclini, piuttosto, a scorgere nelle parole di Emmanuel Lévinas, la *fine del tribunale inappellabile della Storia sostituito con il tribunale inappellabile della coscienza*.<sup>14</sup> La bellezza amorosa che riusciamo a donare in ogni istante della nostra esistenza a qualcuno, a qualcosa, a una speranza senza dolore che non chiede perché?... fa di ogni istante sempre la prima volta. Il sorriso di un uomo, di una donna o di un bambino – che si sorprende a sorridere – cattura l’Io che sorride in ciascuno, perché nessuno può comprare un sorriso.

Ando Gilardi (che di duelli all’ultima ironia s’intende) chiude la sua belligerante storia sociale della fotografia così: “con il trascorrere del tempo l’immagine si ribella a se stessa, da sola, e accade che fanno ridere foto-

grafie nate per far piangere, indignano altre già diffuse per esaltare, accusano quelle fatte per celebrare. Ma questo avviene sempre in ritardo: come suol dirsi, la verità viene a galla, specialmente nelle fotografie della storia, morta e inutile, addirittura quando può essere tratta a riva e rivenduta dagli stessi apparati che prosperarono affogandola sul fondo quand'era necessario proclamarla. Pochi spettacoli sono deprimenti come quello del consumo che rimastica con smorfie di disgusto i segni ottici già divorati golosamente.

Forse si potrebbe evitare tutto questo pretendendo ogni volta di sapere chi e non cosa rappresenta l'immagine, vecchia e nuova".<sup>15</sup> Tutto vero. Nella civiltà dello spettacolo si respira l'inganno della fotografia come falsa profezia di verità consumate sullo scannatoio dei ricordi o sulle gogne delle speranze tradite... quando la fotografia non ha più la possibilità di realizzare alcunché (né vuole), è il momento nel quale parlano i mercanti (le puttane), i predicatori (i critici) e gli imbecilli (i fotografi). Osare profanare la banalità dell'ordinario iconografico, significa sconfinare nella poetica della bellezza, dove il cammino dell'esistenza passa attraverso le delusioni, le genuflessioni o le invettive della memoria collettiva.

La bellezza in fotografia è già stata studiata con messe di particolari, dovizia di eloquenti sottolineature e i lavori pregevoli di Paolo Costantini,<sup>16</sup> Heinrich Schwarz,<sup>17</sup> Claudio Marra,<sup>18</sup> Robert Adams,<sup>19</sup> Mario Costa,<sup>20</sup> Rino Mele<sup>21</sup> o Diego Mormorio<sup>22</sup> mostrano (su piani espressivi diversi) anche le connivenze, i tradimenti e le mascalzionate o le rapine della pittura nei confronti della fotografia (già quando era appena nata). La fotografia esprime un modo di pensare e di vedere (sovente) comune. Incide sul linguaggio, "sui comportamenti, sulla cultura, talvolta in modo marginale, altre volte in termini più sostanziali" (Paolo Costantini). Il fotografo, come qualsiasi altro artista, insegue un proprio punto di vista. "Quanto più il fotografo possiede questa capacità di percepire in modo propriamente creativo, tanto più alto sarà il valore artistico della sua opera" (Heinrich Schwarz). La fotografia (anche quella più mondana, giornalistica o artistica...) non taglia via solo l'autentico da una situazione ordinaria ma rivela anche il punto di vista sociale di chi si trova dietro la fotocamera in quel momento, in quel luogo, in quel tempo.

A Charles Baudelaire, poeta immortale, si deve una sciocchezza sulla fotografia, tanto grande e tanto ingenua che fa perfino tenerezza. Quando (nel 1859) disse che "la fotografia è la palestra dei pittori mancati, di chi non ha talento e di chi non ha posseduto costanza negli studi. La fotografia, dunque, dimostra nuovamente la sua inettitudine all'arte per il fatto che non richiede, a chi la pratica, quelle capacità, ideali e mentali, che invece caratterizzano il vero artista".<sup>23</sup> Le critiche contro la fotografia, espresse con notevole furore letterario da Benedetto Croce o da Umberto Boccioni si accodano alla crocifissione della stupidità di Baudelaire, ma è un autorevole storico dell'arte, Adolfo Venturi, che risponde a tutti i pittori, i fotografi e i critici a venire: "E benedetta sia quella fotografia che nella pittura e nel ritratto in ispecie, ci libera dalla produzione di tanti imbianchini, e tanto più preziosa fa divenire la grande arte, per la rarità del suo uso".<sup>24</sup> Non c'è mai stato bisogno di frequentare una scuola, un collegio o una caserma per far comprendere o godere dell'arte. Artisti, critici, eretici di ogni chiesa (o corrente di pensiero) sono sovente degli autodidatti. Un'opera d'arte che non nasconda anche un pizzico di follia non ha nessun valore.

La bellezza della fotografia non significa necessariamente che una fotografia sia "bella", "a fuoco" o che non sia "mossa". Una bella fotografia è quella che ci restituisce la verità (sfregiata) della propria epoca, semplicemente guardando e nel contempo mostra qualcosa che c'è al di là della realtà, oltre i confini dell'esistenza comune. "La fotografia, più di qualsiasi altra arte, è legata al particolare. L'apparecchio fotografico porta ad amare i casi singoli. Un fotografo può riuscire a descrivere un mondo migliore solo guardando meglio il

mondo che ha davanti. Inventare, in fotografia, è laborioso quanto, nella gran parte dei casi, perverso” (Robert Adams). Se la bellezza esiste va comunicata. Si tratta di unire le differenze, mescolare le diversità e fare della poesia della gioia la rivolta eterna contro la mediocrità omologata dell’umanità.

La fotografia è sogno. La messa in posa è la messa a morte dell’ordinario e del banale. Andare oltre la posa vuol dire alzare il sipario sulla retorica dell’immagine oggettiva e ciò che viene scippato alla realtà diviene sineddoche (una parte per il tutto) e testo iconografico di un’esistenza. La fotografia così fatta, fa riemergere anche ciò che è sconosciuto e l’immagine si trasforma in segno sacerdotale, che è un ricominciare da capo e mette in discussione la legittimità della fotografia come opera d’arte di massa. Anche se è vero che “la riproducibilità tecnica dell’opera d’arte modifica il rapporto delle masse con l’arte” (Walter Benjamin), è bene non dimenticare che l’arte è in tutte le cose create in forma di poesia. Una sedia impagliata con dovizia di trame, un fine costruttore di flauti o uno sconosciuto coltivatore di rose... non hanno niente da invidiare a un quadro di Van Gogh, a una musica di Mozart o a un film di Ejzenstejn. La *fotografia delle Indie* resta autonoma da ogni forma di pittorialismo, cronachismo o avanguardismo... non ricerca né la somiglianza né il “vero” dei ritrattati... per i fotografi randagi non è importante scippare l’immagine di un uomo, di una donna o di un bambino soltanto per la loro bellezza o per la loro miseria... la cosa più importante è vedere come questo uomo, questa donna o questo bambino stanno al mondo. La realtà è sempre al di là del vero. E il vero vive nella parola/immagine che riceve. “La verità non è più quello che serve all’io, bensì quello che serve al noi” (Martin Buber). Il cammino della storia passa attraverso le cadute o le utopie. L’amore per l’umanità non ha patria.

Qualche volta capita di incontrare anche un fotografo ambulante con la magia negli occhi, come quella dell’africano Seydou Keïta... negli anni ’50, ai tempi dei colonizzatori francesi, il piccolo Seydou riceve in dono da uno zio, una piccola macchina fotografica ed è subito amore... appena uomo apre uno studio fotografico sotto i cieli della grande città mercantile Bamako (Mali) e attraverso i ritratti su committenza riesce far conoscere la bellezza e l’allegrezza della sua gente. Nel 1996 due fotografie di Keïta appaiono (senza nome) in un’esposizione collettiva a New York. Da qui comincia la storia straordinaria del viaggio di queste immagini che parlano di altre esistenze. New York, Parigi, Zurigo... aprono spazi a un grande fotografo e non sono mai abbastanza le parole per descrivere la grande dignità e la bella presenza che Keïta coglie in ogni, volto, in ogni corpo, in ogni gesto... c’è un gioco sottile, quasi invisibile, nella maniera di presentare la sua gente dell’africano... una seriosità quasi aristocratica, un po’ vezzosa, altera, sconosciuta ai bianchi... le sue fotografie sono un viaggio meraviglioso nelle profondità di un’altra umanità.<sup>25</sup>

La pienezza della comunicazione risponde sempre al desiderio di esprimere i dubbi e le turbolenze dell’anima... in questo senso le *iconofavole del desiderio* della *fotografia delle Indie*, divengono una specie di estetica dei sentimenti che conduce in una strada che va da nessuna parte e in tutti i luoghi... è qualcosa che scopre le passioni, moltiplica i dissidi, spezza le catenarie di tutti gli inferni istituzionali... è un gettarsi nell’esistenza come se fosse sempre l’ultima volta. È l’oblio del “pensiero nomade” che àncora l’estasi della *fotografia delle Indie* oltre i passaggi del già visto, del già consumato e si riporta nella “via Lattea” della disaffezione alla propria epoca per penetrare il cuore delle cose, modificare le architetture, infrangere i luoghi del sapere... a partire dal ribaltamento dell’amore di sé e dell’amore dell’Altro/dell’Altra.

Fabbricare la *fotografia delle Indie* significa andare al di là della semplice registrazione foto-ottica. La fotografia non è soltanto un mezzo per disvelare la realtà. Un uomo visto attraverso la macchina fotografica è

diverso dall'uomo visto dall'occhio umano. "La macchina fotografica influenza il nostro modo di vedere e crea la nuova visione" (Gisèle Freund). Il testo fotografico non è solo un'immagine ma anche sintomo di qualcosa che rivela altro dall'immediato che scippa alla realtà della storia. "Finché esisterà la foto esisterà un'eternità della cosa rappresentata, un presente immobile" (Diego Mormorio) che nell'affabulazione poetica della bellezza fotografica, si trascolora in icona lirica dove tutti i valori dominanti sono dichiarati nulli e l'arte una menzogna che [non] ci consente di conoscere la verità (come sosteneva Pablo Picasso), ma è una poetica della bellezza che cerca nel cuore dei ritrattati un nocciolo di felicità (e non una merce soltanto). La bellezza ci tocca e l'uomo, la donna, il bambino che sono toccati da questa poetica dell'anima, non sono mai soli.

## II. La fotografia magica

La *fotografia magica* o del *desiderio* si situa là dove non regna il potere, presenta il dolore del vero e la rabbia senza lacrime di chi attende i giorni dell'amore dell'uomo per l'uomo e la fine dell'indifferenza sorda dei popoli più sviluppati... è una specie di nausea per la mancanza di sensibilità e di coraggio nella quale versa molta parte del genere umano. Quando tutto è stato detto, scritto, filmato, fotografato... resta da viaggiare all'interno della parola, del gesto, dell'immaginario... e disseppellire tutto quanto la ragione ha sottratto alla nostra intelligenza.

La *fotografia del desiderio* indica la magia/trasversalità del sogno, la devianza della deriva situazionista, il superamento dell'arte come chiarore di un buio che ha ormai svenduto anche le pietre "rivoluzionarie" della Bastiglia a frotte di turisti giapponesi... di fronte alle invettive fotografiche di non collaborazione con i valori dominanti, nessuno resta innocente: o rompe il cerchio o si defila nei confini della verità costituita. Quando il sapere non è più epifania, avventura o voglia di libertà, allora significa che sono state erette le forche dell'ideologia, della religione, della merce, delle armi... il pensiero della libertà non ha bisogno di prove né di esempi. Non ha né patria né leggi e ciò a cui aspira sono l'amore, la solidarietà, la fraternità tra gli uomini.

L'utopia possibile è la violazione della pratica della simulazione e delle mascherature della seduzione, farsi "ladri di fuoco" (del sapere degli dèi) per andare a giocare una poetica del ludico dove per ciascuno e per tutti solo il meglio sarà sufficiente. Ai trasformisti della civiltà dello spettacolo, preferiamo gli insorti del desiderio di vivere senza catene né simulacri. Il piacere e il desiderio di godere sono al fondo della felicità umana... quanto più grande è il raggiungimento della gioia, tanto più grande sarà anche la felicità dell'uomo/della donna... la Società si è "evoluta" con la repressione invece di sviluppare l'*armonia delle passioni* (Charles Fourier)... perché "ogni uomo uccide la cosa che ama./Che questo lo sentano tutti./Chi lo fa con uno sguardo amaro./E chi con una lusinga./Il codardo lo fa con un bacio./Il coraggioso con la spada!/" (Oscar Wilde).<sup>26</sup> La via delle stelle porta Don Chisciotte a combattere l'aridità, la rozzezza, la rapacità degli uomini e con Lazarillo de Tormes, il cavaliere errante della luna prende a ridere di sé... si è assume la responsabilità dei propri sogni e l'ardire del proprio silenzio... si fa maestro di se stesso e del mondo intero la sua terra... vuole gli uomini come fratelli/sorelle, la sola religione che diffonde è l'amore per la libertà e l'alterità del piacere degli spiriti liberi... che vedono nei sogni la *piccola saggezza* dei poeti di strada.

Le *immagini del desiderio*, mirano alla derisione dell'ordine, si richiamano alle feste danzanti (o promesse di guerra) degli Indiani d'America e dentro un "sinarchia" del gioco (l'equilibrio dei "sorrisi") vanno a comporre un florilegio di passioni scatenate sui vizi e le virtù dell'ordinario. Le scene di dannata anarchia della *fotografia magica* non guardano il reale nelle sue facciate perbeniste... ogni messaggio che emerge da questa scrittura dell'onirico viene considerato come superamento del limite e affermazione delle differenze (encomio di libertà e di amore). "Ho voluto dirti che ti amavo. Gridarlo. È tutto" (Marguerite Duras). I colori, le forme, i soggetti delle *iconofavole del desiderio* interpretano un tempo trasversale, una poetica dell'istante, un'allegrezza del dolore... contengono (in forme disperse e sparse oltre gli infingimenti dell'immediato...), abbracci erotici, sete di amicizia e di amore intrecciati ad avventi che nessuna speranza addolcisce, semmai riporta l'insieme a/figurativo di queste opere in un grande silenzio dove il disordine delle parole danza con il tempo del riso... e lì passano i grandi visionari della pittura, i disertori della fotografia, gli utopisti del cinema, i solitari della parola... e ciò che la *fotografia magica* riesce a fabbricare con le immagini, il colore, la terra, l'acqua, il fuoco... si schiude in un dono che colloca autore e lettore sull'orlo dell'essere, tra l'ascesi e il ludico e fa dell'impossibile quel sogno magico vissuto come possibile.

Dalle periferie invisibili della terra fuoriescono fotografi della diserzione, sovente poco noti, ma che in molti modi sono riusciti a far volare le loro iconofavole, i loro desideri, i loro sogni... là dove la miseria della fotografia non ha prodotto altro che fotografia della miseria... ci sono immagini (anche di autori anonimi), che rendono grazia e giustizia a popoli violati, sottomessi, sfruttati di ogni diritto e tentuti nel sottosviluppo dalle democrazie occidentali,<sup>27</sup> ci sono indiani d'America della tribù Hopi<sup>28</sup> che hanno fotografato le riserve o i ghetti dove vengono sterminati dall'uomo bianco e restituito al mondo la dignità, la fierezza e la cultura di un popolo in armonia con la Natura.

*Il solo indiano buono è quello morto*. Diceva il generale delle "giacche azzurre", Philip Henry Sheridan, e infatti, nel secolo delle scoperte scientifiche e della rivoluzione industriale... l'uomo civilizzato è riuscito a sterminare il "popolo degli uomini" (i pellerossa)... s'intende, a colpi di cannone. Contro lance e frecce. L'epopea di questo genocidio avviene con l'adolescenza della fotografia. Così tre pionieri della *fotografia magica*, si fanno interpreti di memorie storiche e bellezze poetiche che rendono ciascuno più vicino a qualcosa che è stato fatto e che ancora puzza di vergogna nelle biblioteche della società americana. Tra il 1849 e il 1859, Robert H. Vance, S.N. Carvalho e C.E. Watkins aprono le piste della fotografia documentalista e in qualche modo fissano sulle lastre di rame i pionieri della corsa all'oro che danno il via alla nascita economica del "grande paese". Ma è un intraprendente fotografo di New York, Mathew B. Brady, che rende la fotografia americana illustre... forse è più un mercante che un artista... a lui e ai suoi collaboratori si deve l'archivio più importante sulla guerra civile americana (1861-1865).

Brady è sensibile al fascino del potere e fotografa in bella posa presidenti, generali, politici, notabili, cardinali, padroni, uomini di spettacolo e di lettere (straordinari i ritratti a lui attribuiti – anche se sovente sono opera dei suoi assistenti –, di Abraham Lincoln, Jefferson Davis, Ulysses Grant, Edgar Allan Poe, Mark Twain, Wal Whitman, Giuseppe Garibaldi)... nelle sue immagini non c'è il sangue dei giorni, non c'è poesia né altro che considerazione nobiliare del soggetto fotografato. Cosa diversa fa il suo allievo più grande, Alexander Gardner. Lo scozzese, anche quando era alle dipendenze di Brady, mostrava un occhio libero da tutti i ciarpami della borghesia che alimentava il proprio mito attraverso il mito del suo celebratore, Brady... con il ritratto in carcere di Lewis Payne (uno dei cospiratori nell'attentato al presidente Lincoln, che la notte

del 15 aprile 1865, assalì con un coltello il segretario di Stato americano William H. Seward), Gardner affabula una delle più belle icone del dolore e della bellezza mai apparse nella storia della fotografia.

L'apologia di Brady, come uomo e come fotografo, è rintracciabile in "Storia della fotografia. Dalle origini a oggi", di Peter Pollack<sup>29</sup> ma per comprendere meglio l'opera fotografica di Brady è insostituibile la consultazione del libro di James D. Horan, "Mathew Brady. Historian with a camera".<sup>30</sup> Il testo di Pollack dedica un capitolo a Brady e alla guerra civile americana e un altro ai pionieri del west, ma Pollack si guarda bene di parlare degli indiani d'America e dei loro aguzzini. Le chiacchiere filistee di questo storico hanno solleticato molti palati illustri, per noi sono solo schedature sociologiche di valore archivistico o bibliotecario. Con la scoperta dell'emulsione al collodio umido (1851), che permette di effettuare l'istantanea... nascono i corrispondenti di guerra e a dare a questo mestiere pericoloso e ingrato un "tocco" di poesia di strada, sono Alexander Gardner, Tim O'Sullivan e A.J. Russel. Con l'oro, la ferrovia, la fondazione di nuove città nel West... l'uomo bianco scopre anche il massacro dei "diversi". La resistenza indiana fu "guerra di guerriglia" e in difesa della cultura, dell'ambiente e della libertà di un popolo. I nomi di Nuvola Rossa, Satanta, Toro Seduto, Geronimo, Cochise, Capo Giuseppe... fecero scorrere fiumi d'inchiostro e i bagni di sangue dei "lunghi coltelli" non si fecero attendere. In poco meno di mezzo secolo lo sterminio degli indiani d'America venne effettuato e ai primi del '900 ciò che restava del "Popolo degli Uomini" era rinchiuso in riserve. "Ci fecero molte promesse, più di quante ne possa ricordare ma ne mantennero solo una; promiserò di prendere la nostra terra e la presero" (Nuvola Rossa). I bianchi hanno trattato i pellerossa come selvaggi, barbari e incivili e invece erano solamente liberi.

I capi indiani che tentarono un'ultima disperata resistenza armata furono Toro Seduto, Capo Giuseppe e Coltello Spuntato... con la resa di Geronimo al generale Crook, tutti compresero che il massacro di trecento Sioux a Wounded Knee (29 dicembre 1890) aveva chiuso un'epoca: "Non sapevo in quel momento che era la fine di tante cose... Lassù morì il sogno di un popolo, era un bel sogno" (Alce Nero, stregone dei Sioux Oglala). Il "Wild West Show" di Buffalo Bill e i fascicoli popolari da cinque cents che fantasticavano le avventure di Davy Crocket, del tenente-colonnello George Armstrong Custer o delle imprese dei generali William Tecumseh Sherman o Philip Henry Sheridan... accendevano l'immaginazione collettiva e i più culturizzati pagavano ai cacciatori di taglie olandesi, molti soldi per uno scalpo indiano (da appendere alla cintura o nel salotto buono). La "civilizzazione bianca" fu spietata... il tipo di vita comunitario degli indiani venne spazzato via con l'instaurazione della proprietà privata dell'uomo bianco e la storia dell'Ovest divenne presto il mito, sovente inventato o tradito, dalla macchina/cinema hollywoodiana.

Sono stati molti i fotografi (i *predatori-della-piccola-ombra*, come dicevano gli indiani) che hanno cercato di fotografare gli indiani d'America, ma crediamo che soltanto Edward S. Curtis sia riuscito a cogliere la bellezza, la dignità, il carattere libertario del "Popolo degli Uomini". Curtis era nato nel 1868, alla fine della guerra civile e la definitiva conquista del West. La ferrovia transcontinentale era quasi completata e gli indiani stavano combattendo le battaglie che sancivano la loro sconfitta... nel 1891 Curtis si trasferì con la famiglia a Seattle mentre le ultime tribù ribelli finivano confinate nelle riserve o assimilate nella cultura dei bianchi. A Seattle, Curtis impiantò uno studio fotografico e si fece testimone oculare della fine della cultura dei pellerossa. Viaggiò a lungo nel West e pubblicò venti volumi di ritratti d'indiani. Il suo capolavoro resta "*The North American Indian*", che uscì nel 1930, completo di racconti tribali, favole, storie popolari, canti, riti religiosi... molti dei suoi ritratti furono realizzati in studio ma riuscì comunque a travalicare le convenzioni

dell'epoca e lasciare icone/tracce importanti e luminose di un popolo.

Negli sguardi severi, per niente romanticizzati (come qualcuno ha scritto) dei suoi ritrattati, echeggiano antiche parole, come queste: "Noi non avevamo chiese né organizzazioni religiose, né Sabato, né feste, e tuttavia credevamo. A volte l'intera tribù si riuniva per canate e pregare; altre volte soltanto due o tre persone. I canti avevano qualche parola, ma non erano formali.

A volte pregavamo in silenzio, altre volte ognuno pregava ad alta voce, a volte un anziano pregava per tutti noi.

E altre volte ancora qualcuno si alzava per parlarci dei doveri reciproci e verso Usen. I nostri servizi religiosi erano brevi" (Geronimo, capo Apache Chiricahua). L'ottusità dei servi passa attraverso i rituali officiati dai padroni delle lacrime. Con la scoperta l'America è stato inventato anche lo schiavismo e il genocidio. Gli uomini civilizzati hanno saccheggiato, violato, violentato... il "popolo degli uomini" ma nelle loro tribù, nelle loro tende, nelle loro agorà non hanno trovato leggi scritte, né galere, né manicomi, né scuole, né maestri... tutta la loro civiltà ruotava intorno alla Natura... il "popolo degli uomini" era formato da molte Nazioni che parlavano lingue diverse... vedevano il Creato in un cerchio, in una dimensione che non ha principio né fine... "il cerchio mantiene unita la gente, la croce la divide" (Thomas Banyaca, indiano Hopi). Per i pellerossa la saggezza viene dai sogni, per l'uomo bianco saggezza significa rapina e oppressione. I pellerossa non volevano ricchezze e vivevano nudi sulla terra degli antenati... dicevano che le ricchezze non potevano allevare i loro figli nella gioia e non potevano portarle nell'altro mondo... per tutto questo e perché consideravano ogni vita sacra, volevano vivere in pace e in amore. Tutto quanto viene toccato dai bianchi, marcisce. Tutte le cose della terra sono collegate tra loro. Tutto quanto ferisce la terra, ferisce e uccide anche i figli della terra.

Nella ritrattistica dei pellerossa di Curtis evidenzia con forza la fisionomia e il rituale, la gestualità e il carattere, l'impassibilità e il sogno... sono volti di un altro tempo, di un'altra terra e di un'altra maniera di abitare il mondo: "Io sono povero e nudo, ma sono il capo della Nazione. Noi non vogliamo ricchezze, ma vogliamo educare al giusto i nostri figli. Le ricchezze non ci rendono buoni. Non ce le possiamo portare appresso nell'altro mondo. Noi non vogliamo ricchezze. Vogliamo pace e amore" (Red Cloud, capo Sioux). Nelle fotografie di Curtis si respira tutto questo. Ma anche altro. C'è in quelle immagini di vecchi, di donne, di bambini indiani... qualcosa che riluce di gioia, di fraternità, di amorevolezza come raramente ci è dato conoscere attraverso la fotografia. In ogni tempo. Su quelle posture dei corpi, albeggia una regalità senza uguali e in quegli occhi acuti, puntati dritti sul passato, ci sembrano scorrere le parole di Capo Giuseppe: "La terra è la madre di tutti i popoli, e tutti i popoli che la abitano dovrebbero avere uguali diritti. Bisogna aspettare che il fiume scorra controcorrente prima di vedere un uomo nato libero contento di venire riunito e di perdere la libertà di andare dove preferisce" (Joseph, capo dei Nasi Forati). La stupidità planetaria sembra essere la sola qualità conviviale che risplende sulle masse del mondo contemporaneo.

Curtis va oltre la ritrattistica sociale o la raccolta segnaletica di una popolazione... riesce (come nessuno) a fissare in una fotografia il carattere di un'epoca e a dare l'idea del senso della storia che è crollata sotto i colpi di fucile della civiltà... le sue icone di pellerossa non aderiscono ai disegni di una finalità politica ma vanno ad abitare gli strappi dell'esistenza... là dove la tessitura della storia è messa a nudo e i cappi dei boia sono dati alle fiamme. Il cammino della realtà verso la pienezza dell'anima si può conoscere dentro le parole di ogni pellerossa: "Io sono nato nella prateria, dove il vento soffiava libero, e non c'era niente, a spezzare la luce del

sole. Io sono nato dove non c'erano recinti, e dove tutto respirava libero. Conosco ogni corso d'acqua e ogni bosco tra il Rio Grande e l'Arkansas. Ho cacciato e vissuto su quella terra. Ho vissuto come i miei padri prime di me, e come loro ho vissuto felice" (Ten Bears, capo Comanche Yamparethka). Ogni pellerossa porta in sé l'utopia intera (e uccisa) della condizione umana.

Quello della *fotografia magica* è uno sguardo che si leva dal lutto della ragione senza frustate... una voce dell'insolenza libertaria che diserta la riserva dei "buoni sentimenti", un sorriso dell'eccesso che diviene alterità, sdegno, distacco da ogni tramonto del cuore che non contenga anche il sole del mattino. Tornare alla tenerezza della parola, alla presenza dell'immagine, alla leggerezza del gesto... significa togliere dappertutto i veli e i giudizi devastati dell'amore... amare i limiti della vita vuol dire rendere possibile l'impossibile e rendere conosciuto il mistero di esistere... esprimere una cultura del respiro e della differenza, custodire l'Altro/l'Altra su vie che si incrociano senza mai confondersi, perché "l'essere dell'uomo si costituirà a partire dall'oblio del dono di ciò da cui e in cui è. A partire dal vuoto, sul quale si costruisce un ponte" (Luce Irigaray)<sup>31</sup> che porta in sé il sorgere della libertà e l'incanto dell'amore.

L'amore possiede la realtà dell'irreale e l'irrealtà dell'immaginario... nella teatralità della fantasia niente è importante, perché tutto è vero. La luce dell'amore riflette le passioni in fiore e nello stupore angelico della favola bella illumina là dove la speranza è perduta... apre una porta, incomincia un gioco, si alza in volo nella trasfigurazione degli sguardi e nel *non-visibile* del giorno che diventa encomio dell'indicibile. È la "porta senza porta" di Mumon, che (nel 1228) spiega l'illuminazione Zen come "un frutto che matura al tempo giusto, la vostra soggettività e la vostra oggettività diventano naturalmente una cosa sola. È come un muto che abbia fatto un sogno. Lui sa che cosa ha sognato, ma non può raccontarlo".<sup>32</sup> Può solo viverlo. L'amore è questo... incrina ciò che tocca profondamente. L'amore è l'*angelo-ancora* dell'invisibile che riflette l'incontro d'amore nell'istante che avviene... la felicità dell'angelo è l'oblio dell'aria come estasi della presenza dove "penetrando fino al cuore delle cose, l'amore le unisce senza confonderle. Può modificare le forme, scambiare i luoghi, senza per questo distruggerle nel loro essere elementare.

L'amore riunisce i dissimili: il secco ama e attira l'umido. L'odio porta con sé l'attrazione del simile da parte del simile: il secco ritorna al secco: L'amore dell'altro e l'amore di sé organizzano il mondo".<sup>33</sup> Nessuno sa cos'è l'amore ma si capisce subito quando ne nasce uno. Quando c'è l'amore nessuno è più solo perché è sempre da nessuna parte o in qualche luogo che non è lì con lui/con lei... a piangere non s'impara, non piangere mai significa non conoscere l'amore. Amare è anche non parlare, ascoltare, gridare senza parole nel divenire della vita.

L'amore è una forma d'incoscienza/conoscenza che nel momento stesso che scopre la realtà del dolore, lo distrugge... la passione, l'eroticismo, la fantasia sono elementi indispensabili per qualsiasi esperienza interiore... in origine sono pulsioni inconscie che si sviluppano nel superamento di Dio, dello Stato e del Sapere, in tutti i sensi. Una storia dell'eroticismo non è scindibile dalla storia dell'occhio di Georges Bataille: "...l'occhio vuol dire visione, percezione, apprendimento, conoscenza, per rendersi conto che l'immagine, di purissima marca surrealista, ha un suo significato che la trascende..."<sup>34</sup> basta fare l'esperienza del peccato, cioè della trasgressione compiuta, per non pentirci più di nulla e non chiedere a nessuno né penitenze né assoluzioni. "Le culture nascono dalla soppressione, ignoranza e incoscienza del fatto erotico; e si sviluppano e muoiono secondo il progresso di una scoperta che è contemporaneamente distruzione".<sup>35</sup> Rovesciare la crisalide dei sentimenti amorosi nel fuoco dell'eroticismo, nell'estasi della passione, nei giochi della fantasia... signifi-

ca andare a toccare i totem e i tabù della rete sociale e mandarli in frantumi. Non c'è divieto che non si possa rompere e non c'è limite che non si possa violare.

Con te, sopra di te, dentro di te... per te! nulla di più grande può essere vissuto senza i trasalimenti, le esagerazioni, le trasgressioni dell'amore erotico... la sola felicità del cuore consiste nell'imparare a volare... a toccarci, a godere del piacere di amare e di essere amati senza ritegni... mescolare le proprie sessualità, le proprie diversità, le proprie difficoltà esistenziali e fare dell'incontro d'amore il bosco magico di tutte le cattive intenzioni... amarci senza virtù e senza paure... amarci soltanto e fare dell'amore il sogno più alto della nostra vita... senza l'ingenuità delle passioni, dell'erotismo e della fantasia non c'è amore... "Il cuore è una ricchezza che non si vende e non si compra, ma si regala" (Gustave Flaubert). Non si può comprare un sorriso, una carezza, un'emozione... perdersi l'uno nell'Altro/nell'Altra, questo è l'amore.

La cosmologia favolistica della *fotografia magica* trasfigura l'intuizione, la creatività, il piacere dentro contenitori informali (fotografie) dove ognuno è artefice della propria sapienza o destino. "L'essenziale è invisibile agli occhi" (Antoine de Saint-Exupéry). Ogni immagine diviene un teorema di tenerezze infinite che fanno dell'incatenamento dei sogni, il primo passo verso la ribellione... nessuno è in grado di capire se stesso se non ha attraversato i territori della sofferenza... senza dolore non c'è pensiero né amore, mai... "Non a tutti appartiene il genio della fanciullezza" (Aldo Carotenuto), la follia della naturalezza, la poesia della crudeltà.

La filosofia della spontaneità brucia l'istante nella dolcezza dell'amore... fa dello stupore del visionario/sognatore l'evocatore di un inizio che non c'è più e nel fuoco o nel cielo di un regno che è altrove, vive l'intensità della risorgenza, la contemplazione poetica/estatica dell'immaginazione. Il "raggio verde" (l'ultimo raggio di sole che affoga in un tramonto sul mare) è visibile solo all'innocenza dei bambini, ai cuori innamorati o ai pazzi in fuga dall'origine del loro disagio a vivere... bisogna sognare molto per rubare la sua magia e donarla agli occhi di chi amiamo così tanto ma così tanto da fermare il tempo e fare della malinconia amorosa un canto che insorge dalla paura, dalla sensibilità, dal silenzio e diviene favola. La *fotografia angelica* è un volo d'uccello in cieli inadempienti dove l'interrogativo finale è straziante e giocoso... schiude la morale del vuoto e illumina le tentazioni del ludico... perché la felicità che troviamo nel divenire "è possibile soltanto nell'annientamento della realtà, dell'esistenza, della bella apparenza, nella distruzione pessimistica dell'illusione – la felicità dionisiaca raggiunge il suo punto più alto nell'annientamento dell'apparenza, anche della più bella" (Friedrich Nietzsche),<sup>36</sup> semplicemente.

La visione a/fotografica che la *fotografia magica* riconosce come "irreale", "informale", "surreale"... si rifà ad un'etica della sfrenatezza (orgasmica ed orgiastica) che porta all'estasi, al superamento di sé nell'emozione estetica dell'effervescenza dionisiaca che rimanda contemporaneamente alla rivolta e all'utopia... è un inno alla gioia senza eredi né allievi, perché "la gioia si vuole per se stessa, vuole l'eternità, la ripetizione delle stesse cose, vuole che tutto resti eternamente uguale" (Friedrich Nietzsche), perché tutto cambi, perché tutto ritorni là nella *Terra che nessuno sa...* dove utopia è ordine senza leggi e amore è passione senza possesso... "me ne vado con le alghe. Vieni con me" (Marguerite Duras) amore mio.

La *fotografia magica* annuncia una psicologia dell'intensità, un'etica della risorgenza, un'evocazione dell'innocenza ludica che fa della spontaneità iconografica l'immagine centrale di ogni insubordinazione... atizza i fuochi della cospirazione dell'intelligenza ed esprime nella rêverie prometeica dei "senza Dio" e dei senza patria, l'intuizione dell'istante.<sup>37</sup> L'esplosione del sogno non ha bisogno di vedere per immaginare né di

conoscere per sognare... la rêverie degli spiriti liberi “è padrona degli istanti magici della vita e della morte, strana sintesi delle grandi immagini del nido e del rogo” (Gaston Bachelard).<sup>38</sup> Solo l’immaginario eretico insegna ciascuno a superarsi... il tempo dell’utopia porta con sé la libertà amorosa di domani.

Il magico, il trascendente, l’impossibile... sono rappresentazioni di idee che rendono reale l’immaginario... l’angelo o il fanciullo non possiede nulla né vuole possedere ciò che non desidera... la trasparenza amorosa dei suoi gesti, la malinconia del suo sorriso, la donazione della sua conoscenza... danno all’angelo o al fanciullo ali di vetro per involarsi lassù dove finisce il cielo o laggiù dove comincia il mare... ogni angelo come ogni fanciullo è anticipato e seguito dal “valzer delle comete in fiore” che induce (per chi lo voglia) a liberarsi di tutte le armature che lo imprigionano nella sofferenza, nella disperazione, nell’impotenza. L’angelo come il fanciullo dona a chiunque lo stupore di esistere... è una creatura dell’Aurora, una fioritura della presenza interiore che fa della propria luce il primo passo oltre la soglia dell’obbedienza e del proprio amore il canto terribile del disvelarsi del vero.

Le iconofavole della *fotografia magica* sopravvivono nella clandestinità estetica/poetica dei “fuori gioco” di ogni tempo. A leggere a fondo quelle “bestemmie iconoclaste”, quelle “complicità amorose”, quelle “disobbedienze estreme”... si scorge tutta “l’incertezza di chi sa di trasgredire una abitudine millenaria al silenzio” (Dacia Maraini), di chi scatena la vita nella contaminazione di contrari inconciliabili con la libertà e l’amore dei corpi. Non si tratta di rovesciare il mondo ma di rovesciare la vita quotidiana per ri/trovare un mondo davvero nuovo (dentro e fuori di noi). Né fede (*emunah*, in ebraico) né così sia (*amen*)... solo ciò che è l’incanto più vivo è quello lega la *fotografia magica* alle affezioni disperate e disperanti dei corsari ancora in carica... non poter essere come nessuno è una cosa che non ci dispiace affatto. Si nasce e si muore soli.

La Nuova Atlantide<sup>39</sup> della vita amorosa/armoniosa è il luogo di *nessun-luogo* dove ognuno è il risultato della sua storia, dei suoi sogni, dell’amore di sé... la mediocrazia corrisponde alla non-esistenza dove l’“impressione” di esistere ha preso il posto della “libertà di essere”... Non c’è conoscenza che non sia quella che viene at/traversata dall’amore, non c’è libertà che non sia quella che viola ogni potere... “la condizione dell’animale domestico si porta dietro quella della bestia da macello... I ‘nuovi’ mondi sono sempre e soltanto copie dello stesso mondo, ben noto sin dalle origini agli gnostici, agli eremiti del deserto, ai Padri e ai veri teologi: i quali tutti possedevano la parola capace di abbattere l’apparenza” (Ernst Jünger).<sup>40</sup> Ai ribelli di tutti gli amori e ai corsari di tutte le libertà, non è permesso l’indifferenza. I progetti del corpo felice sono possibili a partire (anche) dal corpo violato... capire che il sesso (l’opportunità) non porta mai all’amore (l’odore di qualcuno che non desideriamo addosso è intollerabile)... è l’amore che porta al sesso (l’ebbrezza dei sentimenti come trasgressione del limite e dono reciproco di emozioni senza confini)... la sensualità e l’erotismo si fondano sul desiderio di incontrare nelle – cose dell’amore – le risposte alla pesantezza di vivere. Il rispetto di sé e dell’Altro/dell’Altra è l’unico vero testimone dell’amore. In amore tutto è permesso perché niente è sporco.

Ogni angelo e ogni favola sanno godere dalla propria bellezza interiore e al di là dei destini inaccettabili che li vedono respinti all’interno di una “Theologia negativa” (che disconoscono), divengono portatori di una realtà utopica che comincia là dove la realtà ordinaria finisce. Gli angeli esistono (non solo nelle *iconofavole del desiderio*)... sono in noi e intorno a noi... figurano l’estasi della presenza, l’oblio della percezione... sono

il “dono” che si “dona” a sensibilità trascendenti che fanno del presente l'*aver-luogo* di un'*altro-luogo*... gli angeli esprimono il tempo del toccarsi, del dare come gioco, del volare come superamento del limite... le apparizioni degli angeli sono legate ai disincanti dell'eccesso che s'illumina di un "presentire" o di un "imaging" che porta verso le "isole felici di Zarathustra" dove Nietzsche non ha bisogno di vedere per cantare... "Si ode, non si cerca; si prende, non si domanda chi dà; il pensiero fulmina come il lampo, si impone necessariamente e in forma definitiva: non mi sono mai trovato a dover scegliere... è un abisso di dolcezza in cui l'orrore e l'"estrema sofferenza non appaiono come il contrario, ma come qualcosa di risultante, di provocato, di colore necessario nel fondo di questo oceano di luce".<sup>41</sup> Gli "angeli del *non-dove* si librano in trasparenze amoroze, in libertà interiori, in eccedenze passionali... e lasciano addosso (di chi lo vuole) un odore di eternità.

La *fotografia magica* si definisce nel pensiero dell'esilio... fa dell'utopia amorosa l'unico possibile ritorno a nuove aperture e nella soggettività dell'amore ri/scopre l'oblio di essere... Nessuna stoltezza si può perpetuare innocentemente contro l'amore o contro la libertà, perché non c'è Dio o tiranno che sia riuscito a catturare il vento, ad imprigionare le idee, ha violentare l'amore... l'amore abolisce tutte le indifferenze e le mediocrità dell'ordinario ed incrina il banale per l'ultima volta. La libertà si presta al gioco e alle mani dei bambini, per tornare a risorgere (a nuova vita) nel fuoco ereticale degli uomini.

### III. La fotografia Duende

Il fascino discreto della *fotografia Duende* s'inscrive nel *fare-anima* dei cuori in amore. L'immaginale ereticale (libertario) è infatti un'epifania dell'anima e fa del Duende o del messaggero d'amore e di libertà che è in ciascuno e in tutti, il principio di tutte le liberazioni. Il Duende "bisogna svegliarlo nelle più recondite stanze del sangue" (Federico García Lorca).<sup>42</sup> Il Duende è un angelo, una musa o un sogno iconoclasta, una specie d'incanto visionario, dionisiaco della verità artistica e della passionalità amorosa. Miti, fiabe, ballate... at/traversano lo sguardo del Duende, che fa dello stupore teoria e giuoco del libero spirito su una libera terra. Quando il Duende si manifesta entriamo nel mondo del mistero, oltre la soglia dell'indicibile, in quella – terra alchemica che nessuno sa – dove ciascuno è re perché nessuno è servo.

Il Duende t'imbarca con Rimbaud sul "battello ebbro"<sup>43</sup> della trascendenza e fa del "dono della follia", dell'immaginale fantastico o della poesia radicale qualcosa di autentico, di irripetibile, di magico. Il Duende non si spiega, si attraversa. È un "coup de foudre" che quando ti "tocca" cambia il nostro modo di pensare e tutto quanto è intorno a noi. Il Duende indica l'arte del giuoco come passaggio dalla vita alla pagina e dalla pagina alla vita. La musica, la danza, la poesia orale, l'iconografia surreale (pittura, cinema, fotografia...) che il Duende disperde nei canti del mondo non ha scuole né le officia e tutto ciò che domanda è il diritto di avere diritti, senza chiedere permesso. Là dove i diritti dell'uomo vengono calpestati, incarcerati, uccisi... la rivoluzione dell'intelligenza apre nuovi giorni alla speranza e nell'esecuzione dei despoti figura l'anno uno dell'immaginario liberato... la rivoluzione protesta l'innocenza del potere fino all'ultimo respiro.

Gli uomini, le donne della rivoluzione sono *enduendadi* dall'amore per l'utopia, sanno prima che una rivoluzione divora i propri figli, come sanno che a una rivoluzione ne seguono altre, perché al nemico sconfitto segue il nemico "occulto" e Hannah Arendt (con le parole di Alexis de Tocqueville) scrive: "quando il pas-

sato non illumina l'avvenire, lo spirito procede attraverso le tenebre".<sup>44</sup> Avere il Duende non significa conoscere le "sacre scritture" della vita o dell'arte... tutto ciò che non ti spieghi ma che è parte della tua vita immaginale è Duende. Il Duende lo puoi trovare in un bordello, sulla via delle nuvole come nel pensiero dionisiaco di Nietzsche.<sup>45</sup> Il "Bolero" di Ravel, la "Carmen" di Bizet o "Il flauto magico" di Mozart contengono lo stesso Duende del Don Chisciotte di Cervantes, lo stesso avvelenamento della razionalità come luogo cimiteriale dell'esistenza.

Il Duende è – maestro a se stesso –, come l'*angelo del non-dove* vola sopra la miseria e la mediocrità dell'uomo e investe di luce propria, amorosa, chi lo desidera. Non è l'angelo che folgorò qualche stolto sulla via di Damasco né fece rincitrullire Francesco d'Assisi che si mise a parlare con i passeri e a pisciare nudo, contro vento, sotto la pioggia... è un angelo che non "ordina" e non predestina paradisi o inferni. Il Duende s'invola tra i cospiratori del libero spirito e i cacciatori di sogni, che inseguendo il profumo dei ciclamini in fiore, violano i limiti del giuoco imposto da ogni potere e s'addormentano su falci di luna tra le braccia di Lautréamont, conte di Ducasse, Marguerite Duras o Pier Paolo Pasolini. "L'amore resta la sola cosa che davvero conti... L'amore come desiderio di possedere l'altro al punto di volerlo divorare... Nessun amore al mondo può prendere il posto dell'amore (Marguerite Duras). La felicità e l'utopia dipendono dunque dalle emozioni che ciascuno dissemina *sulla strada*.

L'*angelo del non-dove* è Duende... esiste senza il bisogno di dimostrare la sua esistenza. Quando appare è già dissolto. Sebbene sia fatto di luce e di ombra, di piume di garza e carta di riso, di passato e di presente... la sua voce accompagna la ninna-nanna delle stelle sui mari di latte e di miele... ma quello che incanta di più sono le baldorie del cuore e i trasalimenti dell'anima che porta con sé... quando apre le sue ali di seta e comincia a danzare sulla scia dell'arcobaleno o nella taverna dei sette peccati, esprime lo straordinario di un incontro e il cambiamento radicale di coloro che sono *enduedadi* dall'amore pazzo o dalla voglia di libertà. "È l'amore che custodisce l'universo dei cuori e armonizza i cammini, incendia gli incontri... è l'amore che coltiva le attenzioni, la dolcezza, le lacrime di miele e ci spinge a cercare la via della gioia... è l'amore che ci fa attraversare le nuvole e porta a conoscerci nella magia della felicità... L'amore non è amore finché non ci ha bruciato... non ti stupire di avere amato qualche volta in modo sbagliato... devi stupirti di non avere conosciuto l'amore mai... L'amore quando è amore è di vetro, forte, fragile, trasparente... Dove non c'è amore tutti gli spazi sono truccati. Per l'amore non ci sono catene... Pensare l'amore come violazione di ogni limite è dargli la voce...".<sup>46</sup> Ognuno è toccato nel profondo da qualcosa che già conosce o che già gli appartiene, o che porta nel cuore sin dall'infanzia.

Il Duende indossa l'abito luminoso, colorato dell'infanzia che molti hanno sepolto nelle prigioni della dimenticanza o nelle cantine della paura. Il Duende non ha patria ed è straniero in tutte le terre. La sua apparizione è la Via, la sua folgorazione è la Verità, la sua comprensione è la Vita. Nel Duende non vi è nulla di celato che non è manifesto. Non vi è nulla di dissepellito che non sia una nascita. Perché non c'è niente e non ci sarà mai niente che prima non sia già stato toccato dal cuore.

Il Duende non si cerca, s'incontra. "Si sa soltanto che brucia il sangue come un topico di vetri, che prosciuga, che respinge tutta la dolce geometria appresa, che rompe gli stili, che fa sí che Goya, maestro nei grigi, negli argenti e nei rosa della migliore pittura inglese, dipinga con le ginocchia e i pugni in orribili neri di bitume".<sup>47</sup> L'aurora dei giorni nuovi è nel Duende. "Non è possibile nessuna emozione senza l'arrivo del Duende" (Federico García Lorca). Qualche volta il Duende ha incendiato strappi, passioni, utopie di liber-

tà di grandi pezzi di popolo... ad es., quando i Comunardi impalarono con uno stile sublime re, regine e bottegai dell'ordine sotto il cielo di Parigi nel 1871. Anche nella rivoluzione sociale del '36 in Spagna è apparso il Duende e lo hanno rivisto ballare sui sanpietrini insanguinati di Parigi nella grande festa di Maggio del '68, nella Primavera di Praga, in Piazza Tien An Men, nei ghetti neri americani, tra gli zapatisti di Marcos... dovunque c'è un uomo che bastona un altro uomo, lì appare il Duende.

La *fotografia Duende* s'invola nelle immagini di un grande poeta della sofferenza, Sebastião Salgado. I corpi, gli sguardi, i gesti di uomini, donne, bambini fotografati da Salgado, anche quando sono raccolti nella degradazione, nell'oppressione, nella violenza più cruda, sono avvolti in aura di estrema dignità. L'opera di Salgado è un canto tragico sul mondo che soffre. La magia del fotografo è stellare. Sia come uomo che come fotografo non ha timori a schierarsi dalla parte degli indifesi, contro il dispotismo dei governi. Così l'occhio amorevole, sincero, fraterno di Salgado è passato dalle rivolte dei *senza terra* in Brasile ai genocidi (perpetuati dai Paesi ricchi) in Africa, dalla "guerra umanitaria" dei Balcani al comunismo da parata in Cina... ha documentato gli orrori e le ingiustizie in India, Medio Oriente, Europa... ha fatto delle periferie martoriate della terra una ferita aperta sui muri dell'apparenza della civiltà dello spreco, portato un po' di luce là dove regnano la ragione delle armi, le tenebre della fede e le gogne dell'economia politica delle "democrazie evolute".

Ci sono parole che sono immagini, come queste: "Lungo un sentiero rapido e pietroso/incontrai un giorno una bambina/che recava sulla schinea suo fratellino./ – Cara bambina, le dissi./come fai a portare un carico così pesante?/Ella mi guardò e disse:/Non è un carico,/signore, è mio fratello!/Restai interdetto. La parola di questa bambina/si è impressa nel mio cuore./E quando il dolore degli Uomini mi opprime,/quando ogni coraggio mi abbandona,/la parola della bambina me lo ricorda:/"Non è un carico quanto stai portando,/è tuo fratello" (Yaoundè, Cameroun). Ci sono immagini che sono grida di rivolta (come quelle di Salgado).

Sebastião Salgado nasce in Brasile nel 1944. In una tenuta agricola di Minas Gerais. Quando aveva cinque anni la sua famiglia si trasferisce a Aimóes. A venti anni, per terminare il liceo, Salgado va a Vitoria, la capitale dello Stato di Espírito Santo. Qui conosce la sua futura moglie, Léila e si stabiliscono a San Paolo. Nel 1969, il Brasile è sotto la dittatura militare e Salgado con Léila partono per l'Europa. È il loro primo viaggio da immigrati e rifugiati politici. Salgado si laurea alla Sorbona in Economia e Commercio e in seguito acquisisce una specializzazione in materia di interventi economici per l'agricoltura nei paesi del sottosviluppo. Viene assunto dall'Organizzazione Mondiale del Caffè che ha sede a Londra. Lo inviano in Africa per studiare problemi e tecniche della produzione del tè e del caffè. Il suo lavoro è molto stimato. Ha richieste di consulenze dalla Banca Mondiale di Washington ma lascia ogni cosa per dedicarsi alla fotografia documentalista. Ci arriva quasi per caso. Spinto dalla moglie, a 29 anni, comincia a fotografare e per la prima volta sono bambini. Lavora per le maggiori agenzie fotografiche (Sygma, Gamma, Magnum), poi nel 1994 crea (insieme alla moglie) una propria agenzia: la Amazonas Images. Salgado è uno dei più grandi fotogiornalisti viventi.

I lavori di Salgado documentano la miseria, la sopraffazione, la violenza delle popolazioni povere della terra e vanno a comporre un progetto di proporzioni colossali, quello che lui stesso ha chiamato: "L'archeologia all'epoca industriale: l'uomo-produzione all'alba del XXI secolo". Per le sue immagini straordinarie, Salgado ha ricevuto molti riconoscimenti internazionali, tra i quali "Eugene Smith Award for Humanitarian

Photography” (1982), l’“Erna and Victor Hasselblad” (1989), il “Grand Prix de la ville de Paris (1991) e l’“Award Publication dell’International Center of Photography (1994) per il suo libro più importante, “Worker”, un documento senza pari che ferma nella storia della fotografia le condizioni disumane del lavoro nel mondo. Ecco cosa scrive di Salgado, Eduardo Galeano: “ Lui è un artista: un uomo che vede e che vedendo ci aiuta a vedere. In questa monumentale opera d’arte [si tratta di una mostra fotografica intitolata “In cammino”], Salgado scopre e rivela il mondo alla fine del millennio; ecco la grande odissea del nostro tempo – questo viaggio con più naufraghi che naviganti”. Nelle fotografie di Salgado l’utopia concreta entra nella storia e la storia diventa il luogo, lo spazio e il tempo dell’impossibile che diventa possibile, quel terreno franco che insorge in terre liberate, tra l’imperfetto di oggi e il perfetto di domani.

Le immagini in cammino di Salgado sono in contrasto con quanto circola nella fotografia patinata e sugli schermi televisivi addomesticati dalla New Economy... per il fotografo brasiliano, essere in cammino non significa viaggiare come turisti o cronisti della società affluente... si tratta di dare una testimonianza radicale della vita di coloro che sono costretti al cammino, a migrare dai loro Paesi devastati da guerre, povertà e miserie senza rimedio... coloro che cercano un qualche rifugio per non morire di fame, che vanno alla deriva di nuovi colonialismi, insieme ai loro popoli e ai loro continenti... di chi è costretto all’esodo appunto dall’economia politica dei Paesi ricchi. Quelle di Salgado sono fotografie che negano la realtà prostituita alle leggi del mercato globale. Il nuovo millennio si è aperto con i vecchi mali del mondo più accentuati e più contraffatti dai saperi di regime. Così Salgado: “Il 15% della popolazione mondiale ha compiuto una sorta di fuga verso il futuro e vive proiettata nel futuro, dimentica del resto dell’umanità – la gran parte – lasciata indietro: l’85% circa della popolazione mondiale è infatti costretta a vivere in un passato da cui non riesce a staccarsi, in un mondo che non ha un presente.

Il problema che ne consegue è che le popolazioni che vivono protette, come quelle dell’Italia, della Francia, degli Stati Uniti, della Germania, ecc., danno l’impressione che parlino di globalizzazione finanziaria, globalizzazione economica, globalizzazione dell’informazione, dimenticando il resto del mondo, i globalizzati, coloro che subiscono la globalizzazione, che lavorano e trasferiscono la loro ricchezza verso i paesi ricchi del mondo, facendo in modo che questi siano sempre più ricchi mentre loro diventano sempre più poveri... [le mie fotografie] sono in effetti una riproduzione, uno specchio della realtà. Non vogliono essere altro che questo: fotografie di un mondo reale che ho conosciuto viaggiando nove mesi l’anno per sette anni, dal 1993 al 1999, sono fotografie realizzate per mostrare che esiste anche un’altra realtà degna di attenzione e di cui si deve parlare: e sono, da questo punto di vista, una testimonianza fortemente politica. C’è bisogno che la gente la veda per poter ragionare sul da farsi e trovare una soluzione per una possibile convivenza. Credo, infatti, che il 15% della popolazione non possa vivere a prescindere dal resto del mondo... [il mio lavoro] è una sorta di radiografia dei popoli che sono in movimento per il mondo. La maggior parte di queste persone un tempo aveva una certa stabilità, aveva una casa, un lavoro, e improvvisamente ha perduto tutto. Per ragioni politiche, per ragioni economiche, a causa di una delle tante guerre o di persecuzioni etniche – all’origine, certamente per una ragione economica – queste persone sono state costrette a partire, si sono trovate sulla strada alla ricerca di un nuovo equilibrio e di un nuovo modo di vivere. Sono ragioni che sfuggono alla loro comprensione; infatti, le cause che hanno determinato la loro partenza spesso hanno avuto origine a distanza di qualche migliaio di chilometri!

Coloro che partono soli o in gruppo sono accomunati dalla stessa disperazione di doversi mettere in cammi-

no verso un futuro indeterminato e di sentirsi perduti... Certamente il linguaggio fotografico è un linguaggio formale, necessariamente legato all'estetica, è un linguaggio scritto con la luce – e questo vale per tutti i fotografi. Certamente, se le mie fotografie arrivano ad essere esposte in un luogo come le Scuderie Papali al Quirinale a Roma, o in qualche altro museo, vuol dire che hanno anche un valore plastico che le contraddistingue, ma non voglio assolutamente che queste siano lette come delle opere d'arte, ma come un insieme di immagini per informare, per provocare discussioni, dibattiti. Il primo veicolo di queste foto è la carta stampata. Sono prima di tutto un giornalista – ho una tessera da giornalista e sono fotoreporter. Vorrei quindi che le persone guardassero le mie foto non come oggetti d'arte, ma come una sorta di veicolo di realtà che ho avuto modo di toccare con mano”.<sup>48</sup> Non dobbiamo dimenticare, e sono le carte delle Nazioni Unite, che parlano... nel 1985, 20 milioni di persone vivevano fuori dai loro Paesi. Nel nuovo millennio sono quasi 120 milioni che sopravvivono ai margini delle metropoli. Molti di loro sono fuggiti per problemi politici, etnici e religiosi. Questa condizione di sofferenza di una grande parte di umanità, è la diretta conseguenza della scelta economica liberista delle nazioni sviluppate e costringe un numero sempre crescente di persone ad abbandonare le loro terre e migrare verso le città. Se questo processo continuerà con questi ritmi migratori, entro 25 anni il 75% della popolazione del pianeta abiterà nelle grandi città.

Le immagini in bianco e nero di Salgado sono forti, dirette e metaforiche insieme... la carica drammatica che le contraddistingue (sottolineata dai contrasti “lavorati”), va a figurare la dicotomia tra soggettività artistica e oggettività dell'arte (teorizzata perfino dai situazionisti...) e la decostruzione o il superamento dell'arte nella sua opera avviene per mezzo di una *costruzione di situazioni* che dichiarano ogni forma d'arte mercificata e ogni sicurezza storica in decomposizione. Al di là del bello e del vero che coesistono nelle fotografie del brasiliano, dobbiamo dire che la genialità artistica e umana di Salgado ha pochi eguali nella cultura contemporanea... Salgado è un testimone scomodo del proprio tempo e le icone/verità, la poesia del dolore, il grido dei poveri che fuoriescono dalle sue immagini del sertão, Perù, Ecuador... gravitano intorno a ciò che è forse, nella sua opera, “quello che in Delacroix è La Libertà del 1830: la scena, nella miniera d'oro a cielo aperto della Serra Pelada, nel Parà brasiliano, nel 1986. Il lavoratore nero lì ritratto di fronte al miliziano armato dagli sfruttatori di quell'oro dimenticato dai conquistadores, è con tutta evidenza Spartaco, la sua collera, i suoi muscoli, la sua certezza. È il rifiuto dell'umiliazione, la rivendicazione del diritto”.<sup>49</sup> I corpi, gli sguardi, i gesti raccolti da Salgado cantano il rifiuto dell'oppressione e fanno riemergere l'immensa dignità della donna e dell'uomo nel mondo.

Salgado si è portato anche dalla parte degli insorti o gruppi che cercano di opporsi o resistere al processo neocolonialista del mercato globale, come gli zapatisti messicani del subcomandante Marcos o i *Senza Terra* brasiliani. Ed è a proposito di una sua mostra sui *Senza Terra* che il fotografo brasiliano dice: “Queste persone hanno scoperto che lottare, resistere, e restare legati alla terra è importante e che le città non offrono nessuna possibilità per la gran parte della popolazione che abbandona i campi... I Senza Terra non godono dell'appoggio di organizzazioni non governative o della protezione delle Nazioni Unite. Le scuole le organizzano da soli. Sono soggetti alla violenza dei grandi proprietari e della polizia. La situazione è molto dura, ma loro non vogliono andare in città. Chi vive oggi negli accampamenti sa che arrivando nelle città la famiglia muore, esplose. La cosa più spaventosa che succede è che i ragazzi diventano marginali e le ragazze si prostituiscono. E i genitori finiscono per abbandonarli, c'è una totale disintegrazione. È per questo che le persone che vivono negli accampamenti non vogliono andare in città. L'unica soluzione è quello che fa il

MST: lottare per la terra. È una lotta per la dignità del popolo brasiliano. Invito tutti i giovani, tutte le officine per la costruzione di élites, che sono le università, ad andare a visitare gli accampamenti e gli insediamenti a vedere con i loro occhi perché spesso l'informazione che passa attraverso i media è totalmente sbagliata. I mezzi di comunicazione sono in mano a un piccolo gruppo di persone. Per loro va più o meno bene così, ci sono alcuni eccessi, ma il sistema funziona. Tuttavia la maggior parte degli abitanti del pianeta vive duramente e affronta situazioni molto difficili.

Io non fotografo i miserabili. Fotografo persone che hanno meno risorse, meno beni materiali. Ho visto spesso la miseria in paesi ricchissimi. Per me miserabile è quello che non fa più parte di una comunità, che è isolato e che ha perso la speranza. Ho incontrato molta gente affamata. Non erano miserabili perché appartenevano a una comunità, credevano in qualcosa. L'unico modo in cui le persone possono resistere, nella situazione difficile in cui si trovano, è credere nella comunità.

Sono stato al funerale delle vittime di Eldorado dos Carajás nel 1996. Al momento del funerale erano già tre o quattro giorni che eravamo lì, mentre la comunità piangeva i suoi morti. Loro erano morti, ma non erano soli. Erano circondati dalla comunità per la quale erano morti. Secondo me non sono morti nella miseria. Sono morti lottando per qualcosa... Ho visto la mancanza di abitazioni, di acqua, di fognie, la violenza contro i bambini e gli adolescenti, contro i bambini di strada. Posso dire che ho visto qui la peggiore miseria del mondo” (Sebastião Salgado).

La fotografia probabilmente... ha attraversato cento anni di terrori, di sconfitte, di glorificazioni inutili... ci ha fatto conoscere anche culture, popoli, utopie... ci ha resi più intelligenti o più stupidi... così, quando siamo passati dalla critica del sanpietrino alla critica delle immagini de/sacralizzate, ci siamo trovati a stretto contatto con le fotografie di Riis, Hine, Sander, Modotti, Lange, Arbus, Vishniac, Magubane, Salgado... e ci siamo subito commossi, profondamente... le loro opere ci hanno fulminato nel cuore l'istante messianico ereticale, che è l'istante dello stupore o della meraviglia dove cadono i misteri e l'amore dell'uomo per l'uomo si fa vita. Siccome non ci siamo mai fatti mancare nulla di cose che attentano all'ordine costituito e alla passionalità selvatica della nostra anima *enduendada* – (ed è per questo che ci siamo trovati sempre dalla parte sbagliata, ma in questo non abbiamo sbagliato mai!) –... abbiamo inseguito con la fotocamera ... le battaglie metropolitane delle giovani generazioni (dal '68 a quelle dei popoli di Seattle), l'insurrezione gentile della Lituania e sulle antiche piste del Brasile siamo andati in cerca del Movimento dei *Senza Terra*, degli Indios ghettizzati e dei ragazzi di strada violati... siamo volati in Africa, a fotografare la “repubblica delle donne” del popolo Sahrawi e continuiamo a rovistare all'interno di migrazioni e interculture di terre liberate.

L'insegnamento di questi maestri della sovversione (non sospetta) dei valori costituiti (pensando a Diane Arbus, Tina Modotti e ad August Sander, sempre) ci ha illuminato la Via. I nostri compagni di strada sono stati la *teologia della carezza*, il *fronte degli angeli ribelli*, *bande di libertari senza bandiere* che abbiamo incontrato ovunque c'era un manganella della polizia che picchiava, un dirigente d'azienda che affamava o un militare che sparava sulla gente in rivolta... grazie al loro senso di ospitalità, al calore della loro accoglienza, all'alterità del loro pensiero sorgivo... abbiamo potuto fotografare l'utopia o la speranza (legate strettamente alla lotta rivoluzionaria) sulle facce delle genti e condiviso le loro battaglie per la libertà. “I gitani considerano a ragione che la verità non vada mai detta che nella propria lingua; in quella del nemico, deve regnare la menzogna” (Guy Debord). L'utopia non è cieca ma veggente quando illumina la mano che impu-

gna le stelle e le getta contro gli usurpatori della felicità.

Il nostro pensiero *desafinado* (stonato) si affranca a quello dell'Anarca di Jünger o alla disobbedienza civile di Hannah Arendt... percorsi di una filosofia antiautoritaria che non riconosce il potere dello Stato sull'individuo... l'atteggiamento dell'Anarca o del *Desafinado*... non ha rispetto per nessuna carica che esprima una qualche autorità... è forse il nemico peggiore di ogni forma di "buon governo"... perché usa il disprezzo e il riso come strumenti di eresia di ogni pulpito... forse anche per questo i nostri libri<sup>50</sup> hanno conosciuto molte difficoltà editoriali, censure, sequestri... ma in qualche modo sono riusciti ad arrivare dove dovevano arrivare... e questo grazie anche ai coraggiosi testi e aiuti diretti di Rigoberta Menchù, Dario Fo, Leonardo Boff, Ando Gilardi, Maurizio Rebuffini, Roberto Mutti, Lanfranco Colombo, Oliviero Toscani... nel corso degli anni e soprattutto nel nostro lavoro di *fotografo di strada*, abbiamo conosciuto soprattutto ribelli e poveri, folli e poeti, corsari e masnadieri... tutta gente allevata nella pubblica via o che aveva disertato dai migliori colleghi... ci siamo trovati bene in loro compagnia e le nostre bandiere di rosso e nero vestite non sfiguravano là dove imperava il ribellismo.

Il Duende (non solo in fotografia) non ha rispetto per niente e per nessuno, perché presuppone un rovesciamento di prospettiva di tutti i simulacri del miracolato e del prestabilito. Il Duende è amico dei melancolici, dei sognatori, dei "quasi adatti" che passano at/traverso la vita reale per sbaglio. Sono gli eresiarchi del "libero pensiero" che fanno delle loro anime di dinamite, micce accese sotto il culo dei potenti. Il Duende compare in tutte le arti/forme di comunicazione. Il Duende è un cominciamento, la fine di qualcosa che muore e ciò che fiammeggia negli occhi della persona *enduendada* è il ricongiungimento di una poetica dell'istante con una psicologia del fuoco.

Il Duende accende i desideri, guida le passioni, spezza i destini... invita a riconoscere/ritrovare un'etica dell'umano, disconoscendo l'estetica della mediocrità di tutte le epoche. Il Duende è Prometeo che ruba il fuoco della conoscenza agli Dèi per donarlo agli uomini. Prometeo non conosce né padri né maestri. È un ladro di sapere incendiario che fa della disobbedienza un atto di coscienza e la luce di tutte le libertà. Prometeo sa cogliere la gioia in volo e vivere l'arborescenza dei nuovi sentimenti nella rêverie del fuoco originario, che è sempre un risorgere per l'uomo che sogna ad occhi aperti. Il Duende, come Prometeo, "ama il bordo, la ferita, e si avvicina ai luoghi dove le forme si fondono in un anelito superiore alle loro espressioni visibili... nel momento di uccidere, occorre l'aiuto del Duende per colpire nel segno della verità artistica".<sup>51</sup> Quando non c'è più spazio alla diversità, il Duende insorge. Fa della sua presenza la visione interiore che s'illumina di colpo al momento dell'incontro o del dissidio e scorge negli sguardi le immagini del dolore o dell'amore, di ciascuno e in ciascuno. Nella grotta dell'anima ulcerata dalla ribellione, le nostre esistenze dimorano con i nostri sogni e la resurrezione dell'immaginale eretico butta la conoscenza nel braciere dell'*angelo necessario*, dove il bambino dimenticato che è in noi, vede nella fascinazione delle fiamme l'origine del male.

Il Duende... "Ma dov'è il duende? Dall'arco vuoto entra un'aria mentale che soffia con insistenza sulle teste dei morti, alla ricerca di nuovi paesaggi e accenti ignorati; un'aria con odor di saliva di bimbo, di erba pesta e velo di medusa che annuncia il costante battesimo delle cose appena create".<sup>52</sup> Accogliere il Duende significa accogliere l'*angelo del non-dove*, fare della trasparenza dei sogni, le garze, i veli e i profumi di infanzie mai dimenticate... immaginare col cuore l'impossibile che si fa vero e fare dell'indicibile il grido folle/amoroso di tutti i ribelli della terra. Elfi, folletti, fate, demoni, streghe, angeli o incanti epifanici misteriosi e infabibili sono la "Notre-dame des fleurs" (Jean Genet),<sup>53</sup> duellare del cuore contro il confortorio delle "buone

intenzioni” dell’anima. La fine dell’innocenza emerge sulla capacità di divenire uomini/donne restando bambini. Questo è il Duende. Il Duende è sempre un ri-vedere, un ri-pensare l’immaginabile professato. Il Duende è una controeducazione dell’anima, accesso alla conoscenza della vita attraverso le lezioni del cuore. Quello che il Duende esprime è una poetica del profondo, una teoretica del ludico, un’allegoria immaginifica buttata alla deriva di situazioni/firmamenti dove la fantasia presenta le stesse qualità caratteriali del teatro, del cinema, della fotografia, della pittura... e la messa in scena/forma è il rispecchiamento dei propri sogni/desideri.

La varietà infinita delle figurazioni dell’anima riflette i percorsi e le molteplicità del reale e nella mortificazione di sé o muore nella serialità dei bisogni o si ribella e sconfina sull’altalena dei sogni belli, dove “Dio è morto, Marx sta male e anche io non mi sento troppo bene” (Woody Allen). La pratica dell’immaginabile è accogliere l’angelo, cioè il Duende, come presenza accidentale di “ trasparenze materiche” che rendono il sogno ancora più irrealista e la realtà ancora più materica... “Gli angeli di Rilke esistono... basta invocare la loro tremenda bellezza... sono uccelli fatti di fuoco e di sale... di piume e di vento... di lacrime e di sorrisi che vagabondano nell’aria e i loro luoghi d’incontro sono oltre il velo della luce. Gli angeli di Rilke parlano un linguaggio senza parole, fanno dell’invisibile un evento, un volo, un’epifania stellata di spiriti liberi. L’amore non ha catene... è il fantasma dell’angelo che custodisce la conoscenza e la libertà... al momento che appare dis/vela i suoi segreti, i suoi legami, le sue promesse... e da qui nessuno torna indietro. Il tempo dell’angelo coincide sempre col tempo del ritorno all’amore... Ogni amore come ogni libertà è una nascita, perché l’amore come la libertà di essere, risiede nell’azione (passionale, poetica, trasfigurativa) che ci rende liberi... Per l’amore non ci sono frontiere. Si può comprendere solo ciò che si ama. Dove c’è l’amore tutto è possibile. L’autorealizzazione dell’amore e della libertà è il risultato di una esperienza interiore e il raggiungimento di un rapporto di fraternità e di rispetto dell’uomo/della donna per l’intera umanità. L’amore è la trasparenza dei sogni che si fa vita... tenero è il sogno che porta ancora ad innamorarsi dell’amore”...<sup>54</sup> quando la realtà è meno bella/dolce della fantasia, il Duende invita a volare nella fantasia.

Nell’angelologia del senso sotterraneo delle cose, l’immaginazione sta al fondo di ogni scelta razionale... “Strano, scoprire che l’immaginazione è la base della certezza, che niente è più certo della fantasia: le cose sono proprio quello che sono”...<sup>55</sup> il pensare e l’immaginare non si contrappongono più quando una noetica dell’amore suggerisce il Me, il Te o il Noi al posto della burocrazia teologale dei valori dominanti. L’immaginabile eretico del Duende mostra ma non dimostra. Dice ma non spiega. Conosce ma non destina allievi né maestri a nessuna scuola che non sia quella gettata nell’esistenza... quella del Duende è una filosofia della fiamma, del fuoco e della cenere dove carbonizzare la sapienza degli sciocchi... i desideri sepolti del Duende sono gli stessi di Icaro: “L’alga divina mi precede, disseminando le piume dell’immane abbandono a cui si consacra la carne. L’occhio, però, accende il gabbiano dai lunghi triangoli bianchi che gira lentamente sotto l’elica del largo. Naviga, veliero senz’ancora, verso incontri felici, verso una buona stella, un cielo che non impone nulla; quando la tua ala si scioglierà d’angoscia nella notte e un’alba irridente incendierà il tuo volto, allora scenderai disperdendo la tua luce, e il tuo sangue rifletterà nel mare un sole illusorio... Prima che il mio canto si inaridisca, accendi, o uccello di fiamma, la luna di cristallo fuso in questo mattino estivo, con un riflesso del tuo fuoco nella ghiaia delle sorgenti... Per scolpirmi una scala nella sacra sostanza ora io vi scongiuro, sparpieri folgoranti; incendiate questo bosco sottomarino, che un’ardente fornace faccia sgorgare dal minerale i filoni dilatati. Tra la luna e il deserto cavò dal sangue della femmina dell’uccello rivelato-

re il segreto smarrito sotto tutti i venti”.<sup>56</sup> Là sulla via della luce tutti sono uguali perché ciascuno è diverso. Nessuno ha bisogno di vedere per sognare o di conoscere per immaginare. Nel fuoco vivo dell’ingenuità, gli istanti magici del sogno si mescolano ai frammenti gelidi dell’ordinario e dove lo stupore di vivere muore, lì anche l’immaginario muore.

Il cavaliere errante dell’utopia, Pietro Gori, ha cantato il “Paese felice” del Duende, lo ha fatto in tempi non sospetti e ai liberi senza ritegno e alla canaglia proletaria insorta, ha lasciato queste parole: “Date fiori ai ribelli caduti/con lo sguardo rivolto all’aurora/al gagliardo che soffre e lavora/al Veggente Poeta che muor...”.<sup>57</sup> C’è l’amore per la libertà al principio o alla fine di ogni gioia. La comune contadina dei “fratelli del libero spirito”, che frà Dolcino e la sua compagna Margherita fondarono in Piemonte tra il 1304 e il 1307, è un esempio di Duende comunardo. I dolciniani mettevano i beni di sussistenza in comune, la proprietà, la moneta, le gerarchie sociali e politiche erano abolite, il matrimonio che riduceva la donna ad oggetto di appropriazione da parte dell’uomo, era soppresso. Per l’amore come per la libertà non ci sono galere. Il 2 luglio 1307, Dolcino e Margherita furono tagliati a pezzi sulla pubblica piazza dagli sgherri dello Stato Pontificio e i loro compagni vennero massacrati nei loro rifugi o sul campo di battaglia. Ma il Movimento del Libero Spirito non sarà fermato in quel bagno di sangue, perché il Duende che li animava non si può né imprigionare né uccidere.<sup>58</sup> Dove tutto spinge al niente, lì insorge il Duende.

Il Duende è una vela amorosa che porta a navigare al di là della propria ombra... è l’eterno ritorno alla riscoperta del sé come processo armonioso di svalutazione di tutti i valori supremi... Nell’istante in cui si attraversa la linea dell’esistenza liberata, comincerà a risplendere nel cuore ciò che veramente ciascuno è e l’amore che davvero possiede sarà il dono visibile per chi lo vuole. “Filosofare col martello” alla maniera di Nietzsche, significa mostrare che il linguaggio dell’amore sorge ancora. “Un solo uomo basta a testimoniare che la libertà non è ancora scomparsa; ma di lui abbiamo bisogno. È allora che crescono in noi le forze per resistere. I tiranni lo sanno e cercano di dissolvere il senso di umanità nella sfera comune e pubblica – per tener lontano l’imprevedibile e l’eccezionale”.<sup>59</sup> Il Duende.

L’amore è in ciascuno e non ci sono istruzioni per l’uso. I situazionisti, in qualche modo, hanno disperso e giocato sulla devalorizzazione dell’arte e della vita quotidiana per raggiungere il *détournement* di “tutte le muraglie cinesi dell’intelligenza”.<sup>60</sup> Ma è nel “libro dei piaceri” che Raoul Vaneigem ravvisa la luce intensa dell’amarsi senza chiedersi perché e scrive che “il corpo non finisce mai di lavarsi nell’acqua sporca del profitto. L’odorato impara la vergogna degli odori, disimpara a poco a poco la differenza che, un’educazione repressiva, gli aveva insegnato fra odori buoni e cattivi, fra odore di sangue e odore di piaceri sensuali!”.<sup>60</sup> Il Duende fa della lucentezza amorosa l’origine di tutti i piaceri. Avere il cuore pieno di vento e di stelle significa appartenere alla dimensione mitica del Duende.

Sulla pelle della vita, oltre le sorgenti del giorno e i confessionali del disastro inconfessabile... il denudamento dell’irregolare di De Sade<sup>61</sup> fa dello scandalo e della disinibizione la distruzione di tutti i sacramenti amorosi (l’erezione, la eiaculazione, la dottrina dei ruoli)... il Duende sovversivo che albeggia nei suoi scritti lo ritroviamo disseminato in tutti gli “amori randagi” che dal fondo dell’insolenza amorosa, si sono trovati abbracciati nella culla voluttuosa dei loro desideri più estremi. Il Duende si richiama al superamento di tutti i divieti e fa dell’oscenità dell’amore l’apologia dell’osceno, perché in amore niente è osceno. Il significato profondo dell’erotismo è il superamento del limite.<sup>62</sup> La naturalezza dell’amore si esprime nella completa libertà della sessualità. In amore non esiste vergogna né generi sessuati. Se ami qualcuno, amalo come vuoi

e non guardare di che sesso è. L'amore non ha sesso. L'amore è tante cose e una sola. Quella che ti fulmina il cuore e ti fa piangere di gioia mentre le tue gocce di miele scivolano sui corpi bagnati di felicità.

Quando c'è l'amore c'è il Duende. Il Duende è qualcosa di autentico che mentre "accade" illumina. Entrare nel mondo del Duende vuol dire avventurarsi/volare nella favola, nella fantasia, nel mistero... Un mondo insomma dove "il tutto come risposta si innalza, ontologicamente necessario, davanti al nulla come domanda; in un mondo, insomma, dove si è, senza bisogno di esserci, dove si esiste, senza bisogno di domandare" (Valentí Gomez i Oliver).<sup>63</sup> In *ogni-dove*, il Duende invita ad essere/entrare nella società duellando/danzando con il cuore e non con la testa.

Il significato ultimo della *fotografia Duende* è il dissidio, la violazione del limite, perché il disordine messo in leggi e dogmi non conosce limiti... Ai funerali del desiderio non porta nessuna fede e le *opere enduendade* dicono che c'è più saggezza in un colpo di pistola sparato in bocca a un tiranno, a un generale o a un prete... che in tutti i musei dispersi sulla faccia sporca della terra... è la surrealità Duende di André Kertész che ha dato agli uomini le ali degli angeli.<sup>64</sup> La sua fotografia irrompe nelle cose e suscita ovunque il fuoco/sguardo che la divora. Kertész è incapace di ogni retorica e dentro un rêverie del profondo ci accompagna a rubare le rose nei giardini dei morti viventi. Per Kertész ogni uomo è un angelo ma la civiltà dello spettacolo tollera soltanto chi si genuflette al dispotismo generale. Chi reclama la propria libertà diviene un ribelle o muore di fame. Le fotografie di Kertész hanno rovesciato l'abitudine a servire ed hanno fatto dell'immoralità dell'istante una poetica della vita interiore... dove le verità istituzionali sono bruciate nel dolore del vero e la gaia malinconia di un'aurora delle passioni, del gioco e dei sogni porta l'umanità dell'idiozia a vergognarsi dei propri falsi idoli. "C'è più verità tra le gambe aperte di una puttana dabbene, che in tutti i libri di psicologia, di filosofia, di politica ammucchiati nelle teste di quei maestri succhiacazzi che bivaccano nei cessi delle università"<sup>65</sup> o che vanno sulle strade del mondo a fare sommari di anime e classificare itinerari dell'odio. Ogni acquasantiera bagnata di progresso, comprensione della soggezione di interi popoli, è soltanto una sputacchiera di insulti contro l'intelligenza oppressa del mondo e i produttori di illusioni, di armi, di forche economiche (culture, ideologie, religioni, eserciti...) sono di gran lunga gli assassini più coscienti (e più assolti) di tutta la storia del genere umano.

La *fotografia Duende* esprime una poetica del peccato surrealista e dentro i voli fantastici di un'estetica di non-collaborazione con i paramenti oracolari della merce, rompe l'obbligo di genuflessione ed infrange ogni divieto. Ciò che la *fotografia Duende* disperde nel mondo è l'erotismo dei cuori, l'oscenità del vero, il fascino discreto del ludico come messa a morte di ogni forma espressiva che non porti alle conseguenze estreme la coscienza del ritorno di Zarathustra ("l'uomo è un ponte non uno scopo"),<sup>66</sup> cioè alla dissoluzione delle forme/linguaggi costituiti. L'arte di amare è l'atto trasparente del proprio vedere/essere in rapporto con l'umanità del mondo che ci circonda.

L'amore Duende rende limpida il Sardio, la rossa pietra del furore e il Diaspro, la pietra cristallina che emana la luce del cuore e anche quel figlio di puttana che era san Paolo, nella prima Lettera ai Corinzi rivelava una sensualità dell'amore che nulla aveva a che fare con la cristologia corrente: "Quando pure io parlassi le lingue degli uomini e degli angeli, se non ho l'amore, sono solo un bronzo sonante e un cembalo rumoroso. E se avessi il dono di profezia, e conoscessi tutti i misteri e tutta la scienza; e se avessi la pienezza della fede sino a trasportare i morti, se non ho l'amore, non sono nulla. E se distribuissi ai poveri tutti i miei averi, e dessi il mio corpo perché fosse bruciato, se non ho l'amore, tutto ciò non mi servirebbe a niente". Belle parole. Voci

del tempo dicono che san Paolo le abbia avute in dono da una puttana dabbene in un postribolo di periferia.\* Quando si dà più forza all'amore, la felicità si schiude. In principio il futuro non c'era. Solo il giuoco e l'amore erano veri e ci attanagliavano il cuore e la gola. "Noi crescevamo, è vero, talvolta ansiosi di diventar grandi, ma in parte per amor di quelli che non avevano più altro che esser grandi. Eppure, in quell'andar da soli avevamo la gioia che dà quel che non muta, stavamo là in uno spazio di mezzo tra mondo e balocchi in un posto che fin dall'origine era creato per un puro evento... gli assassini sono facili a capirsi".<sup>67</sup> Fuori dal *Paese del dolore* c'è il *Paese della gioia* che viola i perché e i dove sui millenni del nostro sentire.

L'amore Duende è come il fico di Rilke (unico albero che dà frutto senza passare dalla fioritura)... nasce nel *Paese del nulla* e sulle soglie dell'infinito dove "ciò che è" e "ciò che non è" danzano nel vento, sui crinali dello spirito, sulle rocce di possibilità infinite, dove compiere senza sapere perché significa guardare senza vedere, ascoltare senza udire, toccare senza prendere... i fiori dell'amore (i fichi "fioroni") sono per noi (saltimbanchi della leggerezza amorosa), i frutti degli angeli e insieme al cocomero di fuoco e ai baci al profumo di tiglio annunciano il battesimo di qualcosa che nasce... ciascun Angelo sa godere della propria bellezza... sull'altalena dell'amore sollecita gli amanti *enduendadi* nei traboccamenti degli sguardi, nella conquista della parola e nella naturalezza amorosa ri/trovata, si bagnano nel profumo della genziana gialla e blu e si lasciano andare alla deriva delle loro emozioni verso quel posto che non c'è, leggermente. I "fuochi blu" dell'amore Duende appartengono a tutti quelli che fanno dell'utopia dell'amore un aquilone senza filo che si perde nel più alto dei cieli e dei loro sogni insolenti il tappeto volante che porta agli estremi dell'arcobaleno, là dove ciascuno è Signore di sé, perché il suo cuore è il suo regno.

Il Duende vola al limitare dei boschi di bambù e in cieli di carta velina, là dove anche l'età dei ragazzi è andata perduta e a forza di sapere tutto, nessuno più sa niente. Non è possibile nessuna felicità senza l'arrivo del Duende. Il Duende è l'Angelo o il Diavolo che vola al di sopra dell'uomo, della donna, del bambino... e danza il suo amore diverso nelle ferite e ai bordi del sogno. Tutto ciò che t'illumina, ti rende felice e non sai spiegarci perché, è Duende. Il Duende è una lezione dello spirito dolorante e amoroso di un'umanità particolare, singolare, straordinaria... quella nomade, randagia, eretica... che fa parte della costellazione dell'amore, dell'amicizia, della libertà ed è sempre in cerca di quella *terra della gioia* dove il mondo "vero" è divenuto finalmente favola.

Miseria della fotografia o fotografia della miseria. A partire dalla nascita ufficializzata della fotografia (circa alla metà del secolo XIX), la storia di questa "scatola magica" si è intrecciata alla storia politica del mondo contemporaneo. La fotografia è stata ed è arte, come è stata ed è merce soltanto. Non è mancata sul campo degli eventi importanti dell'umanità che andava civilizzandosi... guerre civili, conflitti mondiali, rivoluzioni, repressioni, linciaggi, campi di sterminio, bombe atomiche, genocidi, utopie (come il '68) e così via fino alle "guerre umanitarie", terrorismi miliardari o quelle di "po[ul]lizia internazionale" (leggi sterminio di morti di fame) del nuovo millennio... il mondo si commuove per gli attentati a New York e piange le migliaia di vittime innocenti rimaste sepolte sotto le macerie delle "torri gemelle" (11 settembre dell'anno 2001, appena spettacolarizzato nella farsa del Giubileo della Santa Romana Chiesa) ma nessuno versa una lacrima per i milioni di morti ammazzati dalla politica economica dei Paesi ricchi... la fotografia è stata sempre (o quasi) garante dei forti. Compassionevole con gli sfruttati, i violentati o gli oppressi ma si è fatta deflorare come fenomeno sociologico, oggetto di immediato consumo dell'ideologia mercantile di massa. Gli artisti, come sempre, stanno al lato della "cosa pubblica". Quello del padrone. Che non vuole tante chiacchiere. Basta la

genuflessione e che la “cosa artistica” si soltanto stupida, adatta al gusto corrente di critica e pubblico. Che “venda” insomma.

La fotografia, il cinema, la pittura, il video, la carta stampata... sono strumenti del comunicare culture, modelli, comportamenti... influenzano guerre, mode, politiche, erotismi, pornografie, banalità quotidiane... rendono globale l'imbecillità. Il sangue chiama il sangue. Seminare la pace vuol dire raccogliere la pace. L'Occidente opulento prima arma il terrore e poi lo sopprime. Le armi che circolano nel mondo, sono traficate per la maggior parte da Paesi che compongono le Nazioni Unite. La Banca Mondiale fa il resto. Strozza i Paesi più poveri con il debito estero. Si uccidono culture, memorie, ragioni di grandi pezzi di popolo. I Sud del mondo sono affamati, calpestati nei loro diritti più elementari, cancellati dalla faccia della terra... e nessuno dice niente. Milioni di bambini muoiono per fame, malattie, uccisi dalle bombe... e si invia loro santini e proclami su un mondo migliore. Dire che l'Occidente porta nei suoi bombardieri, nei suoi fucili, nei suoi cannoni la Pace, è una delle offese più raffinate fatte all'intera umanità.

Di contro a tutto quanto si agita sul boccascena della civiltà dello spettacolo, crediamo che solo la libertà individuale come impegno sociale o l'utopia come presenza libertaria (o disobbedienza civile) nel tessuto comunitario, possano accompagnare gli uomini, le donne verso una poetica liberata dell'arte e una politica spogliata di ogni menzogna. L'utilitarismo significa illibertà. Appagamento di desideri indotti. Di paure repressi. Di piaceri precofezionati. Le condizioni soggettive del piacere e del desiderio, infatti, si adeguano a situazioni di profonda disuguaglianza... “in circostanze di diseguaglianza e iniquità di vecchia data, i diseredati possono essere indotti a considerare il loro destino come praticamente inevitabile, da sopportarsi con rassegnazione e tranquillità” (Amartya K. Sen).<sup>68</sup> Nutriamo un'avversione istintiva e nel contempo politica nei confronti della disuguaglianza. I nostri principi comunitari sono sostenuti da una convinzione generale che poggia i propri sogni sull'eguaglianza. Inoltre crediamo che la necessità dell'eguaglianza vada associata all'impegno personale per l'aiuto diretto e la tutela degli interessi e delle libertà delle persone più svantaggiate della società (alla maniera di Eva Colorni). In questo senso è importante la partecipazione politica nelle scelte sociali. Non si tratta di bilanciare opposti interessi ma di suggerire soluzioni di democrazia reale, partecipata. Credere profondamente nell'eguaglianza significa fare dei bisogni dei meno privilegiati anche i propri.

L'utopia libertaria è l'azione individuale (e collettiva) che si sottrae all'indifferenza pubblica. La dove la voce di ciascuno non trova ascolto, incomincia la limitazione della libertà. Gli atti di disobbedienza civile sono un pericolo per i governi, i partiti, le congregazioni religiose... perché aprono percorsi, sentieri, strappi sulla facciata della società... chi pratica la disobbedienza civile si oppone ai piani del governo, del capo o del prete che incensa le ragioni della diseguaglianza. “L'unico obbligo che ho diritto di assumere è quello di fare in ogni momento quello che ritengo sia giusto” (David W. Thoreau). La diseguaglianza è la forza del potere. L'utopia libertaria che sta al fondo della disobbedienza civile, è un'esplicitazione del dissenso con la maggioranza e con le istituzioni che la rappresentano... “pensare alle minoranze di dissidenti come a un'acozzaglia di ribelli e di traditori è contrario alla lettera e allo spirito di una Costituzione i cui estensori erano particolarmente sensibili ai pericoli di un governo di maggioranza che agisse a briglia sciolta... La disobbedienza civile nasce quando un numero consistente di cittadini ha raggiunto la convinzione che i normali canali del cambiamento non funzionano più e che le lamentele non saranno ascoltate né prese in considerazione, o che, all'opposto, il governo sia sul punto di cambiare e si sia imbarcato e insista in determinate iniziative la

cui legalità e costituzionalità prestano il fianco a seri dubbi” (Hannah Arendt).<sup>69</sup> L’utopia libertaria è l’auro-  
ra di una società multi-etnica dove gli uomini si uniscono per vivere senza santi né eroi. In questa terra libe-  
rata ogni uomo potrà tornare ad essere signore di sé, perché non avrà nessun’altro uomo al quale pulire le  
sue scarpe. La felicità di ciascuno è nelle stanze del suo cuore. L’*iconofavole del desiderio* (non solo della  
*fotografia Duende*) mostrano il volo degli angeli e aprono il passaggio magico che porta dalla società dello  
spettacolo alla comunità dell’amore. Là dove le nostre lacrime s’incontrano, i nostri cuori si danno del tu!

## Note

1. Rabbi Israel ben Eliezer, cit. a memoria
2. Roland Barthes: *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Einaudi 1980
3. James Hillman: *Politica della bellezza*, Moretti & Vitali 1999
4. Vedi: *L'anarchia. Storia dei movimenti libertari nel mondo*, di Domenico Tarizzo, Mondadori 1976
5. Vedi: *Giustizia e non vendetta*, di Simon Wiesenthal, Mondadori 1999
6. Vedi: *Il creato in una carezza. Verso un'etica universale: prendersi cura della Terra*, di Leonardo Boff, Cittadella Editrice 2000
7. Vedi: *Indiani. Il popolo degli uomini*, Lyra Libri 1995
8. Vedi: *Arte e realtà*, di N.G. Cernyscevski, Edizioni Rinascita 1954
9. Vedi: *Itinerario estetico*, di Gillo Dorfles, Studio Tesi 1987
10. Vedi: *L'estetico. Il politico*, di Mirella Bandini, Officina Edizioni 1977
11. Vedi: *Storia dell'utopia*, di Lewis Mumford, Donzelli 1997
12. Sthephane Mosès, cit. a memoria
13. Vedi: *L'angelo necessario. Saggi sulla realtà e l'immaginazione*, di Wallace Stevens, SE 2000
14. Emmanuel Lévinas:
15. Ado Gilardi: *Storia sociale della fotografia*, Feltrinelli 1976
16. Paolo Costantini: "La fotografia artistica" 1904-1917, Bollati-Boringhieri 1990
17. Heinrich Schwarz: *Arte e fotografia. Precursori e influenze*, Bollati-Boringhieri 1992
18. Claudio Marra: *Scene da camera. L'identità concettuale della fotografia*, Edizioni Essegi 1990; *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia "senza combattimento"*, Bruni Mondadori 1999
19. Robert Adams: *La bellezza in fotografia. Saggi sulla difesa dei valori tradizionali*, Bollati-Boringhieri 1995
20. Mario Costa: *Della fotografia senza soggetto. Per una teoria dell'oggetto tecnologico*, Costa & Nolan 1997
21. Rino Mele: *Tropici di carta. La fotografia*, Edizioni 10/17, 1991
22. Diego Mormorio: *Un'invenzione fatale. Breve genealogia della fotografia*, Sellerio 1985
23. Vedi: *L'immagine fotografica. Storia, estetica, ideologie*, di Alfredo De Paz, Clueb 1986
24. Adolfo Venturi: cit. a memoria
25. Vedi: *Seydou Keïta*, di André Magnim, Scalo 1997
26. Oscar Wilde: cit. a memoria
27. Vedi: *Drum. Die fünfziger Jahre Bilder aus Südafrika*, Herausgegeben von Jürgen Schadeber und Klaus Humann, Rogner & Berhhard bei Zweitausendeins, 1991
28. Vedi: *Hopi photographers. Hopi images*, by Victor Masayesva, Jr. and Erin Younger, Sun Tracks & University of Arizona Press 1983
29. Peter Pollack: *Storia della fotografia. Dalle origini a oggi*, Garzanti 1959
30. James D. Horan: *Mathew Brady. Historia with a camera*, Bonanza Book 1955
31. Luce Irigaray: *L'oblio dell'aria*, Bollati-Boringhieri 1993; *Amo a te. Verso una felicità della storia*, Bollati Boringhieri 1996
32. Mumon: *La porta senza porta*, Adelphi 1994
33. Luce irgaray: cit. a memoria
34. Georges Bataille:
35. Georges Bataille:
36. Friedrich W. Nietzsche:
37. Gaston Bachelard: *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*, Dedalo 1973
38. Gaston Bachelard: opera cit. sopra
39. Vedi: *La Nuova Atlantide*, di Francis Bacon, Tea 1991
40. Ernst Jünger: *Il libro dell'orologio a polvere*, Adelphi 1994; *Al muro del tempo*, Adelphi 2000; *Trattato del ribelle*, Adelphi

1990

41. Friedrich Nietzsche: *Così parlò Zarathustra*, Adelphi 1986
42. Federico García Lorca: *Il duende*, teoria e giuoco, Semar 1996
43. Arthur Rimbaud (a cura di Eileen Romano): *Album*, Einaudi-Gallimard 1992
44. Hannah Arendt: *Sulla rivoluzione*, Edizioni di Comunità 1996, pag. 57
45. Friedrich Nietzsche: *Così parlò Zarathustra*, Adelphi 1986
46. Pino Bertelli: *L'angelo del non-dove*, Traccedizioni 1996
47. Federico García Lorca: op. cit., pag. 13
48. Vedi: *100 foto per difendere la libertà di stampa*, fotografie di Sebastião Salgado, Edizioni Gruppo Abele 1996
49. Opera cit. sopra
50. Vedi, Pino Bertelli: *Fotografia di strada 1992-1994*, Bandecchi & Vivaldi 1995; *Crianças. ritratti dall'infanzia brasiliana*, Traccedizioni 2000; *Sahrawi. Un popolo esiliato*, Traccedizioni 2001
51. Federico García Lorca: op. cit., pag. 31
52. Federico García Lorca: op. cit., pag. 39
52. Jean Genet: *Notre-dame des fleurs*, Il Saggiatore 1996
53. Pino Bertelli, in: *Trasparenze materiche*, di Dina Aiello, catalogo d'arte, Traccedizioni 1996, pagg. 8/9
54. James Hillman, *Fuochi Blu*, Adelphi 1996, pag. 105
55. Vedi: *Poetica del fuoco, frammenti di un lavoro incompiuto*, di Gaston Bachelard, Red Edizioni 1990, pagg. 82/83
56. Vedi: Pietro Gori, *Il cavaliere errante dell'anarchia*, di Maurizio Antonioli, Biblioteca Serantini 1996
57. Vedi: *Il movimento del libero spirito*, di Raoul Vancigem, Nautilus 1995
58. Ernst Junger-Martin Heidegger: *Oltre la linea*, Adelphi 1989, pag.98
59. Vedi: *Internazionale situazionista 1958-69*, Nautilus 1994
60. Raoul Vancigem: *Il libro dei piaceri*, Arcana 1980, pag. 131
61. Vedi: *Le 120 giornate di Sodoma, La scuola del libertinaggio*, di Donatien Alphonse François, marchese de Sade, L'arcadia 1968
62. Vedi: *L'eroticismo*, di Georges Bataille, SE 1986
63. Vedi: *Il duende, teoria e giuoco*, pag. XXVII, op. cit.
64. Vedi: *André Kertész*, a cura di Susan Harder e Hiroji Kubota, Motta Editore 1990
65. Pino Bertelli: *Elogio della diversità e sabotaggio della civiltà dello spettacolo*, Traccedizioni 1993
66. Friedrich Nietzsche: *Così parlò Zarathustra*, Adelphi 1986

\* Vedi qualsiasi Bibbia. Questo passo della Prima lettera ai Corinzi di san Paolo, l'ho trascritto dalla Bibbia tascabile di un teologo polacco incontrato sul treno-letto che da Vilnius (Lituania) portava a Varsavia nei giorni della "rivoluzione della tenerezza" (1990). Con Maurizio Moretti eravamo andati in Lituania per stampare due o tre libri a basso costo (avevo fondato da qualche anno la casa editrice Traccedizioni e dirigevo la rivista di critica radicale "Tracce")... tentai l'avventura con *La lingua pericolosa. Storia delle persecuzioni razziali contro l'esperanto sotto Hitler e Stalin, Mea Culpa* di Louis-Ferdinand Céline e una piccola storia quotidiana scritta da una signora di umili origini (anche letterarie)... I libri furono stampati ma vennero sequestrati poi dal regime comunista, anche la tipografia fu chiusa (ci lavoravano più di cento persone) e del direttore non ho saputo più nulla... ci volle molto tempo per riavere quelle opere ma quando i cani in divisa del nuovo Stalin furono cacciati a pedate nel culo dalla Lituania o dalla Storia, l'"affare commerciale" era svanito in un debito abbastanza pesante per un piccolo editore. Prendemmo il treno al volo, mentre i carri armati russi entravano minacciosi nelle città lituane.

Era una notte senza stelle e mentre prendevo appunti a margine delle ultime lettere di Nietzsche, il teologo mi disse che ero un cacciatore di sogni ed avevo bisogno di un'intera biblioteca per sognare... Lui il suo sogno se lo portava addosso e tirò fuori dalla giacca una Bibbia nera e rossa, con una croce incastonata di madreperla sulla copertina. Il filo/segnale delle pagine era d'argento. Discutemmo molto... di cinema, di libri, delle favole di Alice, Pinocchio, Peter Pan, dei grandi eretici che hanno affascinato la mia vita e intimorito la sua... di Teresa di Lisieux, della folgorazione amorosa che lo aveva avvicinato a Dio quando era solo un bambino di campagna... parlammo anche dell'asma che affliggeva "Che" Guevara, della guerriglia e della "teologia della liberazione" in America Latina... di Camilo Torres, quando buttò via il rosario ed impugnò il mitra per morire poi dalla parte dei poveri. Il freddo intirizziva le coperte con il marchio di Stato (comunista), di lana andante, pulite e strappate, da emigranti in fuga... La

ragazza russa di servizio, bella, bionda e aperta a qualsiasi complimento, a qualsiasi richiesta... buttava il carbone nella stufa ma dai vetri impiombati del treno passava di tutto, anche il fiato di una miseria profonda che veniva da lontano, da quella rivoluzione del '17 che aveva sommosso il mondo ma non lo aveva cambiato. Quando le regalai un piccolo libro di Rilke, dei biscotti alla crema e cioccolata, senza nulla volere in cambio che un'altra coperta e una caraffa di tè bollente, la ragazza mi ringraziò più volte e in una lingua strascicata, singhiozzata, rubata nelle cuccette di italiani in gita per un paio di calze, una camicetta a fiori o dei blue-jeans usati... mi disse che avevo il sole negli occhi e il sorriso stregato dalla luna nel cuore... che potevo prendere tutto di lei... ma quella notte la luna si era nascosta al di là del fiume, tra gli alberi, là dove i lupi urlano d'amore e restano soli con la loro anima persa. Così nel mezzo della notte, sotto una bufera di neve che accompagnava le nostre parole nell'oscurità di una luce bluastra, passammo dalla lotta armata alle turbolenze del cuore... ci buttammo nella trasgressione amorosa di san Paolo, di sant'Agostino, nelle grandi lettere d'amore di Eloisa e Abelardo... e come succede in tutte le guerre giocate dei bambini, i duelli divennero "veri"... cominciai a tempestarlo di domande provocatorie sulla stupida verginità di Maria, sull'unità e la trinità di Dio come dogma, sull'amore come forma libera di ogni mutamento radicale dell'individuo e rovesciamento di prospettiva di tutti i valori della società istituita. Buttando qua e là De sade, Reich, i Vangeli Apocrifi, il Tao e diari di qualche puttana di casino... Anche per quanto riguarda l'intelligenza del "maschio", sostenevo che c'era da sfatare alcuni luoghi comuni. Da tempo i ricercatori scientifici avevano rivelato che l'intelligenza ha per il 60 per cento una base genetica (John Eccles, premio Nobel), il resto è vita. James Watson (lo scienziato che ha scoperto il Dna), riferisce i suoi studi sui topi e dice che le cellule genetiche del maschio nella formazione del cervello, contribuiscono a formare l'ippocampo, mentre quelle della femmina partecipano anche alla formazione della corteccia. Per Watson, "l'intelligenza non solo è ereditaria, ma proviene dalla donna". È in questo senso che ho sempre pensato alla Madonna come a una puttana dabbene. In avanti coi tempi. L'ha data da bere a tutti, perfino a Gesù Cristo, che per la vergogna di essere un bastardo si è fatto inchiodare su una croce, in nome di un padre che non ha mai conosciuto.

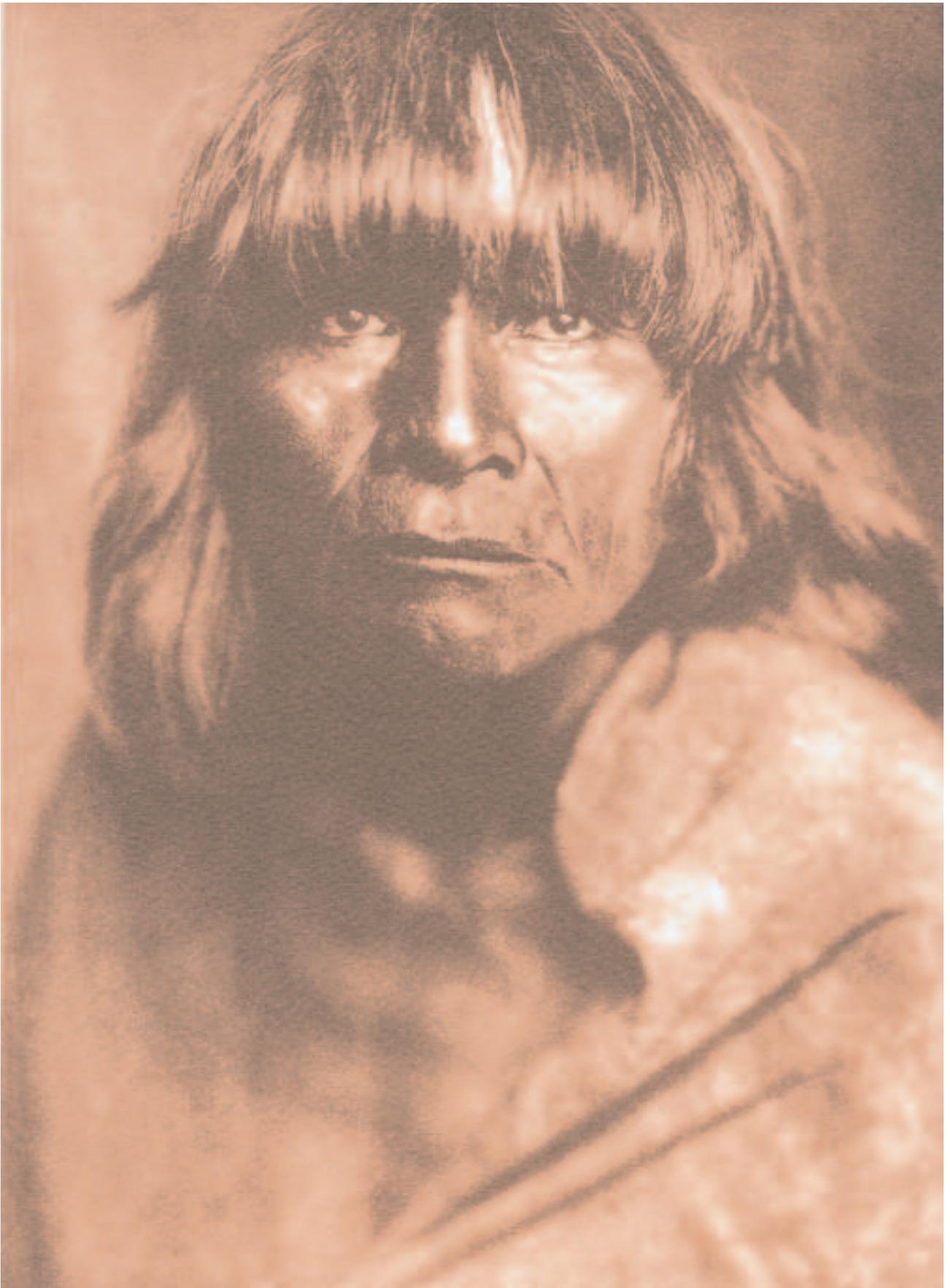
Alla frontiera, il mitra di un soldato dell'armata rossa non riuscì a interrompere la nostra conversazione (che si faceva un po' conflittuale) e fra un tè profumato al miele, del pane con carne e sottaceti, qualche pezzo di formaggio e dolcetti polacchi fatti in casa... in un'atmosfera da eresiarchi in volo, giungemmo nella stazione di Varsavia. Il teologo mi abbracciò e mi baciò con delicatezza ai lati della bocca, una volta, due volte e con quel tanto di ambigua omosessualità che fa di un uomo un prete, mi disse: "Le parole passano ma l'amore, solo l'amore resta. Difficile è incontrarlo. Difficile è perderlo quando è amore. Io ho Dio e lui ha me. Mi sono innamorato di Lui e Lui ha preso la mia vita per darla al prossimo mio. La grazia di Dio non è figlia del tempo. Dio è un cibo del quale ho fame e sete. L'ho capito fin da piccolo, quando le parole di san'Agostino – "non amavo ancora e amavo amare" – mi entrarono nel sangue. Da qualche parte ci rincontreremo. Chissà? Forse nel più bello dei cieli o davanti a una chiesa o dentro un museo. Forse nel buio di un cinema... Perché ci conoscevamo già. Eravamo nell'aria". Lo abbracciai, leggermente e gli regalai le prime parole che mi salirono in gola: "Quando un uomo sfrutta, opprime, incarcera un'altro uomo nessun o può tacere perché nessuno è innocente... quando la libertà di un uomo o di un popolo è minacciata, calpestata, uccisa, ogni forma di rivolta è permessa e i mezzi per riconquistare la libertà sono tutti buoni... questo è amore dell'uomo per l'intera umanità... Mi sono sempre trovato dalla parte del Diavolo perché è stato il primo Angelo a ribellarsi a Dio e fare del suo atto di disobbedienza anche il primo gesto di libertà... l'amore è una porta aperta sull'amore, sempre". Gli occhi del teologo si riempirono di lacrime sotterranee, mi parve che il piccolo crocifisso d'oro appuntato sulla giacca nera ridesse di noi e mi sputasse in faccia... il vescovo mi baciò di nuovo, quasi a di saggio, poi andò via con la sua santa biblioteca in tasca, scomparve in una miseria urbana che invocava giustizia e dignità.

Passeggiai a lungo sotto la neve con Maurizio, in silenzio. Guardavo i corvi sui fili della luce e i cani randagi in cerca di un osso tra i rifiuti. E gli ubriachi, i drogati, un poliziotto scemo, un uomo di colore che smerciava dischi a 38 giri rotti, una donnetta grassa e volgare che vendeva mele marce, cavoli sfioriti e mi offriva l'amore di una ragazzina di 12 anni (quasi innocente) infreddolita, per un dollaro... ancora una volta pensai che il solo Dio/Stato buono è quello morto.

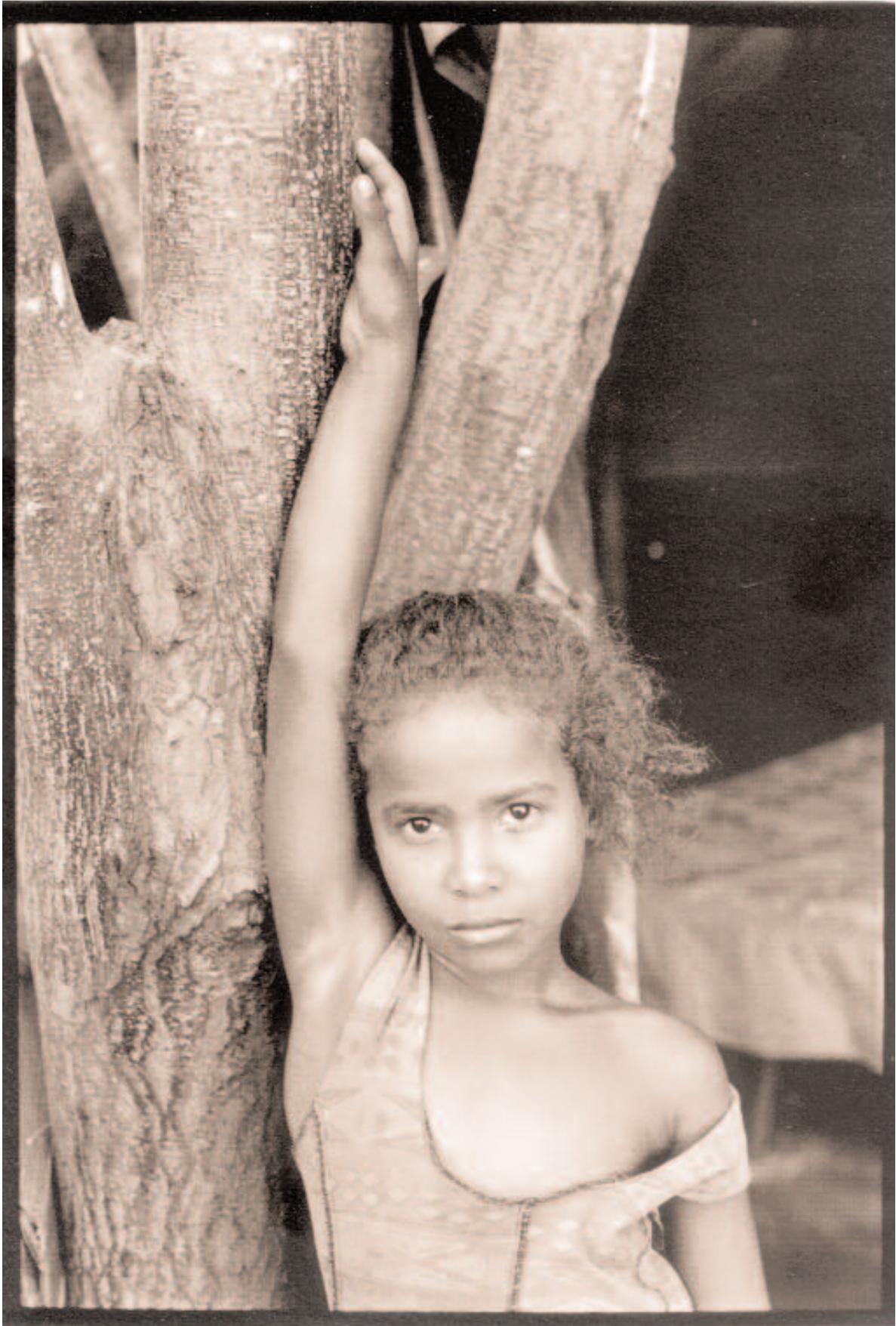
67. Rainer Maria Rilke: *Elegie duinesi*, Einaudi 1996

68. Amartya K. Sen: *La libertà individuale come impegno sociale*, Laterza 1999

69. Hannah Arendt: *Politica e menzogna*, SugarCo 1985



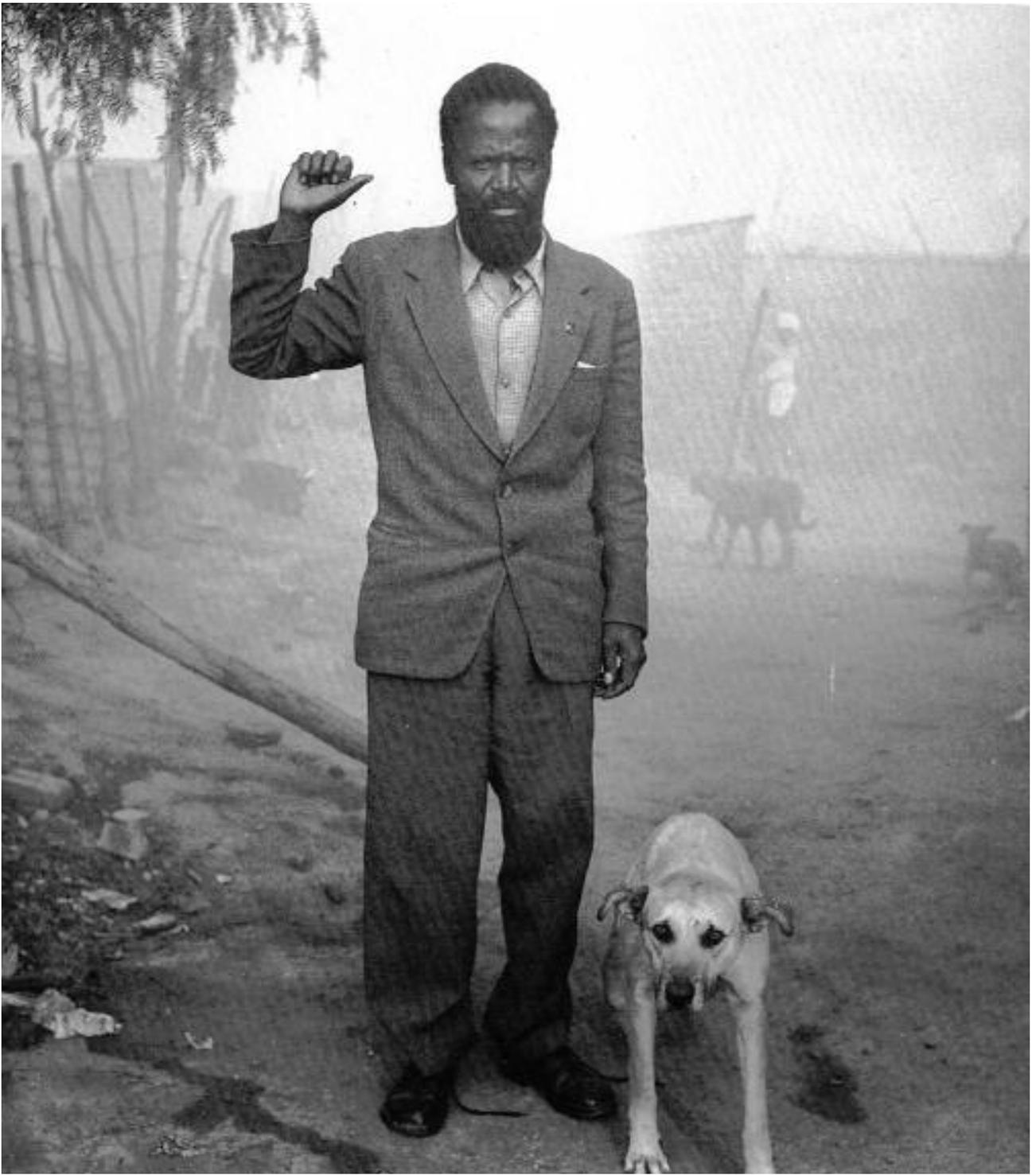
Edward S. Curtis, 1921



*Pino Bertelli, 1999*



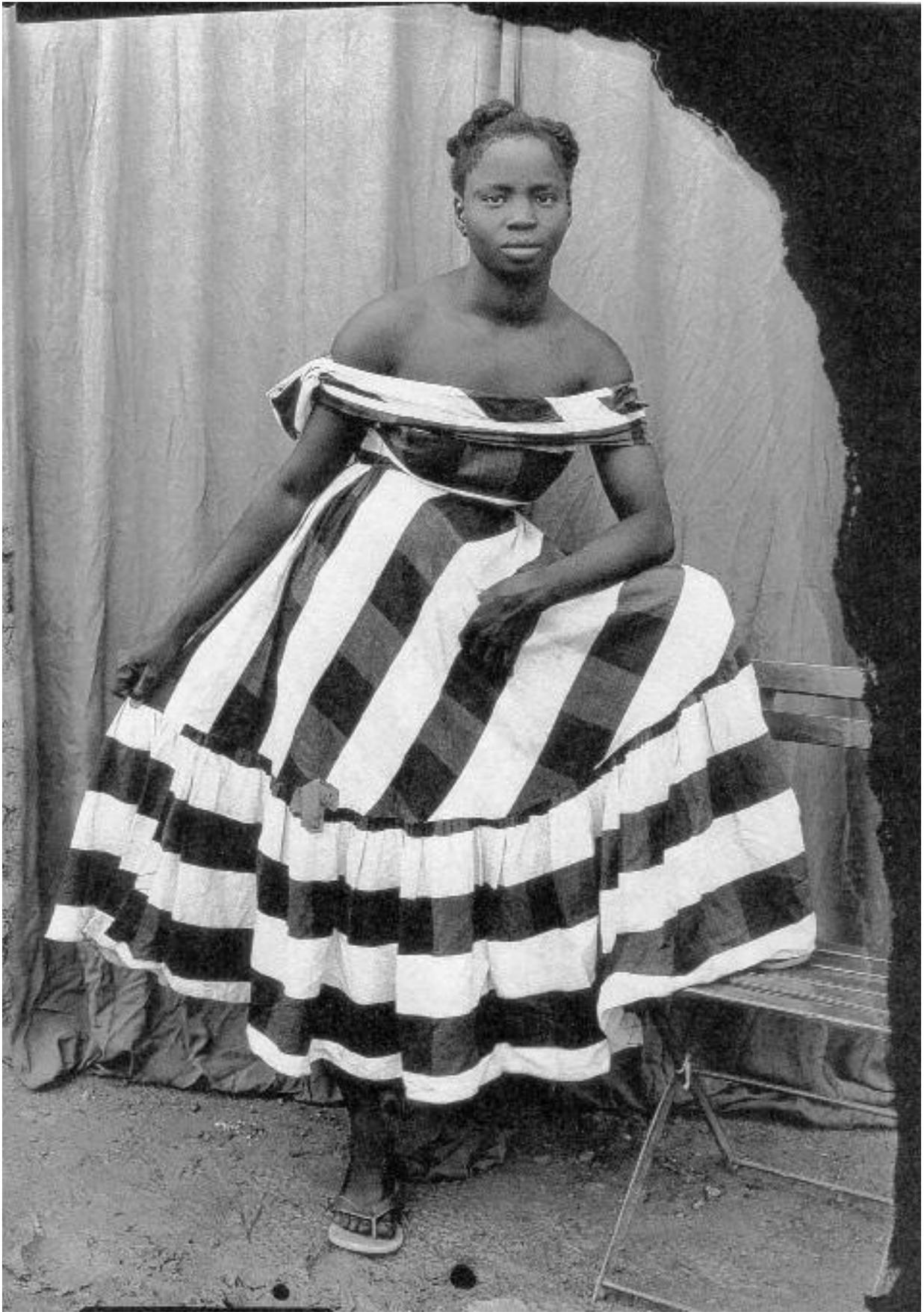
*Peter Magubane*



*Bob Gosani, 1957*



*Lourdes Almeyda*



*Seydou Keita*



*Gilles Caron, 1968*



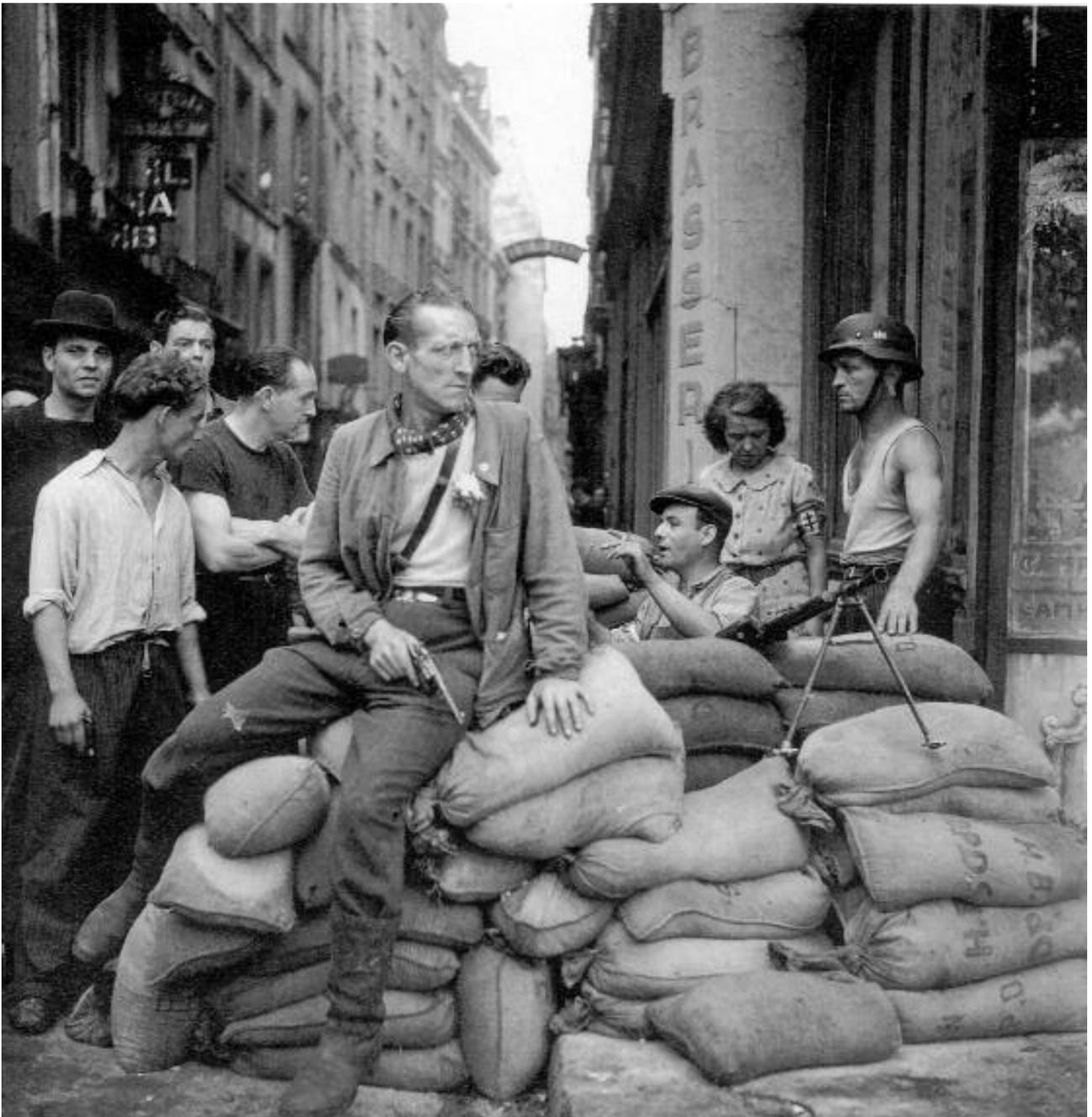
*Jean Pottier, 1968*



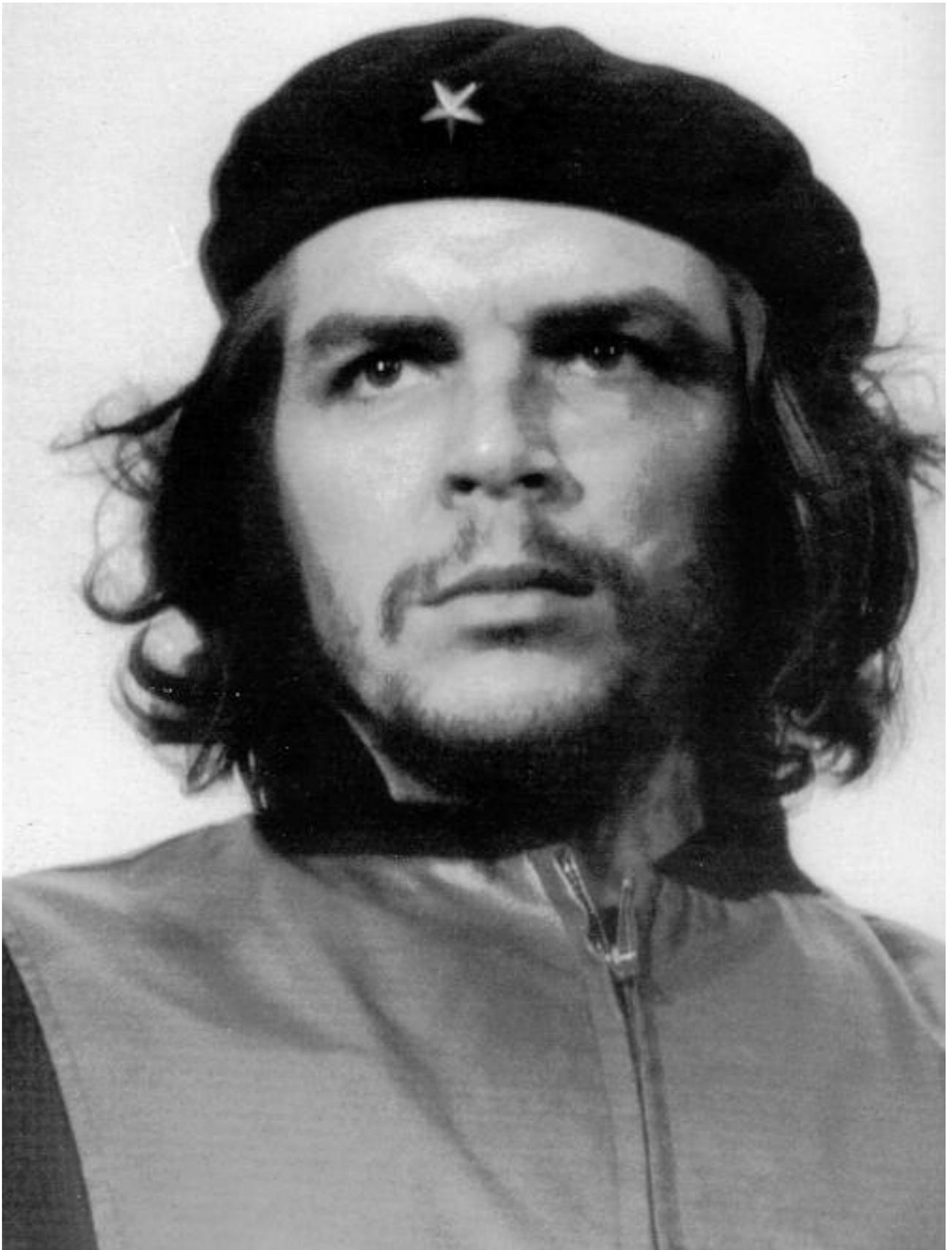
*Sebastião Salgado, 1990*



*Man Ray, 1930*



*René Zuber, 1944*



*Alberto Korda, 1960*

# Indice

A guisa d'introduzione

*Brindisi alla salute del proletariato rivoluzionario* di Raoul Vaneigem/4

L'ultimo situazionista, di Ando Gilardi /8

## *Della scatola magica*

I. La macchina delle meraviglie/11

II. L'immagine orfica e gli angeli dell'eresia/14

III. L'utopia rubata all'eternità della storia/21

## *Della fotografia bootleg*

I. Iconografia del fuoco e dell'esilio/35

II. La fotografia della rivolta/41

III. La fotografia è una puttana che non sorride/47

## *Della fotografia situazionista*

I. La fotografia della deriva/61

II. La fotografia della diserzione/70

III. L'erotismo dei corpi e la fotografia degli oppressi/79

## *Della fotografia del dissidio*

I. La fotografia di strada/98

II.. La fotografia della malinconia/105

III. La radicalità visuale/112

## *Della fotografia Duende*

I. La fotografia delle Indie/129

II. La fotografia magica/137

III. La fotografia Duende/143

La fotografia muore di fotografia. La follia per la “bella fotografia” nasce da una cattiva educazione all’immagine che l’impero dei mass-media ha disperso nell’immaginario collettivo.

La fotografia di strada è una scrittura visuale dei corpi. È un viaggio o un ritorno verso i valori dell’umanesimo, riconosciuti o fissati nella storia in un’immagine che è in grado di reinventare l’unicità dei ritrattati. Lewis Hine, August Sander o Diane Arbus, lavorando su visioni diverse dell’esistente, sono giunti al medesimo fine: non basta più trasformare il mondo, perché esso muta di pelle con le “truccherie” e i tradimenti delle politiche dominanti.

Il sistema spettacolare esprime una sotto-comunicazione diffusa che smussa i conflitti sociali e ri/produce spettatori o complici. Quando alcuni storici, galleristi o critici della fotografia – iscritti nei gazebo dei saperi accademici o dell’avanguardia del vuoto – ci hanno chiesto a cosa serve, nell’epoca della tecnologia satellitare, la fotografia di strada, abbiamo risposto – a niente, come la musica di Mozart! –.

Riprendere dall’inizio...