



ER CONSULTAZIONE

COPIA PER CONSULTAZIONE

COPIA PER CONSULTAZIONE

NOT STRAIGHT

DOCUMENTO, PIEGA, INGANNO

1000'

*Moretti
& Vitali*

imm'

CULTURA DELL' IMMAGINE

1



IMM' - CULTURA DELL'IMMAGINE

DIREZIONE DELLA COLLANA: ELIO GRAZIOLI, RICCARDO PANATTONI, MARCO BELPOLITI

COORDINAMENTO EDITORIALE: MARTA GRAZIOLI

RINGRAZIAMENTI: GLI ARTISTI, GLI AUTORI, LA GALLERIA ARTERICAMBI (VERONA), NICOLA TURRINI

TRADUTTORI: MARTA GRAZIOLI

NOT STRAIGHT : DOCUMENTO, PIEGA, INGANNO / A CURA DI ELIO GRAZIOLI E RICCARDO PANATTONI.

BERGAMO : MORETTI & VITALI, 2015.

142 P. : ILL. ; 21 CM

(IMM'; 1)

ISBN 9788871866109

1. IMMAGINI - LINGUAGGIO

I. GRAZIOLI, ELIO II. PANATTONI, RICCARDO

CDD (ED. 21): 302.2

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana n. 108, Milano 20122, e-mail autorizzazioni@clearedi.org e sito web www.clearedi.org.

Copyright © 2015 by Moretti & Vitali Editori

Via Segantini, 6a - 24128 Bergamo

telefono 035.251.300;

fax: 035 4329409

internet: www.morettievitali.it

e-mail: info@morettievitali.it

Composizione tipografica:

Birdman (interno e copertina)

Arial Narrow (interno)

Stampa: Global Print Srl, Gorgonzola (MI) - Maggio 2015

NOT STRAIGHT

DOCUMENTO, PIEGA, INGANNO

a cura di Elio Graziosi e Riccardo Panattoni

COPIA PER CONSULTAZIONE

COPIA PER CONSULTAZIONE

COPIA PER CONSULTAZIONE

Moretti & Vitali

COPIA PER CONSULTAZIONE

COPIA PER CONSULTAZIONE

COPIA PER CONSULTAZIONE

SOMMARIO

INTRODUZIONE	7
E. G. e R. P.	
ROLAND BARTHES: L'INFANZIA DELLO SGUARDO	13
Giorgio Franck	
DOCUMENTO, INDIZIO, ENIGMA, MEMORIA	23
Jean-Christophe Bailly	
DIRITTO: NELL'ERRORE PERFETTO	39
Riccardo Panattoni	
FOTO DAL PARABREZZA	49
Luca Pancrazzi	
LE STORIE VERE DEL NOT STRAIGHT	56
Leeanne Minter	
LA BELLEZZA ESPLOSIVA DEGLI AFFETTI	67
Fabien Claneiri	
IMMAGINI NUTRIENTI	78
Euo Graziou	
SENTIMENTO OCEANICO	89
Michelangelo Frammartino	

CINEMA BIOLOGICO. IMMAGINI FILMICHE E MIMETISMO ANIMALE	95
Barbara Grasspi	
QUASI NIENTE: PER UNA LINEA SOTTILE NELL'ARTE DI OGGI	107
Emanuela De Cecco	
NON RICORDO IL TITOLO (IL MATTINO DELLO STESSO GIORNO)	127
CHRISTELLE LHEUREUX	
GLI STRACCI PENSANO	134
Federico Leoni	

COPIA PER CONSULTAZIONE

COPIA PER CONSULTAZIONE

COPIA PER CONSULTAZIONE

INTRODUZIONE

Imm' è una collana che intende occuparsi di cultura dell'immagine perché si basa sull'assunto di partenza che l'immagine non è solo un oggetto di studio, ma influisce sugli strumenti e i modi con cui si fa cultura. Quando Lazslo Moholy-Nagy lanciò, ormai novant'anni fa, il famoso monito secondo cui l'analfabeta di domani – per noi dunque di oggi – non sarà chi non sa leggere la scrittura ma chi non sa decifrare le immagini, profetizzava la società dell'immagine, come oggi la chiamiamo abitualmente, ma anche la necessità di un'altra "lettura". Da qualche parte la chiamano "svolta iconica", da altre parti "cultura visuale", secondo approcci e intenti diversi. Per noi è un modo di guardare, di vedere e di pensare.

L'immagine è infatti un fenomeno complesso, viene trattata come un documento, come se questo fosse un fatto scontato, ma al tempo stesso l'immagine non rappresenta, non sta al posto di altro, non testimonia, ma indica, lascia intravedere, deforma, porta al limite, introduce pensiero, svela lo sguardo, si stacca dal reale come un profumo, uno spettro, un desiderio, come un enigma. Richiede così un supplemento di attenzione alle sue opacità, ripetizioni, raggiri.

Partiamo da questo tipo e idea di immagine, erede del travaglio intellettuale e artistico del XX secolo, not straight appunto, in un senso tutto da indagare, naturalmente. Chiediamoci che cosa è cambiato – anche il cam-

biamento è e ha un'immagine – e che concezione dell'immagine risponde meglio all'oggi. "Storia dell'arte", "cultura visuale", "filosofia dell'immagine", "dopo l'immagine": che cosa significano? Il "campo allargato" dell'immagine, per parafrasare la fortunata espressione coniata da Rosalind Krauss, non comporta un diverso approccio, un diverso osservatore, un diverso creatore?

Sono molte questioni, apparentemente troppe e troppo vaste, ma in realtà legate le une alle altre. Questioni di fondo, ma anche di superficie, se ci si permette il gioco di parole. Chi non è interessato a tutto questo oggi, oltre che a una sua parte? Chi ha ancora paura della "contemporaneità"? Chi ha paura di non essere "a fuoco"?

Not straight significa allora qui non puro, non diretto, non tutto a fuoco, non evidente, perché allo straight non si contrappone lo sfocato, il contorto, l'incerto, ma l'attenzione alla differenza, allo scarto, alla faglia tra ciò che lo sguardo intende e ciò che dall'immagine ci guarda.

Il volume raccoglie riflessioni e interventi diversi, che affrontano le questioni sotto diversi punti di vista e modalità. Si noterà subito che ai testi si alternano anche interventi di artisti visivi, con o senza testi di accompagnamento, nella loro autonomia, sullo stesso piano "teorico" dei saggi, che a loro volta integrano immagini non a titolo di pura illustrazione ma in una dialettica che si propone più costruttiva. Tra gli uni e gli altri, inoltre, altri fili si ritrovano e si intrecciano, come si vedrà.

La fotografia è al centro dei primi testi. Iniziamo con il testo di Giorgio Franck che pare programmaticamente riprendere, per così dire, quello che appare a molti come un inizio, ovvero La camera chiara di Roland Barthes, come punto di partenza per riconsiderare la "trasformazione dello sguardo" attraverso lo stupore, che solo "è in grado di dare forza e rilievo al mero fatto [della registrazione], di risvegliarlo dalla sua inerzia, di farlo avvenire, di sottrarlo alla sua fissità", che rende lo sguardo "selvaggio", unico, scrive Franck, in grado di far fronte all'"intrattabile realtà" e all'inesorabilità della morte "asimbolica". Le immagini che accompagnano il testo di Franck, non direttamente illustrative, se non della "presenza che guarda colui che la guarda", evocano sguardi che bucano, che fanno fronte, forse addirittura sfidano la pretesa della documentazione.

Cristophe Bailly va ancora più in là, non esitando a indicare nell'enigma di certi segni "fluttuanti" la vera lingua attraverso la quale, "senza che sappiamo subito quello che ci dicono, noi intuiamo che il reale parli o almeno quella

che ci rivolge personalmente”. Dentro il documento stesso quale la fotografia inevitabilmente è, mediante indizi sparsi e secondo i movimenti della memoria, Bailly intraprende un percorso che assomiglia in tutto a quello che le stesse immagini che ha scelto rappresentano – da un anonimo paesaggio urbano di Waldemar Deonna ad altri ancor più indecidibili di Bernard Plossu, Jean-Marc Bustamante e Jeff Wall –, non verso una meta stabilita e nota, ma, dentro il “gigantesco romanzo finzionale” che la vita è, verso una zona, buia o lucente, che è il mondo “esattamente come è quando non abbiamo nulla da fargli dire, da fargli confessare”, verso “l’enigma del visibile” che “mette in vibrazione il senso”.

Se per Bailly l’immagine reinventa il reale per dargli tutta “la risonanza di finzione di cui è portatore”, per Riccardo Panattoni l’immagine, la fotografia stessa, è “già impressa nella realtà, basta vederla in sovrapposizione con il proprio sguardo”, ma per farlo occorre avere gli occhi di un artista, cioè di uno che vede che tale sovrapposizione, “restituendoci l’accidentalità sorprendente dell’incontro” tra le due. Questi occhi fotografici che, ricostruisce Panattoni, partono da un errore che non è neanche esso uno qualsiasi ma è primario, intrinseco nell’atto creativo stesso, quello che Antonin Artaud ha esposto nelle sue famose lettere a Jacques Rivière come mancanza essenziale di sé alla propria opera, diventano “errore perfetto” con il ready-made duchampiano e la sua versione warholiana, che l’hanno ricondotto alla coincidenza proprio nell’esperienza visiva. Per questi occhi una fotografia è sempre già fotografia di una fotografia, ma non senza passare attraverso un lampo che irrompe e al tempo stesso rivela la sfasatura tra le due immagini e le lega insieme “una per sempre sovrapposta all’altra”.

Questo stesso lampo è il soggetto stesso delle Foto dal parabrezza di Luca Pancrazzi, quello che solitamente ce le fa scartare e diventa invece in lui quell’“errore perfetto” che dà vita a un’immagine altra. Anche questa rivela e lega insieme, in particolare le due lenti, quella della macchina fotografica e quella del finestrino, ma anche l’interno e l’esterno, il movimento e la stasi, il lontano e il vicino... Ma soprattutto: cosa vediamo ora “nell’immagine”?

Leeanne Minter ci fa ritrovare tutto questo in un film che più straight non si potrebbe, tanto che contiene il termine nel suo titolo originale *The straight story* (tradotto in italiano, quasi un lapsus, con *Una storia vera*) di David Lynch. Di nuovo, come l’enigma nello stile documentario in Bailly e la coincidenza nell’errore in Panattoni, il not straight nello straight. È di nuovo la

realtà stessa a mostrarsi come mistero nell'immagine. Ancora una volta c'è un incidente, ci sono incontri, ci sono rovesciamenti, ma la chiave è proprio nel mostrare, "mostrare più che narrare", ovvero nel mostrare, come fa qui Lynch, "l'evento senza mostrare l'accaduto", "ecco il mistero dell'immagine", afferma Minter. Perché l'immagine chiara di Lynch qui non è documento ma "immagine ottica pura", secondo la dizione di Gilles Deleuze, così come l'evento non è l'accadimento, ma il mistero appunto, che è la "storia vera". Quale mistero? Una "storia d'amore", cioè del "tempo che resta, su tutto ciò che sopravanza il tempo lineare", "tutto ciò che resta di quello che viviamo: la verità dei nostri vissuti".

Il vissuto, la singolarità biografica, l'emozione, la piega affettiva sono altri caratteri che tornano nei testi di questo volume, ne parlerà Barbara Grespi in termini di empatia e "sentire fusionale", mentre Michelangelo Frammartino titolerà il suo intervento al "sentimento oceanico". Fabien Danesi, da parte sua, la definisce senza mezzi termini – ovvero con termini oggi pretesi da molti come desueti – "bellezza esplosiva degli affetti". Al centro del testo è la videoinstallazione di Ange Leccia Logical Song e al centro c'è la domanda, espressa appunto dal ritornello della canzone della band Supertramp da cui è preso il titolo, "Per favore dimmi chi sono", dimmelo tu, cioè, che io non posso saperlo da me stesso. È questa la "logica" della "canzone". La videoinstallazione di Leccia è un "montaggio" a più schermi, quindi spaziale oltre che temporale, di suoi video vari con cui rielabora – riconfigura dice Danesi – una sua ricerca biografica di identità insieme artistica e personale. Immagini liquide, dice Danesi, come "materia vivente mossa da molteplici forze contrastanti, [...] violenza esplosiva e dolcezza sensuale". Ne risulta una vera e propria "estetica affettiva", che non solo ha negli affetti il principio regolativo, oggi si dice il medium, ma che "mostra un dominio dell'universo simbolico nella sua capacità di eludere le aspettative di contenuto proprie delle interpretazioni".

Sono ipotesi teorico-estetiche che cercano in tutti i modi le peculiarità del visivo, che è il fulcro della ricerca di Imm': cultura dell'immagine, ribadiamo, non solo perché ha l'immagine in tutte le sue manifestazioni come oggetto, ma perché pensiamo che avere l'immagine come oggetto comporti un cambiamento di approccio, di strumentazione, di scrittura, di pensiero. Per questo, dicevamo, non solo le immagini nel volume costruiscono altri fili e rimandi tra di loro, come i testi e intrecciandosi tra i testi, ma gli interventi

degli artisti sono messi sullo stesso piano degli interventi scritti, come veri e propri saggi visivi. Così la sintesi per immagini, per frame e disegni originali, della cineinstallazione Alberi di Michelangelo Frammartino anticipa il testo di Barbara Grespi che ne riprende il nucleo tematico per farlo proprio, farne cioè un'idea, oltre che un tema, del cinema. La nozione di mimetismo cioè sostituisce quella di mimesi per “un cinema che si installa nel mondo”, invece che rappresentarlo. Così la facoltà mimetica, il pensiero animista, il sentire fusionale diventano le molle di una “liberazione dello sguardo” che “lo straight in sé non permette”.

Di mimetismo parla anche Elio Grazioli nel suo testo incentrato su un'opera in corso di Joan Fontcuberta, che ha rifotografato immagini mangiucchiate da lumache nella sua cassetta della posta. Dopo la sua fauna inventata, in cui vero e falso convivono in storie inventate ad arte e dove la nostra fiducia nella fotografia come documento probante è sottoposta alla prova del fantastico, questo artista è passato ad animali veri che intervengono direttamente sulle immagini. Le immagini dunque sono “nutrienti”? Mentre rifotografare significa per Fontcuberta aprire una discussione sull'autorialità – le nuove immagini sono opera sua o delle lumache? – al tempo stesso noi ci chiediamo se queste ultime hanno magari un senso estetico, e d'altro canto se siano animali scelti a caso o, qui potremmo dire, “sorprensamente incontrati” per destino dell'arte.

Se il mimetismo, ma un po' tutti concetti chiave di questi testi, invita all'attenzione alle differenze sottili, Emanuela De Cecco da parte sua individua una “linea sottile” dell'arte recente, composta da artisti che hanno svuotato il più possibile le opere di presenza concreta, materiale. A partire naturalmente dal famoso Silenzio di John Cage, fino alle performance più svuotate di azione, De Cecco non decanta l'assenza o la rinuncia all'immagine, per non dire addirittura l'iconoclastia, ma al contrario richiama a “forme di partecipazione altre” rispetto al non casuale richiamo a essere sempre collegati della società attuale. Allora la quasi invisibilità o quasi inattività diventano occasioni di “visualità espansa” e di sottolineatura della “centralità dell'esperienza”.

Memoria e mimetismo sono al centro dell'intervento di Christelle Lheureux, artista che da anni lavora sul rapporto tra immagine e testo e tra immagine e altre immagini. Qui anzi, come indicato dal titolo Non ricordo il titolo (Il mattino dello stesso giorno), è l'oblio a fare da rivelatore di questa differenza – di questa “piega”, come dice il nostro sottotitolo – interna a un

“mattino dello stesso giorno”. Qui a sovrapporsi sono Stromboli di Roberto Rossellini, ma anche L'avventura di Michelangelo Antonioni e L'anno scorso a Marienbad di Alain Resnais, e poi Ingrid Bergman e Marcello Mastroianni e le immagini di Lheureux e lui e lei e forse altro ancora, il tutto in un fumo che mescola tutto in un'atmosfera di sogno.

Chiude il volume il saggio di Federico Leoni che, su una contrapposizione euristica del bricoleur all'ingegnere mediata da Claude Lévi-Strauss, giunge alle conclusioni più radicali: “ogni immagine è, in quanto immagine, not straight” e not straight finisce con l'essere niente meno che il nome sostitutivo attuale del “dio” di Aristotele. A tali conclusioni si giunge per valorizzazione di una “linea indiretta, tortuosa, misteriosa” che sa mettere insieme materiali eteroclitici e adattarsi alla strumentazione altrettanto occasionale di cui si trova a disporre – la strategia del bricoleur appunto – e che descrive un sapere magari “ibrido e bastardo”, un progetto “spurio e intermedio”, ma creativa e rispondente alla realtà, una realtà, conclude anche Leoni, in cui “tutto è già secondo e solo secondo”.

E. G. e R. P.

DOCUMENTO, INDIZIO, ENIGMA, MEMORIA

Jean-CHRISTOPHE BAILLY

“Noi viviamo (in grande e in piccolo) in un romanzo gigantesco”. Questa formula di Novalis, che si trova in uno dei suoi innumerevoli frammenti,¹ mi è sempre parsa caratterizzare la forma stessa della nostra esistenza, che si tratti di considerarla sotto l’angolatura dell’individuo isolato o sotto quella del gomito della/e socialità in cui ogni individuo è preso e si avvolge. Nel momento stesso in cui non viviamo in una finzione ma in quella che ci appare essere la realtà, quello che noi ammettiamo essere la realtà, questa “realtà”, dacché l’affrontiamo, la sondiamo, si sottrae e tutto accade continuamente come se tutto ciò che incontriamo – esseri, cose, situazioni – non fosse destinato a risiedervi o, meglio, come se la realtà fosse sempre in divenire e in partenza, sempre in ballo a produrre della finzione e a prodursi come finzione, che sia in direzione del passato, attraverso ciò che costituisce il materiale del ricordo, o nella direzione di una sorta di evasione, attraverso quello che chiamiamo l’immaginario. Il che corrisponde a dire che la realtà, che l’intero corpo degli elementi della composizione di ogni situazione non sono in nessun momento in grado di tenersi insieme, o che contengono già in se stessi le dimensioni del passato (della memoria) e dell’immaginario.

¹ Esistono talmente tante edizioni e raccolte diverse di questi frammenti! La mia fonte è qui quella che considero come la più sicura, ovvero quella che forma il volume *L’encyclopédie*, tradotto e presentato da Maurice de Gandillac, Les Éditions de Minuit, Paris 1966, p. 312. [Per la traduzione italiana ci siamo rifatti a Novalis, *Frammenti*, Fabbri, Milano 2005, p. 291.]

Così, quando John Szarkowski, a proposito dello straordinario lavoro di indagine fotografica che Walker Evans aveva intrapreso nell'America della Grande Depressione, scrisse, più tardi, nel 1971, presentando una retrospettiva, che ci si poteva chiedere se Evans avesse soltanto colto l'America della sua giovinezza o se non l'avesse piuttosto inventata,² non faceva in realtà che indicare uno scarto che esiste allo stato latente nel reale stesso e che si potrebbe caratterizzare dicendo che in ogni istante e in ogni luogo il reale si dispone alla propria invenzione e contiene i fermenti del proprio divenire immaginario o che ogni cellula di un incrocio, anche qualsiasi, di spazio-tempo, può e deve essere compresa in termini di occultamento: in atto, questo incrocio o questo istante si presenta solo sotto forma di un incontro che ha un valore d'impatto, ma in potenza questo valore d'impatto si diffrange e rimbalza, producendo sequenze illimitate di senso. Ogni minuto del "romanzo gigantesco" è in sé come un'unità finzionale instabile. Attraversare il reale, provarlo, sondarlo è rivelarlo, ma rivelarlo è anche lasciar risuonare la sua carica finzionale latente. È del resto significativo che in archeologia – scienza archetipica del documento – venga utilizzato il termine "invenzione" per indicare l'atto mediante cui i resti vengono alla luce: è ovvio che questi resti non sono, in senso stretto, "inventati" dal ricercatore o dai ricercatori che li scoprono, ma se questa espressione prevale è proprio perché esiste uno slittamento tra scoperta e invenzione, esattamente come c'è uno slittamento tra percezione e interpretazione. Nel momento in cui appare, il reperto, se da un lato si annovera nel registro dei fatti e dei dati, si tramuta subito in indizio, e l'indizio non è un puro e semplice dato di valutazione, non esiste che come una sorta di vibrazione o messa in vibrazione del senso, come una puntualità finzionale in cui si compie il cammino dell'interpretazione, il quale è anche quello che conduce dal vestigio al presagio.

In altre parole, il reale – che sia lontano o dissimulato come il vestigio prima della sua "invenzione", o vicino e sfuggente come questa grande fuga o questo film di istanti filati che si presenta ai nostri occhi continuamente – non è e non può venir considerato come uno stato stazionario, fa parte della sua essenza il mettere in moto costantemente degli inizi di finzione: il romanzo gigantesco è per prima cosa lo spazio di una continua propagazione della finzione, che ci appare e ci è svelata da quegli equivalenti delle vestigia che sono gli indizi. Il romanzo

2 Questo testo di John Szarkowski è citato da Bruce Jackson nella sua postfazione a James Agee e Walker Evans, *Louons maintenant les gran hommes*, Plon, Paris 1993, p. 453.

gigantesco è o sarebbe quello del computo in formazione della totalità degli indizi, quello dell'insieme dei solchi indiziali che lasciano le esistenze. Di questo computo totale o di questa massa di indizi a noi non arrivano che granelli isolati: alcuni di essi, stimolati da una direzione di ricerca (qui gioca un ruolo l'intenzionalità), formano delle sequenze – è di stabilire e rendere efficaci tali sequenze che si occupano, per esempio, i romanzi polizieschi – ma per la maggior parte del tempo questi indizi rimangono solitari, senza distinguersi dall'indifferenziato se non come segni fluttuanti: tramite essi non si racconta nessun intreccio, non si dispiega nessun racconto, è proprio come se il fondo enigmatico dell'universo si mettesse a lampeggiare³ in un punto. Eppure questi segni ci parlano e, senza che sappiamo subito quello che ci dicono, noi intuiamo che attraverso di essi il reale parli la sua vera lingua o almeno quella che ci rivolge personalmente. Enigmatici, simili alle parole d'ordine di una città che comunque non sarebbe mai stata chiusa, questi segni distribuiscono, direttamente nel reale e nell'apparenza, gli sfavillii dispersi di una resistenza del senso – e la possibilità, attraverso essa, di sottrarsi alla compattezza, alla ridondanza, alla ripetizione, all'inconsistenza.

Sappiamo che la fotografia, fin quasi dalla sua comparsa, è stata imparentata allo statuto dell'indice e della traccia, che è essa stessa assimilata a ciò che questo statuto presuppone di verità o veridicità. Non mi sembra che questo carattere indicale dell'immagine fotografica, che naturalmente si modula in modo differente a seconda delle diverse occorrenze tecniche dell'operazione fotografica – dal dagherrotipo al digitale – possa o debba essere rimesso in discussione per il fatto che l'atto fotografico sarebbe come prima cosa un intervento, cioè una costruzione: la dimensione costruttiva che accompagna l'atto fotografico non arriva a cancellare il carattere indicale, dal momento che il risultato – l'immagine – risiede nel suo essere un'acquisizione passiva. Se non esistono sicuramente immagini fotografiche che siano assolutamente letterali, non esistono nemmeno immagini fotografiche in cui ogni dimensione di impregnazione sia esclusa. Infatti non esistono né la deposizione pura e semplice che porta a un'immagine letterale, né la composizione integralmente costruita che non paga nessun tributo al reale. Ciò che esiste è una scala di possibilità salita e discesa infinite volte, in cui si può diminuire o aumentare la parte dell'intervento. Ma in qualsiasi modo si proceda o la si prenda, la fotografia prende dal reale, in un'acquisizione che è sempre già una trasformazione.

³ Questo lampeggiare fa riferimento alle lucciole – e dunque a quello che Georges Didi-Huberman ne dice nel suo recente e bellissimo libro *Survivance des lucioles*, Les Éditions de Minuit, Paris 2009 (trad. it. *Come le lucciole. Una politica della sopravvivenza*, Bollati Boringhieri, Torino 2010).

Trasformare il meno possibile, o, altrimenti detto, sforzarsi di restare nell'atto e nell'intuizione dell'acquisizione, tentare di accorciare la distanza tra il cuore delle cose e la loro superficie, è così che potremmo caratterizzare ciò che, a partire da Walker Evans, è stato chiamato lo "stile documentario", che è dunque, nel senso in cui ho cercato di definirlo, quello dell'*invenzione del reale*, che significa anche quello che dà al reale tutta la risonanza di finzione di cui è portatore.

Alla deposizione discontinua, frammentaria, improvvisata, affrettata della coscienza la fotografia arriva a offrire la possibilità di un raddoppio: ai movimenti della coscienza e della memoria immersi nella dissolvenza incrociata del tempo vissuto la fotografia apporta il correttivo di un'acquisizione che si libera di questa immersione e che è come una deposizione differita. Gli indizi fluttuanti disseminati sulla superficie delle cose, divenendo immagini, non smettono di essere fluttuanti, ma restano in vista. Quello che la fotografia ci mostra non è solo la rete di indizi che forma la trama delle apparenze reali, ma anche l'incontro, in un dato momento, straordinariamente breve, tra questa rete, questa materia, e un individuo – il fotografo che è passato di là, davanti o dentro questa materia, in quel giorno. Davanti a un'immagine, pertanto, non dirò come prima cosa che quello che essa mostra "è stato", ma che grazie a essa e a ciò che essa sospende, assistiamo all'incontro tra uno stato del mondo frammentario e inabissato e il cenno che una coscienza ha fatto nella sua direzione. Si verificano allo stesso tempo una straordinaria subitanità e una straordinaria dilatazione. La magia (non vi è esitazione alcuna su questo termine) qui sta nel fatto che la velocità dell'acquisizione e il carattere effimero dell'incontro sono fissati nella materia o nel gelo di una sospensione infinita, in cui tutti gli indizi che sono stati (volontariamente o involontariamente) caricati dalla presa possono liberare la loro energia *senza perderla*: del tutto passiva, spenta, finita, un'immagine è anche totalmente attiva, accesa, attivante, in-finita.

Almeno in linea di principio, poiché qui sorge l'obiezione, supportata da una terribile statistica negativa, che molte immagini, molte fotografie, non sono così e non solo non possiedono questa qualità di ricarica inesauribile, ma sembrano anche doversi esaurire subito e gettarsi per così dire nel dimenticatoio da sole. Non ho intenzione di contestare questa argomentazione, ma non per questo credo sia auspicabile lanciarsi in un approccio normativo arrivando a fissare dei criteri che sarebbero quelli della "buona" fotografia, della fotografia a lunga risonanza. Anche se qui le cose – e dunque la qualità fotografica – non dipendono in alcun modo dal caso e se è evidente che è necessario un gran lavoro per giungere alla

liberazione della risonanza, resta il fatto che non possiamo eliminare a priori né il caso né il rischio, che sono molto più che dei jolly nello svolgimento dell'atto fotografico. In ogni caso, la questione qui non è innescare una logica di premiazione o anche di selezione, ma più semplicemente, e anche più radicalmente, appurare sugli esemplari il lavoro in proprio dell'immagine fotografica e la maniera in cui le fotografie (potenzialmente tutte) si sono comportate di fronte alla struttura indiziata ed enigmatica della realtà stessa.

Senza dubbio, in questo contesto, è interessante cominciare da una fotografia che non è stata scattata da un fotografo riconosciuto in quanto tale. Si tratta di una veduta della città di Sparta, nel Peloponneso, presa nel luglio del 1905 da Waldemar Deonna, che era archeologo e, parallelamente alle prospezioni che realizzava dei resti del modo antico greco, amava fotografare la Grecia come era diventata, come appariva ai suoi occhi, senza particolare strumentazione.

Ho scoperto questa immagine – che trovo bellissima, molto misteriosa, veramente molto rappresentativa di ciò che intendo con il concetto di risonanza lunga – inaspettatamente, visitando per caso al Museo di Arte e Storia di Ginevra una mostra che raggruppava un numero abbastanza significativo (193 per essere esatti) di fotografie scattate da Deonna durante i suoi giri in Grecia e nel mondo mediterraneo. La mostra nel suo insieme – e il catalogo – rivelavano un vero e proprio talento, una grande capacità di dare alle spaziatore e ai contrasti un accento di pienezza e alcune immagini, in verità quasi tutte slegate da qualsiasi motivo propriamente archeologico, sono davvero notevoli.

A cominciare dunque da quella di Sparta. Si tratta di un paesaggio urbano, una scena di strada che emerge da uno sfondo di montagne che si stagliano a loro volta su un cielo senza nuvole. L'ora è solare e le ombre sono molto marcate, in modo tale che quanto si vede in primo piano è la linea di luce formatasi sul bordo di una lunga tettoia un po' rovinata che, lungo l'edificio che occupa tutta la parte a sinistra e in basso dell'immagine, è il solo raggiunto dal sole. Questo bordo bianco agisce come un clic che conduce l'occhio verso altri punti chiari dell'immagine: comignolo, pezzi di muro, carreggiata e anche la neve molto in lontananza, ma soprattutto passanti. Questi ultimi sono tre in totale e due di loro, che indossano abiti bianchi, sono particolarmente visibili. Sono abbastanza lontani da non poter distinguere i loro tratti, ma ciò che colpisce – se si osserva la direzione nella quale vanno – è il fatto che si muovono ciascuno in un senso diverso e hanno l'aria di allontanarsi da un centro assente, che finisce per corrispondere al vuoto della



Waldemar Deonna, *Sparta, scena di strada*, luglio 1905.
Fotografia in bianco e nero.

carreggiata in terra battuta e anche, cosa non da poco, al centro dell'immagine.

Questa scena di strada non racconta nulla e soprattutto non è neanche pittoresca. E tuttavia vi si erge un mistero, dotato di un grande potere di sobrietà. Per caratterizzare questo mistero potremmo trascinarlo nell'ambito della pittura e questo ci condurrebbe verso i quadri detti metafisici di Giorgio de Chirico: anche se nella veduta di Sparta c'è qualcosa di rurale e di ruvido che non appartiene all'universo del pittore, possiamo ricordarci che egli era originario di Volo, in Grecia, e che è un luogo comune asserire fino a che punto in lui il gioco delle ombre avesse trovato da nutrirsi di questa provenienza. Ma, ancora di più, è alla scultura che questo "mistero e malinconia di una via alle undici del mattino" fa segno – penso alla proposta di Alberto Giacometti in cui ha associato nello spazio tre silhouette di uomini che camminano in direzioni diverse, opera che, nonostante le sue piccole dimensioni, possiede un potere quasi infinito di dilatazione drammatica dello spazio. E anche se non c'è nulla di una simile lacerazione nella foto di Waldemar Deonna, guardandola non posso fare a meno di pensare

a un'involontaria coreografia nella quale sarebbe lo stesso carattere solitario di ogni silhouette a essere innanzitutto in gioco e nella quale il centro lasciato vuoto evocherebbe anche lo spazio originario del dramma – vale a dire la distanza che fu necessario lasciare intercorrere tra gli attori, dal momento che ce ne furono due, poi tre, affinché nascesse il teatro; e comunque là, o non lontano, in quella luce. Non vi sono riferimenti a sostegno di questa immagine, ci sono echi che essa invia, e una volta che li si è lasciati riecheggiare, come possiamo facilmente constatare, l'immagine resta ostinatamente identica a se stessa, ovvero ostinatamente silenziosa: con il suo bordo bianco che palpita come un indizio in cui riaffiora un'intera memoria che i pochi tratti da me colti non fanno che sfiorare appena.

Quello che a mio avviso Waldemar Deonna ha intuito con molto tatto è il fatto che se le vestigia più appariscenti dell'Antichità sono sicuramente le rovine (ed esse costituiscono la maggior parte delle sue immagini), ne esistevano altre, forse meno appariscenti, grazie alle quali sopravviveva comunque qualcosa di molto lontano, proveniente dal medesimo fondo antico: non attraverso forme o racconti, ma anche là in una sorta di deposizione estenuata della quale ogni pietra, ogni albero e ogni ombra avrà il compito di perpetrare l'invio. Così, in questa immagine della Grecia *moderna* c'è in fondo maggior tenore antico che in una qualsiasi accademia.

È per qualificare questa sopravvivenza e per vederla agire lì dove forse ha ancor meno risonanza che la collego a una fotografia scattata anch'essa in Grecia, ma ai giorni nostri.

O quasi, perché si tratta di uno scatto realizzato nel 1989 a Salonicco da Bernard Plossu. (La prima cosa che possiamo constatare vedendola comparire così sotto i nostri occhi dopo l'altra è che non siamo già più nella posizione di considerarla singolarmente e che tutto quello che potremo dire di essa o vedere in essa proverrà essenzialmente da quanto ci avrà suggerito la prima immagine. È la logica del montaggio, che costituisce una ricchezza, uno strumento, ma ci deve anche rammentare che il processo mediante il quale le immagini inventano il reale fa sì che in un certo modo esse inventino anche le altre immagini, producendo tra loro un susseguirsi di rimbalzi senza fine).

Ma veniamo dunque a questa immagine: una sola silhouette, quella di questa donna che va per la sua strada, in una giornata invernale senza luce, ai margini di una città mediterranea che non rivela nulla di se stessa e non mostra nessun segno evidente di grecità: potremmo essere altrove rispetto a Salonicco, altrove



Bernard Plossu, *Tessalonico, Grecia, 1989*.
Fotografia in bianco e nero.

in Grecia, ma anche a Spalato, Napoli o nella periferia di Barcellona. Una donna che passa, di cui non vediamo il volto, in un paesaggio insieme banale e incompiuto: nulla che abbia a che vedere con l'evento, niente che faccia riferimento alla bellezza, all'armonia o anche al suo contrario. Non c'è che uno slittamento di senso o piuttosto verso il senso, ma è già sufficiente perché gli si affianchi tutta una rete di fioriture ed è questo risveglio a produrre la finzione, a trasformare quanto vediamo in un avvio di finzione – questa immagine, per esempio, senza nemmeno averlo voluto, guarda subito in direzione del cinema italiano dei tempi d'oro: Fellini, Antonioni o il Pasolini di *Ricotta*, ovvero la periferia di Roma e con essa tutta un'idea di cantiere e di provvisorio. L'idea che, anche all'interno di case solide, gli uomini in fondo non fanno che accamparsi, passare, proprio come passa questa donna che è un pensiero, una scia sconosciuta in una periferia sconosciuta: inutile risalire fino al destino e alle maiuscole, la scia è sufficiente, e i rifiuti al suolo o l'auto bianca, che non hanno nemmeno la consistenza di ricordi, che sono già caduti nell'oblio, fanno come da canale per questa scia. Quello alla fine del quale, per l'appunto, possono ritornare dei nomi greci, dei nomi di donna greca (sempre che si sia letta la didascalia dell'immagine) e si tratterà di Medea

o di Elettra: in modo tale che in un colpo solo, e senza nulla di preciso, in questa materia pressoché informe della triste periferia qualcosa si leva, o lampeggia, qualcosa di impreciso ma identificabile: una storia singolare, una goccia o una linea caduta dal romanzo gigantesco.

Continuiamo il nostro percorso, stavolta con due fotografie scattate non solo nello stesso paese ma nella stessa città, in questo caso Parigi. La prima immagine è di Eugène Atget e risale al 1905. La seconda è di Robert Frank ed è datata 1950.

Nella foto di Atget c'è un lavoro evidente di incorporazione documentaria, siamo proprio di fronte all'elemento isolato di un lavoro di inventario accreditato in quanto tale, con una localizzazione chiara e precisa: "À la Biche", rue Geoffroy Saint-Hilaire. Da questo ambito, che come sappiamo è il solo che Atget sosteneva di servire, si può accompagnare senza difficoltà l'immagine nel contesto di una



Eugène Atget, "À la Biche", 1905.
Fotografia in bianco e nero.

Parigi che non esiste più, con ciò che comportava di pittoresco e affascinante.

L'indagine, che glissa sulla cerbiatta scolpita sopra la porta o sui pilastri scanalati e i loro capitelli con motivo d'acanto semplificato che incornicia dei grappoli d'uva, può poi indugiare sui giornali, i cui titoli – *La Mode Nationale*, *Petit Écho*, *Le Petit Journal*, *Armées du XX siècle* – da soli fanno epoca. Qui, il regime indiziale è semplice e, per così dire, incorniciato dalla motivazione storica. Ma, lo si vede subito, l'immagine, con le due donne che si intravedono dietro il vetro della porta d'ingresso del negozio, oscilla, e anche lì senza difficoltà, verso tutt'altro registro che però non è semplice da definire, perché non è né quello del ritratto in quanto tale, né quello della scena di genere, né quello dello scatto effettuato di passaggio. Così come le vediamo, vale a dire dall'altra parte di questo vetro, le due donne e più specificatamente quella di sinistra, quella sul cui volto si abbozza un sorriso un po' diffidente o timoroso, sono in ogni caso le testimoni non soltanto della fotografia che Atget sta per scattare dalla strada, ma anche dell'operazione fotografica in se stessa: perché, tenute così a distanza e guardandoci come da un fondo perso, sembrano meno ritratte e catturate che in atto di apparire – o di scomparire, il movimento è il medesimo – ed è come se l'immagine avesse contenuto dentro il quadro interno del vetro un'altra immagine rimasta per così dire allo stato di emulsione. Se guardiamo più da vicino questi volti (con una lente o anche utilizzando lo zoom del computer) otteniamo con i pixel una sorta di Seurat. Ma dietro questo velo di punti ciò che prima di tutto se ne va è la malinconia stessa che si attribuisce al lontano, non essendoci, allora, niente più lontano di questi volti: oppure questo lontano non appartiene al passato, è ciò che si scava e continua a scavarsi nel presente sospeso dell'immagine.

La fotografia di Robert Frank non so bene mostri esattamente: probabilmente una baracca di fiera con, forse, su un piedistallo, una scimmia o un cane vestito con un cappottino a quadretti e, dietro un grosso banco, una donna, forse un'imbonitrice, che però non sta parlando e guarda a lato qualcosa che resta fuori dal nostro campo visivo. L'invisibile del resto è il fulcro di questa immagine per di più così frontale e così schietta. C'è il banco e poi sul fondo questa tenda appesa a mezza altezza su un'asta e, ancora più dietro, un telone sullo sfondo che si tende verso di noi tramite una tettoia. Gli aloni violenti delle due lampade sospese, quasi accecanti, aumentano maggiormente l'effetto di nascondimento che emana dalla successione dei piani. Naturalmente viene da pensare al teatro e anche, nella povertà della scena, a un assoluto della rappresentazione. Si tratta, alla Foire du Trône (?), della caverna di Platone, con le sue illusioni e le



Robert Frank, *Senza titolo*, 1950.
Fotografia in bianco e nero.

sue effigi. Dal momento che non ci sono spettatori nell'immagine, siamo proiettati di fronte ad essa ad occupare la loro posizione: nulla si interpone tra noi e questa scena notturna, così profondamente enigmatica. Si è parlato spesso, dopo Walter Benjamin, di un inconscio visivo, che sarebbe come un enorme margine indefinito o come una riserva di indistinto presente in ogni immagine fotografica. È davanti a questo che ci troviamo, ma in modo talmente ampio e spregiudicato che c'è anche un'altra cosa che si insedia e fa slittare questa immagine verso un'immagine di sogno, verso quella zona che in noi non è quella della piena consapevolezza, ma quella di uno sfioramento discontinuo in cui la paura, che è in essa, può sopraggiungere. Ci sarebbe molto altro da dire in proposito e forse, cammin facendo, ritroveremmo la zona arretrata, dietro il vetro o lo specchio, dalla quale ci guardavano poco fa i volti della donne nella foto di Atget.

Ma sarebbe un cammino troppo lungo da seguire. Quello che voglio sottolineare ancora – prima di passare ad altre immagini che saranno a colori – è solamente il rapporto quasi automatico che si era stabilito, nel corso di un'intera epoca culturale che è probabilmente oramai conclusa, ma alla quale sono appartenuto e forse appartengo ancora (epoca che potremmo chiamare "età dell'argento"), il legame quasi assoluto, dunque, che si era stabilito tra la fascia di impregnazione

bianca e nera del fotografico e la pellicola interiore della coscienza. Era diventato naturale fare della pellicola fotografica in bianco e nero, con il suo scorrimento e la sua grana, l'efficace e immediata metafora dei flussi di immagini interiori al pensiero: non perché all'improvviso, dopo Daguerre e Talbot, ci siamo messi a pensare in bianco e nero, ma perché nel suo tenore di irrealtà il bianco e il nero sembrava poter fissare per così dire immediatamente quell'alone immaginario o fantomatico che è l'ombra portata da ogni realtà.

In un primo tempo si è potuto credere che il colore avesse un'azione distruttiva nei confronti di questo parallelismo divenuto abituale o riflesso. La storia dell'avvento del colore, e poi il suo insediamento pressoché definitivo con il digitale, resta ancora tutta da fare, ma quello che possiamo dire con una qualche certezza sulla base delle nostre emozioni è che se il colore in effetti modifica la distribuzione e trasporta il fotografico in quanto tale (fotografia e cinema) in un'altra area di realizzazione, in nessun caso ne cancella il potere indiziale o il potere fantomatico che sono, come ho cercato di dire, una cosa sola. Rispetto alla realtà, l'immagine a colori non è né più né meno realistica o costruita dell'immagine in bianco e nero e se il colore, lo si può concedere, aumenta l'effetto di calco, non è che per instaurare più follemente quell'illusione che l'immagine è. Se vi è stata



Jean-Marc Bustamante, *S.I.M. (Something Is Missing)* 4.97, 1997.
Cibachrome, 40 x 60 cm.

apportata una certa quantità di “realtà”, è arrivata anche una quantità equivalente di potere inventivo.

Ora tre altre immagini. Tre fotografie. La prima è di Jean-Marc Bustamante e fa parte di una raccolta intitolata *Mandorle amare*, edita nel 1997, che raggruppa senza didascalie né commenti fotografie scattate a Tel Aviv e a Buenos Aires. Le altre due, intitolate *Still Creek* e *Donna con un vassoio coperto* sono di Jeff Wall e sono state scattate nel 2003 nella sua città, Vancouver.

Cominciamo dalla foto di Bustamante. Siamo a Tel Aviv, ma in realtà potremmo benissimo essere anche in quel quartiere di Salonico verso il quale si dirigeva la donna della fotografia di Bernard Plossu. Il concetto di “città generica” viene dalla riflessione sull'architettura e ha giocato un ruolo ambiguo, ma Bustamante l'ha ripresa a suo modo e grazie a lui possiamo servircene per qualificare un certo stato del mondo odierno, quello che abbiamo creduto di circoscrivere creando il concetto assolutamente vuoto di “non luogo”. Non esistono i non luoghi, ci sono solo luoghi che non sono ancora stati guardati. I luoghi non guardati, che sono quelli davanti ai quali passiamo senza fermarci, addirittura, per alcuni, fantasticando che essi si nascondano e non abbiano mai visto la luce, sono quelli davanti ai quali i fotografi si fermano. Per esempio questo sobborgo e ciò che vi vediamo, niente di straordinario in effetti, né sul piano di una connotazione storica o sociale che acquista significato in relazione con l'evento Israele, né sul piano di una qualità architettonica (quando Tel Aviv è nota per essere, esteticamente parlando, una specie di colonia del Bauhaus). Ma ecco che in questa foto, in modo molto forte o molto discreto, c'è un'incredibile qualità di stagnazione. Questa dote è proprio quella di un comune quartiere di una periferia della città generica. Essa si produce come singolarità (nessuna configurazione è esattamente la stessa), ma non come un luogo che si fa notare, non come un “luogo alto” né come un “è qui” che implicherebbe una componente di autosoddisfazione. No, tutto è fluttuante e a disposizione. Nessun centro e neppure nessun *punctum*, ma un irradimento diffuso, ma un'infusione delle cose nella luce, ma una rete di indizi a riposo, con l'idea (ma forse ci è già stata suggerita da qualcosa di esterno all'immagine?) di una fragilità, di una precarietà.

Arrivo, per concludere, alle due immagini di Jeff Wall, che come sappiamo è un fotografo estremamente volitivo, un artista che crea le sue immagini molto lontano da qualsiasi scatto immediato, e completamente al di fuori delle temporalità che abbiamo visto fino ad ora, compresa l'ultima immagine. Di Jeff Wall potremmo



Jeff Wall, *Still Creek, Vancouver, inverno* 2003, 2003.
Lightbox, 202,5 x 259,5 cm.

dire che mette in scena l'avanzata iniziale in se stessa; che lavora, il più delle volte con personaggi di cui organizza la presenza nello spazio, a incarnare delle finzioni nascenti, delle finzioni che diventeranno l'eco più precisa dell'incontro tra un luogo e una vibrazione epocale e che, artificiali, sarebbero allo stesso tempo assolutamente logiche e integralmente del loro tempo. Un appuntamento in cui ogni cosa sarà davvero puntuale, questo è il programma e in quanto tale si misura con altri appuntamenti che sono stati presi un tempo, solitamente da pittori, così come al concetto di "vita moderna" com'è stato introdotto da Baudelaire.

Qui, con questa prima immagine, il riferimento che viene in mente è Courbet, *La sorgente della Loue*. Vediamo subito il discorso a cui ci porta questo paragone: il passaggio da uno stato in cui la natura era ancora di casa nel mondo a un mondo in cui essa è stata ridotta allo stato di ricordo. Ma è sicuramente solo un primo livello di lettura, e una trappola. Proprio come sarebbe un tranello andare nell'altro senso e decretare una perennità dell'acqua, delle bolle, della schiuma, delle rocce.



Jeff Wall, *Donna con un vassoio coperto*, 2003.
Lightbox, 164 x 208,5 cm.

Né l'una né l'altra direzione è quella buona e in realtà non c'è da prendere una direzione, ma bisogna semplicemente restare lì, davanti a quello che Jeff Wall considera un quadro (l'opera è di 200 x 260 cm), e lasciare essere ciò che egli stesso ha impresso su quella che chiama la superficie fotografica, in questo caso senza intervenire e senza porre dei personaggi sul posto (come aveva fatto con due ragazzine in un paesaggio abbastanza simile ne *Il canale di scolo* del 1989). Di cosa si tratta dunque e davanti a cosa ci troviamo? Siamo, direi, davanti all'enigma del visibile tale quale si dispiega senza avvertire del pericolo e senza fronzoli misteriosi – siamo davanti al “mondo”, esattamente come è quando non abbiamo nulla da fargli dire, da fargli confessare: il regime degli indizi fluttuanti non è quello delle confessioni e se succede che i luoghi si mettano ad assomigliare alla scena di un crimine latente o evochino qualcosa dell'atmosfera dei thriller, allora significa che in essi si trova effettivamente questo e che c'è in essi qualcosa che si versa con naturalezza, su istigazione degli indizi, verso questa zona buia.

È verso questa zona che si dirige la donna che porta un vassoio coperto nei vialetti lucenti di questa periferia residenziale, e che sarà la nostra ultima immagine? Niente lo conferma o lo smentisce, quello che vediamo, e anche lì allo stato puro, in una nitidezza assoluta, è l'apertura di una scia, qualcuno va, se ne va, si addentra nel romanzo gigantesco e vi crea un'apertura, qualcuno che non abbiamo mai visto e che ciononostante ciò non dimenticheremo più, impresso com'è nel nascondiglio del visibile che è il nostro territorio comune.

Jean-Christophe Bailly, *Document, indice, énigme, mémoire*, in "Les Carnets du Bal", n. 1, 2010. Traduzione dal francese di Marta Grazioli.

COPIA PER CONSULTAZIONE
COPIA PER CONSULTAZIONE
COPIA PER CONSULTAZIONE

LE STORIE VERE DEL NOT STRAIGHT

LEEANNE MINTER

Lo scenario che si presenta davanti ai nostri occhi è quello idilliaco di una giornata soleggiata in campagna. Sul sottofondo udiamo lieve e lontano il solo rumore delle cicale. Un alito di vento muove le foglie degli alberi in giardino. Mentre l'inquadratura avanza e si restringe osserviamo una donna di mezza età che sta prendendo il sole su una sdraio alzarsi con un piatto vuoto in mano per entrare in casa a prendersi qualcosa presumibilmente da mangiare. A questo punto l'occhio della telecamera non la segue più per approssimarsi lentamente alla casa dei vicini in una crescente messa a fuoco di una delle finestre del piano terra. Osserviamo l'inquadratura fissa di questa finestra, la scena si svolge molto lentamente, sullo sfondo percepiamo dapprima dei rumori che ci segnalano la presenza di qualcuno al di là di quei vetri spessi e oscurati, un istante dopo il suono sordo di un tonfo, di un peso morto che cade a terra e di utensili da cucina che rotolano sul pavimento. L'inquadratura a questo punto stacca per tornare sulla donna riemersa dalla propria abitazione con in mano il bramato spuntino che era andata a procacciarsi. La vediamo con aria compiaciuta riprendere posizione sul proprio lettino premurandosi di indossare e avere con sé tutto il *nécessaire* per prendere il sole. L'aspetto fisico della donna, piuttosto in carne, il modo in cui si apparecchia per ottenere la tintarella, divorando cibo afferrandolo a occhi chiusi dal carrellino che opportunamente ha posto a fianco della sdraio, offrono l'immagine grottesca di un individuo chiuso nel godimento di sé, di ciò che sta facendo, una sorta di essere



Le immagini sono tratte dal film *The Straight Story* (Una storia vera) di David Lynch, 1999.

talmente assorbito dal mondo da apparire senza mondo.¹

È con queste poche prime sequenze – che i lettori cinefili avranno senz'altro riconosciuto – tratte dal film *Una storia vera*, in cui sembra non accadere quasi nulla ed esseri e cose paiono a tratti godere dello statuto di natura inerte, se non addirittura morta, che David Lynch impartisce a mio avviso una delle sue lezioni magistrali sul mistero. Nessun effetto scenico, nessun accadimento improvviso e inspiegabile, ma il mistero inesauribile contenuto nelle cose stesse nel loro parlarsi più *straight*. È questa la cifra attraverso cui propongo di leggere non solo queste prime sequenze, ma l'intero lungometraggio lynchiano.

The straight story, come recita il titolo originale, è un film che per il contenuto e per lo stile registico rappresenta una sorta di *hapax* all'interno della filmografia di Lynch. La semplicità e linearità della storia narrata, la lentezza con cui si svolgo-

¹ Martin Heidegger, *I concetti fondamentali dalla metafisica. Mondo - finitezza - solitudine*, trad. it. Il Melangolo, Genova 1983.

no le scene, l'ambientazione rurale sono tutti elementi che segnano una radicale discontinuità all'interno della produzione lynchiana. Subito prima di questo film del 1999 Lynch aveva girato *Strade perdute*, mentre dopo, nel 2001, gira *Mulholland drive*, due film che poco o nulla sembrerebbe, a prima vista, abbiano a spartire con *Una storia vera* se non l'elemento, segnalato da più interpreti come una sorta di filo rosso, della strada. Una strada illuminata a giorno in questo caso a differenza degli altri due film in cui appare, a eccezione di alcune scene, immersa nel buio e illuminata solamente dai fari di automobili dirette verso luoghi e destini più o meno indecifrabili e in ogni caso poco edificanti. Una strada quella di *Una storia vera* che per la prima volta non ci restituisce dei cadaveri di esseri umani bensì, a un certo punto, la carcassa di un cervo investito in pieno giorno dall'automobile di una donna che stava rientrando dal lavoro. Una scena quest'ultima di grande densità emotiva, costruita secondo la logica che caratterizza anche le prime sequenze del film che abbiamo già analizzato.

Il protagonista del film Alvin Straight sta percorrendo, a otto chilometri orari, sul suo tagliaerba il tragitto di quattrocentottanta chilometri che lo condurrà dall'Iowa a Mount Zion nel Wisconsin a casa del fratello malato, con cui non parla da dieci anni, quando un'automobile sfrecciando lo supera. L'inquadratura è fissa sul primo piano dell'uomo, udiamo prima suonare il clacson e poi il suono terribile di una frenata e il rumore prodotto dell'impatto dell'auto con il corpo dell'animale. L'inquadratura stringe sul volto di Alvin dalla cui espressione capiamo che è avvenuto qualcosa di raccapricciante. Anche qui Lynch, come nella scena di prima, decide di non mostrarci l'accadimento in maniera diretta, quanto piuttosto di fissarsi sul riverbero che ciò che accade ha su ciò che sta attorno, esseri umani, ma anche cose, animali, vegetali. Quel che accade cambia l'"atmosfera", per usare una parola molto cara allo stesso Lynch. Sappiamo che c'è stato un incidente eppure l'evento non sta in quell'accadimento – qui Lynch sembrerebbe aver fatto propria la teoria dell'evento deleuziana² –, l'occhio della telecamera rimane puntato su Alvin che ferma il suo precario mezzo e molto lentamente, a causa dei suoi problemi alle anche, scende, afferra i bastoni che gli consentono di spostarsi e si avvicina alla donna per prestarle soccorso. Quando riesce a raggiungerla, prima ancora che entrambi prendano la parola, Lynch ci ha mostrato in queste poche sequenze tutto quello che c'era da vedere in quell'avvenimento e ci ha detto tutto quello che

2 "L'evento – afferma Deleuze – non è ciò che accade (accadimento), è in ciò che accade, il puro espresso che ci fa segno e che ci aspetta" (Gilles Deleuze, *Logica del senso*, trad. it. Feltrinelli, Milano 1975, p. 134).

c'era da sapere su Alvin, sulla storia (vera) della sua vita addensata tutta in quella punta di cristallo che rappresenta questo viaggio per lui. Come nella prima scena era bastato un po' di vento, l'immagine fissa di una finestra di una casa di campagna e il tonfo di un corpo che cade a terra, anche qui sono bastati pochi elementi – il rumore di una frenata, il suono prodotto dall'impatto tra due corpi, l'espressione contrita di un volto – per introdurre l'elemento narrativo senza svelarci di fatto ciò che realmente è accaduto. Sì, certo, è facile immaginare ciò che non ci è mostrato, ma non è verso l'immaginazione che ci vuole condurre questo tipo di utilizzo dell'immagine filmica, quanto piuttosto verso la creazione, per usare le parole del regista, di “un'emozione pura con le immagini e i suoni”.³ Deleuze parlerebbe in questo caso di immagine ottica pura, affermando che “la sobrietà di quest'immagine, la rarità di ciò che tiene in considerazione, linea o semplice punto, ‘minuscolo frammento senza importanza’ portano ogni volta la cosa a una singolarità essenziale e descrivono l'inesauribile, poiché rinviano senza fine ad altre descrizioni”.⁴

Ogni fotogramma di queste sequenze in cui non viene ripreso alcun accadimento particolare trasmettono ciò che John Berger dice delle foto di Paul Strand, ossia una sensazione di durata.⁵ “Io sono come tu mi vedi” è la parola ultima dei soggetti lynchiani di *Una storia vera*. Per questo sottoscriviamo l'affermazione di Michel Chion secondo cui un personaggio nei film di Lynch “è ciò che dice e ciò che fa – e come appare aggiungiamo noi. – Se c'è un mondo interiore, è un mondo concreto, cosmico e reale, che può essere filmato [...], non è un dedalo di contraddizioni psicologiche”.⁶ Ciò che Lynch vuole mostrarci – più che narrarci – è una storia vera, come si evince dal titolo, o meglio la storia vera, tratta dalla cronaca, del signor Alvin Straight. Molto della poetica del regista americano si trova già all'interno di questa ambiguità linguistica contenuta nel titolo del film, dove il significante e ciò che esso denota hanno un richiamo immediato, semplice e al contempo non fanno che dilatarsi in maniera indefinita nel rimando dell'uno con l'altro. Rimando che al cinema assume tutto il peso dell'immagine e del suo spessore atmosferico, della sua semplicità, semplicità che vorremo definire con un paradosso *not straight*.

È come se l'immagine in quanto immagine ottica pura mostrasse l'evento senza mostrare l'accaduto: ecco il mistero dell'immagine. Allora diventa molto interes-

3 Richard A. Barney (a cura di), *David Lynch. Perdersi è meraviglioso*, trad. it. Minimum fax, Roma 2012, p. 331.

4 Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, trad. it. Ubulibri, Milano 1989, pp. 58-59.

5 John Berger, *Sul guardare*, trad. it. Bruno Mondadori, Milano 2009, p. 53.

6 Roy Menarini, *Il cinema di David Lynch*, Falsopiano, Alessandria 2002, pp. 80-81.



sante notare come nella scena dell'incidente con il cervo – come avviene in quella descritta inizialmente – lo svolgimento delle sequenze successive così come l'introduzione dei dialoghi, più che gettar luce su ciò che è accaduto nella loro semplicità e colloquialità, provocano delle situazioni grottesche che determinano un ulteriore slittamento del senso di ciò che si sta vedendo, spostando l'attenzione da ciò che è accaduto alle tonalità affettive peculiari con cui ciò che è accaduto è stato vissuto da ciascuno dei personaggi coinvolti. La disperazione reale, drammatica, che si evince dalle parole della donna – costretta a passare tutti i giorni da quella strada per andare al lavoro restando quotidianamente coinvolta in incidenti di questo tipo – e l'atteggiamento nevrotico che i gesti del corpo e le espressioni del volto esprimono è come se producessero nello spettatore una sorta di *spaltung* emotiva: l'accaduto è drammatico, la frustrazione della donna è evidente, lacerante, ma qualcosa sopravanza queste evidenze narrative introducendo un elemento grottesco, ridicolo che suscita inevitabilmente il riso nello spettatore. Tanto più che nella scena successiva all'incidente vediamo il protagonista, che era stato lasciato solo sul luogo dell'incidente dopo aver assistito in silenzio alla sceneggiata della donna, seduto di fronte a un fuoco mentre arrostitisce per cena le carni del povero cervo investito.

L'elemento del grottesco e del riso che troviamo in queste scene, così come in quella iniziale che descrivevamo, è una delle cifre che connotano la filmografia lynchiana⁷ – a riprova del fatto che questo film si colloca in assoluta continuità con il resto della produzione del regista americano –, cifra che a nostro avviso è strettamente correlata al modo in cui viene pensato dallo stesso Lynch l'uso dell'immagine nel cinema. La *spaltung* emotiva che l'elemento grottesco produce nello spettatore rivela dello spessore *not straight* contenuto nelle immagini che ci appaiono, anche, o meglio a maggior ragione quando queste non mostrano nulla di criptico da decifrare. Il riso che affiora alle labbra – come spiega Henri Bergson nel suo saggio dedicato al tema⁸ – è ciò che ci consente di sospendere per un istante la nostra totale adesione ai fatti che stiamo vivendo, o osservando nel caso in cui siamo spettatori di un film. Esso rivela così in ognuno di noi un movimento costitutivo di estraneità dalla vita. Mentre siamo totalmente immersi in essa, in una maniera che Bergson definisce meccanica, qualcosa che introduce un tempo altro da quello cronologico sopravanza questa adesione totale, aprendo a un altro

7 *Ivi*, pp. 44-52.

8 Henri Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, trad. it. Laterza, Roma-Bari 1989.

ordine temporale. Quella che troviamo espressa in queste immagini di Lynch è la qualità pura, virtuale per usare il linguaggio bergsoniano, di questo secondo ordine temporale. Deleuze parlerebbe di uso di immagini che non fanno che scambiarsi continuamente le due facce, quella attuale e quella virtuale,⁹ mostrando la doppia temporalità che le costituisce. Il riso, aprendoci alla possibilità di installarci per un attimo nella virtualità di ciò che stiamo vedendo, senza con ciò farci perdere il nostro ancoraggio nel mondo, ci restituisce fino in fondo alla nostra condizione di spettatori – al cinema del film che stiamo guardando, nella vita invece di ciò che stiamo vivendo – ed è solo in quel momento in cui prendiamo una certa distanza dalla vita che “ogni senso tragico assume improvvisamente anche i tratti della commedia”.¹⁰

Ed è infatti il registro della commedia che Lynch adotta per raccontarci la storia vera di Alvin, tutta condensata in quel viaggio apparentemente disperato, dall'Iowa al Wisconsin su un tagliarherba – fatto da un uomo malato per andare a trovare un altro uomo malato, il fratello Lyle, a cui non rivolge più la parola da molti anni. Nella magistrale lezione lynchiana sul *not straight* la funzione che svolge il riso è se vogliamo raddoppiata da quella svolta dalla vecchiaia. Ciò che quest'ultima come il riso – secondo l'interpretazione di Riccardo Panattoni del saggio bergsoniano – “lascia innanzitutto emergere è allora una certa inadattabilità del corpo al contesto ambientale e sociale di cui è parte. Il lato ridicolo trova il proprio inizio là dove avviene un certo irrigidimento del corpo rispetto alla vita sociale in cui ci muoviamo, tensione dettata dall'automatismo delle procedure con cui si agisce nella vita”.¹¹ Quell'elemento di meccanizzazione della vita che per Bergson rappresenta, nel momento in cui ci si posa sopra lo sguardo, l'elemento comico per eccellenza, trova nella vecchiaia la sua espressione massima che lo porta a incurvarsi verso il suo risvolto malinconico. Riso e malinconia, come insegnano i grandi maestri del comico, sono i due volti dello stesso processo di estraneità – un'estraneità per aderenza – alla vita.

La serie di supporti meccanici di cui si serve Alvin, dalle stampelle, a un curioso arnese afferraoggetti, per non parlare della scelta di utilizzare un tagliaerba per compiere un viaggio che avrebbe dovuto essere all'insegna dei minuti contati, essendo che il fratello stava molto male, e che invece si rivela lentissimo, fatto di

9 Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 85.

10 Riccardo Panattoni, *Siamo cambiati dalle immagini. Esitazione, responsabilità, incanto*, Moretti & Vitali, Bergamo 2014, p. 24.

11 *Ivi*, p. 25.

false partenze, imprevisti, interruzioni continue, sono tutti elementi che non fanno che rimarcare questa inadattabilità del corpo, in particolare del corpo anziano e malato, al contesto sociale in cui deve muoversi e del bisogno di affidarsi sempre di più a supporti meccanici. I supporti che Alvin sceglie però, contro le indicazioni del medico, della figlia e degli amici, più che restituirlo a una funzionalità non fanno che restituirgli il tempo, malinconico e comico allo stesso tempo, della sua disabilità fisica.

Malattia del corpo e malattia mentale sono due dei *leitmotifs* che Lynch utilizza più di frequente nella sua filmografia per introdurre nella visione il tempo altro di cui parlavamo più sopra. La figlia di Alvin con il suo lieve ritardo mentale e la balbuzie che rende il suo modo di esprimersi piuttosto comico è la controfigura al rovescio del padre, non è infatti una disabilità fisica a renderla inadatta al mondo quanto piuttosto la sua insufficienza mentale, a causa della quale, racconta a un certo punto il padre, in passato, a seguito di un incidente di cui lei non era stata responsabile, le erano stati tolti i quattro figli. Ed è per mostrarci questo dolore, la malinconia di questa separazione, che Lynch ricorre un'unica volta in tutto il film a un'immagine di tipo onirico, che però si capisce essere tale solo a posteriori, quando si viene a conoscenza dei fatti occorsi: è l'immagine di questa donna mentre guarda alla finestra un bambino che di notte rincorre una palla in giardino, si ferma un istante e poi se ne va. Con questa immagine onirica che non porta in sé alcun elemento scenografico che la connoti come tale è come se Lynch facesse una dichiarazione di poetica per questo film – che vale però anche per il resto della sua filmografia, dove l'elemento onirico e allucinatorio viene trattato più esplicitamente – in cui, possiamo affermare, ogni immagine è se stessa e allo stesso tempo è altra, il suo doppio onirico. Padre e figlia ci restituiscono questo elemento del ritardo che è quello di un tempo che sopravanza il tempo cronologico della storia a cui stiamo assistendo così come a quella delle loro stesse vite.

Un'altra strategia allora a cui ricorre il regista per mostrarci questa lacerazione temporale che è una lacerazione costitutiva di ogni soggettività è il trattamento che riserva ai volti dei personaggi del film. Lynch ce li mostra spesso in primo piano o di tre quarti mentre osservano un qualcosa che a volte vediamo anche noi e che altre volte possiamo solo immaginare attraverso le parole che lo descrivono. Come quando Alvin si trova al bar con un coetaneo e cominciano a scambiarsi ricordi molto dolorosi sull'esperienza della guerra, i cui morti sepolti in bare bianche fungono in una scena non solo da sfondo emotivo ma anche visivo. In quella circostanza Alvin confessa all'uomo, ma sembrerebbe dall'emozione che trapela dalle



sue parole e dal suo volto confessarlo per la prima volta anche a se stesso, di aver ucciso erroneamente un commilitone mandato avanti in avanscoperta nel corso di un'imboscata. Tutti hanno sempre creduto che a ucciderlo fosse stato un tedesco e così Alvin si è portato con sé per tutta la vita questo lacerante segreto. Nel corso di questa narrazione la telecamera non fa che inquadrare il volto addolorato di Alvin, alternandolo con quello altrettanto commosso del coetaneo, mentre sullo sfondo udiamo di tanto in tanto gli spari e il rumore delle bombe. Anche in questa circostanza Lynch non ricorre ad alcun uso del *flash back*, le bombe e gli spari sono lì acusticamente nel presente di quell'incontro commovente tra due uomini anziani, il peso dei cui rispettivi vissuti è tutto condensato in quei volti segnati e in quegli sguardi carichi di malinconia.

Lo stesso sguardo carico di struggimento lo troviamo nel momento in cui Alvin in una notte di temporale viene raggiunto dalla notizia dell'infarto del fratello Lyle. Nella semioscurità vediamo il volto rigato dal riflesso della pioggia che scende all'esterno della casa e che l'uomo stava contemplando con la figlia, il nostro sguardo è catturato da quegli occhi gonfi, pesanti di tutto il tempo di una vita passata





a covare rancore, e improvvisamente lacerante come il rumore di un tuono che squarcia il silenzio della scena ci arriva il dolore, la sua immagine più pura. Ed è guardando questi primi piani così come ce li mostra Lynch che possiamo affermare che quel che vediamo ha a che fare con ciò che, rispetto al lavoro del tempo e dello stratificarsi dei vissuti, resta. È il tempo che resta, che non è il tempo che resta da vivere, quanto piuttosto la vita in quanto tale nel suo carattere incontrovertibilmente persistente, nella sua forza, a cui nessun tempo cronologico può corrispondere.

“Il re prende tutto il mio tempo”, scrive Madame de Maintenon a Madame Brinon nel celebre esergo con il quale Jacques Derrida apre il suo testo *Donare il tempo*. “Il resto – prosegue la dama – lo dono a Saint-Cyr, al quale vorrei donarlo tutto”. Il tempo che resta, come si evince dalle parole della nobile dama è un tempo che non si ha, che non si possiede, ma che non è niente, poiché, afferma Derrida, lei stessa lo dona.¹² È dunque un tempo eccedente, che parla di un carattere straripante dell'esperienza stessa, di una dimensione di spossessamento della nostra soggettività. Amare è dare ciò che non si ha, dichiara Jacques Lacan. Il tempo che non si ha. Per questo possiamo affermare che il film di Lynch è prima di ogni altra cosa un film sull'amore. Non tanto per i contenuti narrativi che riguardano la famiglia e i suoi legami indistruttibili, come insegna la metafora dei legnetti legati tra loro usata da Alvin come esempio della solidità degli affetti familiari nella sequenza in cui vuole convincere a tornare sui suoi passi una giovane autostoppista fuggita di casa. *Una storia vera è in primis* un film sull'amore perché è un film sul tempo che resta, su tutto ciò che sopravanza il tempo lineare, il tempo *straight* degli accadimenti.

Possiamo così affermare che le storie vere del *not straight* sono storie d'amore, non nel senso che raccontano una storia d'amore, ma nel senso che hanno il carattere persistente e sopravvivente dell'amore. Caratteristiche, quelle della persistenza e della sopravvivenza, che appartengono anche alle immagini, le quali – compresa quella del nostro volto direbbe Bergson – sono, come l'amore, tutto ciò che resta di quello che viviamo: la verità dei nostri vissuti. Non una verità epistemologica, documentabile scientificamente, oggettiva, ma la verità soggettiva, singolare e al contempo incontrovertibile lì esposta davanti ai nostri occhi, a cui non ci rimane che credere. Ciecamente.

12 Jacques Derrida, *Donare il tempo. La moneta falsa*, trad. it. Raffaello Cortina, Milano 1996, p. 4.