

Scrittori da leggere con un click

Fotografia e letteratura nel postmoderno

I. LA NARRAZIONE DENTRO ALLA FOTOGRAFIA

Vorrei che la fotografia portasse a disprezzare la pittura finché qualcos'altro a sua volta renderà insopportabile la fotografia.

Senza dubbio in una società dominata dalle immagini questa profezia espressa da Marcel Duchamp in una lettera scritta il 27 maggio 1922 al fotografo Alfred Stieglitz sembra essersi avverata, e le fila degli artisti che utilizzano la fotografia come linguaggio espressivo si allargano in maniera costante, e non inconsapevole. Ognuno si accosta all'obiettivo per elaborare una *personale strategia dello sguardo*, necessaria per esprimere il proprio pensiero attraverso un codice interpretativo preciso, legato all'esigenza di stabilire un rapporto di presa diretta con il mondo.

Alla libertà di azione aperta dal postmodernismo¹ si aggiunge così, nell'ultimo decennio del XX secolo, la necessità di partecipare alla produzione di criteri interpretativi di una realtà vissuta in presa diretta, resa possibile dalla particolare struttura dello strumento fotografico, materiale e concettuale insieme. È il desiderio di dare corpo a un racconto individuale prendendo spunto da frammenti di realtà quotidiana, rassicuranti nella loro dimensione oggettiva e inconfutabile. Questi materiali vengono però manipolati per esprimere contenuti altri, che trascendono anche la loro stessa rappresentazione con il fine di approfondire il messaggio trasmesso dall'immagine.

La fotografia assurge dunque a territorio privilegiato dell'analisi dell'universo individuale e collettivo, secondo parametri soggettivi che tendono a isolarne un singolo aspetto per amplificarne al massimo il potere evocativo. In un mondo sempre più complesso e contraddittorio, l'artista può servirsi della fotografia per mettere a fuoco la propria capacità di elaborare un suo codice semantico mediante alcune tipologie espressive che caratterizzano la scena della comunicazione contemporanea.

Nell'ambito della storia della fotografia, il nostro secolo si è aperto con una novità: il superamento della distinzione tra fotografi puri e artisti che utilizzano la fotografia per le loro ricerche. Un'evoluzione iniziata già alla fine degli anni Ottanta, quando una serie di artisti internazionali cominciò a elaborare immagini a matrice fotografica allontanandosi *dall'approccio documentaristico* per sottolineare, invece, la capacità della fotografia di introdurre tematiche di *carattere concettuale*, e passare quindi dalla rappresentazione del reale alla sua interpretazione.²

Grazie alla possibilità di porsi come strumento orientato alla mediazione concettuale con il mondo, l'uso del mezzo fotografico permette agli artisti la partecipazione in presa diretta alla rapida e costante evoluzione della realtà circostante. Partecipazione che le tecniche artistiche tradizionali, come la pittura, non permettevano per la loro stessa natura di traduzione simbolica del reale.

Se si può dipingere un quadro a memoria o grazie alle risorse dell'immaginazione, la fotografia, in quanto traccia fotochimica, può essere condotta a buon fine solo in virtù di un legame iniziale con un referente materiale.

Tale caratteristica, ossia la necessità di una connessione diretta tra segno e referente, riconosciuta negli studi di semiotica³ e a lungo considerata un limite strutturale della fotografia e un ostacolo alla dimensione immaginativa della pittura, si è trasformata, a partire dagli anni Sessanta del Novecento, in un efficace strumento di analisi sociale. Gli *artisti concettuali*, prima di tutto statunitensi, ponevano infatti al primo posto l'opera d'arte intesa non come oggetto, ma come idea, che poteva essere rappresentata anche con un'immagine fotografica.⁴ Se dunque " il concettuale" svincolava la fotografia dalla sua natura rappresentativa in senso strettamente tecnico, è stato l'avvento del postmoderno negli anni Ottanta a coglierne le molteplici potenzialità e a trasformarla nel più poliedrico linguaggio artistico del nostro tempo.

Il postmoderno abbandona la ricerca delle specificità, ed esalta la pluralità, la contaminazione dei generi. È un concetto vago che raggruppa pratiche artistiche e posizioni estetiche dissimili.

Ma non basta. Dal momento che il pensiero postmoderno indaga il ruolo sociale della rappresentazione, gli artisti cominciano a sottolineare la sua ambiguità all'interno della società dei consumi, rivelando da una parte il rapido e inevitabile scollamento tra immagine e realtà, e dall'altro sconfessando uno dei fondamenti tradizionali assegnati all'opera d'arte: l'originalità creativa.

Tutto è prelevabile e riutilizzabile in altro contesto, tutto è sullo stesso piano, su una superficie assoluta che non comporta 'fuori' né 'profondità'»

Una logica secondo la quale la storia rappresenta un immenso deposito di immagini dal quale attingere con totale libertà anche, se non soprattutto, attraverso la riproduzione fotografica. L'opera d'arte come puro simulacro, copia senza più originale, citazione senza più testo, immagine che ha sostituito completamente il reale: queste sono le caratteristiche dell'opera d'arte nell'epoca del postmodernismo secondo il critico francese Jean Baudrillard.⁵

Copie perfette, incorniciate in maniera semplice e convenzionale, che una volta esposte in una galleria d'arte mettono in gioco la capacità del visitatore di distinguere le dagli originali. La fotografia postmoderna diventa allora 'costruita', rimessa in gioco dell'indecifrabilità tra reale e fittizio, tra verità e manipolazione, tra originale e copia. La capacità della fotografia di entrare in contatto con altri settori della creatività, come il cinema, la moda, la pubblicità e i mass media, le permette di allargare a dismisura il suo campo d'azione come strumento artistico di manipolazione del reale, rendendo possibili incursioni sempre più frequenti al di là dei luoghi deputati dell'arte, per entrare in contatto con un pubblico sempre più ampio.

1. Fotografia, memoria individuale e memoria collettiva

Uno degli usi più frequenti della fotografia nel passato recente è legato all'idea di catalogazione e archiviazione della memoria, intesa sia in senso storico, scientifico, popolare, sia più semplicemente domestico.

A partire dagli anni Sessanta, alcuni artisti hanno cominciato a raccogliere immagini fotografiche di diverse provenienze presentandole come un'opera unica che assume il proprio significato dal fatto di essere concepita come una elencazione di dati visivi.

Esemplare a questo proposito è *Atlas*, un lavoro in progress (ancora in corso) del tedesco Gerhard Richter che dal 1962 a oggi ha riunito più di 600 pannelli ordinati per sequenze cronologiche, in cui appaiono immagini di diversa matrice, dalle foto di cronaca a scatti tratti da riviste pornografiche, per comporre una sorta di racconto incompiuto tra cronaca e storia.

Così anche l'artista francese Christian Boltanski che struttura le proprie opere come raccolte di ritratti di persone che hanno vissuto esperienze drammatiche, strappate ai loro nuclei familiari di origine nell'Europa del dopoguerra: un insieme di microstorie presentate in una dimensione intima e malinconica, all'interno delle quali le immagini fotografiche si caricano del triste peso dell'assenza.

A partire dagli anni Novanta l'allargamento dei confini dell'arte verso una dimensione globale ha portato a una caratterizzazione in senso più propriamente sociopolitico del prodotto artistico.

Un esempio è quello di Yinka Shonibare, nato a Londra da genitori nigeriani, autore di una serie di opere fotografiche intitolata *Diary of a victorian dandy* che rappresenta diversi momenti della vita quotidiana di un gentiluomo britannico del Settecento, interpretato dall'artista stesso. Ispirate alle incisioni di William Hogarth, le immagini di Shonibare sono state affisse alle pareti della metropolitana di Londra, in modo da suggerire una riflessione sulla triste condizione dei neri nella storia britannica.

Meno politica e più intima l'operazione condotta dall'indiana Mohini Chandra che in *Album pacifica* raccoglie vecchi ritratti di parenti, deportati dall'India alle isole Figi e poi dispersi in varie parti del mondo. Al pubblico viene presentato, però, soltanto il retro delle immagini, con il timbro dello studio fotografico e alcuni appunti scritti a mano. «Se gli è negata la fotografia vera e propria, l'osservatore è comunque in grado di formarsi un paesaggio fotografico immaginario, in quanto l'opera evoca uno spazio in cui è possibile immaginare le storie e le esperienze dei personaggi ritratti» spiega l'artista.

Una memoria fondata sull'assenza delle presenze umane è quella che traspare nelle immagini dell'indiana Dayanita Singh, scattate all'interno di ambienti tipici dell'epoca coloniale: hall di alberghi, palazzi di maraglia, scuole ed edifici dove si respira ancora l'atmosfera dell'impero britannico. Rigorosamente in bianco e nero, le fotografie sono presentate in un formato quadrato che rimanda alle immagini che arredavano gli stessi edifici all'inizio del Novecento, mentre proprio l'assenza di persone rende gli ambienti irreali e metafisici, trasformandoli in un set nostalgico e paradossale.

L'intreccio tra storie collettive e individuali è la chiave di lettura della ricerca dell'artista francese Sophie Calle, che unisce l'intenzionalità creativa con la vita quotidiana, per suggerire possibili itinerari mentali capaci di creare inquietanti cortocircuiti tra memoria ed esperienza, attraverso delicati equilibri tra casualità e strategia espositiva. Nel suo lavoro, presentato nel padiglione francese dell'Esposizione internazionale d'arte di Venezia del 2007, *Prenez soin de vous*, l'artista ha chiesto a un folto gruppo di donne, che svolgevano professioni di vario tipo, di interpretare una lettera d'amore nei modi più diversi, trasformando un atto intimo e personale in un momento di partecipazione collettiva. Un dispositivo e al contempo un detonatore emotivo che trasforma la relazione sentimentale in un evento espositivo, dove la presenza dei ritratti fotografici di ognuna delle persone coinvolte crea una trama di relazioni inattese tra l'artista e il pubblico. Quest'ultimo si trova così coinvolto in una situazione sospesa tra realtà e finzione.

Alla fine degli anni Settanta l'artista statunitense Cindy Sherman ha cominciato a produrre una serie di autoritratti fotografici in bianco e nero, intitolata *Untitled film stills*, dove interpreta ogni volta una tipologia femminile differente, esplicitata attraverso pose, atteggiamenti e abiti che rimandano a fotogrammi estratti da film commerciali degli anni Cinquanta. Iniziato nel 1977 e terminato nel 1980, questo ciclo di opere costituisce un fondamentale precedente per un intero filone della fotografia contemporanea che riflette sul rapporto tra identità, citazione e metamorfosi: un'operazione che non ha mai il sapore del recupero del passato, bensì quello della contaminazione trasversale del presente. Un'attitudine non così sorprendente, se pensiamo che già nel lontano 1862 Alphonse Disderi, autore del trattato *L'art de la photographie*, pubblicato a Parigi nello stesso anno, scriveva: «L'apparecchio fotografico, anziché indurre i soggetti a mettere allo scoperto la propria personalità, sembra eccitare in loro, al contrario, l'impulso a nascondersi, a travestirsi, a de-identificarsi. Il modello, anziché cercare di definire la propria rassomiglianza, cerca di assomigliare a qualcun altro». Un'attitudine che caratterizza diversi artisti degli anni Novanta riuniti dal critico d'arte statunitense Jeffrey Deitch nella mostra collettiva *Post human*, dove varie opere di matrice fotografica venivano indicate come possibili modelli per l'elaborazione di un nuovo concetto di Io, una nuova costruzione di ciò che significa essere persona.

Prendendo ispirazione dalla chirurgia estetica e dall'ingegneria genetica, alcuni artisti hanno realizzato immagini basate sulla contaminazione tra identità diverse, sospese tra fisica e tecnologia, natura e artificio, maschile e femminile. Un' "estetica trans gender" che ha dato luogo agli autoritratti del giapponese Yasumasa Morimura che si traveste da mitiche dive del cinema, o a quelli della francese Orlan che si è sottoposta a decine di interventi chirurgici ripresi in diretta fino ad assumere l'aspetto di un corpo artificiale. Altrettanto inquietanti le opere dell'olandese Inez van Lamsweerde che mostrano adolescenti con volti e corpi senza età, ambigui prodotti di manipolazioni virtuali sospesi tra innocenza infantile e sensualità adulta. Più velata, ma non per questo meno incisiva nel messaggio, appare la ricerca di un'altra artista olandese, Hellen van

Meene, che fotografa ragazze e giovani donne in atteggiamenti apparentemente casuali, delle quali in realtà sottolinea la sensualità degli sguardi.

Un maestro della ripresa del “sesso estremo” è il giapponese Nobuyoshi Araki che ritrae giovani prostitute in pose apertamente erotiche, legate alle pratiche sessuali del *bondage*. I suoi reportage a luci rosse rivelano l’anima più nascosta di una megalopoli come Tokyo, in cui l’obiettivo svela i lati più segreti di un popolo che vive la sessualità secondo rituali complessi e misteriosi. Una visione diametralmente opposta rispetto a quella di un’altra artista giapponese, Mariko Mori, che ha creato un mondo artificiale in cui unisce suggestioni religiose con icone provenienti da manga e videogiochi, per creare una connessione simbolica tra tradizione e contemporaneità. Le sue opere sono costruite come universi fantastici, dove l’artista, vestita con i costumi di un’antica divinità giapponese, volteggia tra creature alate, ispirate a personaggi dei videogame.

Decisamente più legata al mondo terreno è la ricerca dell’artista newyorkese Andres Serrano basata sul rapporto tra sesso, religione, morte e perversione. Serrano fotografa volti e dettagli di corpi di cadaveri nell’obitorio di New York abbinandoli a laconiche didascalie che descrivono in poche parole la causa del decesso e costituiscono un tentativo per affrontare un argomento complesso esasperandone il lato realistico, quasi a voler creare un’estetica della morte. «Mi ha sempre colpito il fatto che la gente non appare nella morte così come quando era in vita» spiega l’artista. Immagini che denunciano un forte coinvolgimento dell’autore, impegnato in una serie di situazioni che non lasciano nulla all’immaginazione, mantenendo però sempre una risoluzione formale ineccepibile.

In conclusione, come si è voluto esemplificare in questa breve rassegna, è la partecipazione diretta dell’autore alla definizione sia concettuale sia visiva dell’opera l’elemento caratterizzante delle ricerche che artisti rappresentativi del postmoderno conducono sui temi dell’identità, del corpo e della sessualità: tematiche che non vengono mai affrontate dall’esterno bensì assunte in prima persona, come esito di una partecipazione diretta.

2. Fotografia descrittiva e narrazione

Una delle principali caratteristiche dell’evoluzione della fotografia nell’arte contemporanea degli ultimi vent’anni è la **dimensione narrativa** presente nelle immagini, le quali tendono a mostrare situazioni tratte dalla vita quotidiana vissuta in un contesto prevalentemente urbano, offrendone però un’interpretazione di tipo metaforico. Una modalità che prende spunto dalle esperienze del reportage fotografico degli anni Sessanta e Settanta unite alla necessità di intendere l’opera d’arte come contenitore di senso proveniente dall’arte concettuale.

Nel corso del decennio successivo, l’avvento della società postmoderna ha trasformato radicalmente lo scenario della città, non più intesa come territorio di conflitti politici e sociali bensì come scenario ideale di una società capitalistica avanzata, dominata dall’evoluzione della tecnologia e dalle multinazionali. Per interpretare tale mutazione il linguaggio fotografico ha assunto un ruolo di protagonista, permettendo agli artisti di focalizzare l’attenzione sul significato dell’immagine intesa come momento interpretativo e non più soltanto descrittivo del tessuto urbano.

Il pioniere di questa volontà di attribuire alla fotografia il delicato compito di rappresentazione sociale del quotidiano è l’artista canadese Jeff Wall che a partire dagli anni Novanta ha realizzato una serie di *light boxes* di grandi dimensioni dove il portato narrativo è concentrato su un’unica immagine, concepita come la scena culminante di un racconto. Ambientate negli spazi asettici e anonimi della città di Vancouver, le opere di Wall mantengono l’aspetto misterioso ed enigmatico di un’azione bloccata nel suo svolgersi e ambientata in un contesto sociale apparentemente banale, ma in realtà costruito nei minimi dettagli che rivelano una complessa trama di riferimenti, dalla pittura rinascimentale al cinema, dal reportage all’advertising pubblicitario. La relazione con la pubblicità viene enfatizzata dall’uso del *light box*, che aggiunge all’immagine fotografica una connotazione fisica. «Il light box non è esattamente una fotografia, ma neanche un dipinto, piuttosto li suggerisce entrambi.»

Un altro artista che esplora il vissuto urbano americano per fissarne le contraddizioni è Philip Lorca di Corcia che si concentra sui ritratti di determinate categorie sociali borderline, coniugando il reportage urbano con la dimensione simbolica del ritratto popolare. Ballerine di lap dance o ragazzi che si prostituiscono sulle strade di Hollywood costituiscono alcuni soggetti tipici delle opere dell'artista che, con un sapiente uso di pose ed effetti chiaroscurali, evidenzia l'ambiguità dei suoi modelli, in perenne bilico tra casualità e fiction. Una modalità vicina allo stile dell'inglese Sam Taylor Wood, che concentra la sua attenzione sull'apparente banalità della vita di tutti i giorni attraverso opere costruite come sequenze fotografiche scattate negli interni londinesi, dove avvengono episodi domestici dai quali traspare l'alienante tensione della quotidianità colta dall'obiettivo di una candid camera. I protagonisti di questi *storyboard* privati sono scelti all'interno della cerchia familiare dell'artista, e il loro inserimento in contesti domestici volutamente banali rende le situazioni ancora più imprevedibili e spiazzanti.

Ma colui che ha aperto la strada a questa modalità di utilizzo della fotografia intesa come documentazione dell'esistenza è Nan Goldin che per anni ha appunto "documentato" la sua vita personale trascorsa nell'ambiente underground newyorkese degli anni Ottanta, un mondo popolato da travestiti, omosessuali, artisti ed esseri umani allo sbando. Immagini che raccontano - con un linguaggio oggettivo e apparentemente asettico che non risparmia però momenti di dolore e sofferenza- drammi come il dilagare dell'AIDS e la diffusione della droga attraverso centinaia di microeventi incentrati sul quotidiano dell'artista, dei suoi amici e dei suoi amanti. Qui la fotografia è intesa come modalità del vivere stesso, di uno stare al mondo dove lo sguardo dell'artista non è mai giudizio, ma semplice e dolorosa constatazione, senza però sottolineare una partecipazione emotiva. Lo statunitense si pone come un osservatore, il cui coinvolgimento affettivo è limitato al momento dello scatto dell'obiettivo, senza indulgiare in facili sentimentalismi. «Fare una fotografia è un modo di toccare qualcuno, è una carezza, è accettazione, un desiderio di cogliere la verità e di accettarla, senza cercare di farne una versione personale».

Un altro pioniere della fotografia intesa come diario del quotidiano è Larry Clark, regista e fotografo statunitense che nel suo volume *Tulsa*, del 1971, ha raccontato le giornate di un gruppo di giovani americani persi in un vortice autodistruttivo di sesso, droga e violenza. Una realtà vissuta in prima persona da Clark, il quale ha proseguito la sua indagine autobiografica con pellicole dai contenuti forti come *Kids*, dove il cinismo e la disperata volontà autodistruttiva degli adolescenti negli Stati Uniti assume toni quasi insopportabili. Un'intimità esplosiva e carica di tensione che ritroviamo nelle opere dell'inglese Richard Billingham assunto alla fama internazionale con una serie di immagini della sua famiglia composta dai genitori, Ray e Liz, e dal fratello Jason. La cronaca delle giornate vissute dai Billingham, tipico esempio di lower class family assediata in un modesto appartamento, è scandita dagli interminabili litigi tra i coniugi, mentre il figlio Jason, impassibile, trascorre ore al computer, totalmente indifferente alla realtà che lo circonda, dominata da un senso di profonda alienazione.

Lo stesso stile da album di famiglia, filtrato attraverso uno sguardo imparziale e asettico, caratterizza l'opera del tedesco Wolfgang Tillmans, considerato uno dei principali protagonisti dell'attuale scena dell'arte contemporanea internazionale. Con un occhio attento all'evoluzione della *fashion photography* e l'altro alla minuziosa descrizione della propria vita di giovane artista nella Germania degli anni Novanta, Tillmans ha saputo trasformare le sue giornate trascorse in maniera pigra e disincantata in compagnia di ragazzi, tra club e feste trasgressive, in un repertorio di immagini che spazia dal ritratto al paesaggio, dalla natura morta ai momenti più intimi del quotidiano. Un itinerario visivo che si mostra in tutta la sua apparente casualità, ispirata alle vicissitudini di una memoria personale simile a quella degli adolescenti: un accostamento suggerito dall'artista attraverso gli allestimenti delle sue opere, presentate senza cornice e accostate l'una all'altra secondo un ordine del tutto soggettivo.

La dimensione caotica e disordinata del paesaggio metropolitano, che domina buona parte della produzione di Tillmans, rappresenta l'orizzonte creativo dello svizzero Beat Streuli, il quale riprende pose, atteggiamenti e attitudini degli abitanti delle città moderne, colti di sorpresa sul

dinamico sfondo della *street life*. Quello che interessa Streuli è la capacità della fotografia di fissare l'attenzione dell'osservatore sulle diverse sfaccettature della realtà urbana contemporanea intesa nel suo flusso continuo, senza isolarne singoli aspetti come avviene invece nell'opera di Tillmans.

Più cruda e drammatica è invece la ricerca dell'ucraino Boris Mikhailov che nel progetto *Case history* ha documentato la realtà dei vagabondi della sua città natale, Harkov: un allucinante reportage di persone sradicate dai loro nuclei di origine a causa del cambiamento di regime nei Paesi dell'ex Unione Sovietica. Un campionario di esseri umani privi di assistenza sociale che si muovono allo sbando nel malinconico e deprimente paesaggio ucraino, in una condizione di emarginazione senza speranza. Un senso di disperazione che ritroviamo nei volti disfatti degli anziani residenti in un ospizio londinese, protagonisti del progetto *Hide that can* dell'artista irlandese Deirdre O'Callaghan, che per un periodo di quattro anni ha documentato con distaccata oggettività la vita quotidiana di irlandesi alla deriva, emigrati a Londra a partire dagli anni Cinquanta per cercare lavoro prima di sprofondare in un'esistenza buia e senza prospettive. Come quella dei contadini che abitano le zone rurali della Finlandia, ritratti da Esko Mannikko all'interno delle loro isolate e modeste abitazioni intorno alla cittadina di Oulu. Un rigore compositivo che l'artista ha inteso sottolineare con una scelta di cornici di seconda mano per enfatizzare la modestia consapevole dei soggetti ritratti.

Un'attenzione alla marginalità simile a questa è la ricerca della danese Trine Søndergaard che ha rivolto l'obiettivo verso i diversi aspetti della vita professionale delle prostitute in Danimarca sottolineando il lato alienante e disumano del loro lavoro, senza mai calcare la mano su aspetti erotici o sessuali. Ma a differenza di Tillmans o Streuli, Trine ha stabilito un rapporto di fiducia e di collaborazione con i suoi soggetti, e ciò le ha permesso di cogliere espressioni e atteggiamenti che lasciano trasparire gli aspetti più drammatici e angoscianti di questa difficile e rischiosa professione.

«*Il fotografo saccheggia e insieme conserva, denuncia e insieme consacra*» ha scritto Susan Sontag in un celebre saggio sulla fotografia degli anni Ottanta.⁶

Filosofia fotografica che si ritrova nelle immagini del cinese Dinu Li intitolate *Secret shadows* e scattate all'interno delle misere stanze abitate dagli immigrati cinesi illegali nel nord dell'Inghilterra. Ambienti squallidi e anonimi, dove gli unici segni di vita sono oggetti domestici di provenienza cinese, frammenti dell'identità disgregata e nomadica che caratterizza le condizioni degli immigrati extracomunitari nei Paesi europei. Ma si può essere immigrati anche nel proprio Paese, come suggeriscono le immagini dell'artista iraniana Shirana Shahbazi scattate a Teherân durante i primi anni del Duemila, venticinque anni dopo l'avvento del regime khomeinista, che rivelano le enormi contraddizioni tra le rigidità di uno stato teocratico e le necessità di un paese moderno.

3. Fotografia tra realtà e finzione: il paesaggio urbano

Un altro significativo orientamento che caratterizza la fotografia contemporanea è l'attenzione per lo spazio fisico, inteso come *topos* di immagini simboliche situate sull'ambiguo crinale tra realtà e rappresentazione. Un'attitudine che viene comunemente fatta risalire al lavoro degli artisti tedeschi Bernd e Hilla Becher.

I Becher dal 1960 hanno condotto una ricerca legata alla schedatura delle diverse tipologie di edifici di archeologia industriale, dai silos ai gasometri, presenti sul territorio della Germania. Ogni edificio è stato ripreso con una visione frontale e rigorosamente in bianco e nero, attraverso una modalità oggettiva, che riduce al minimo l'interpretazione del fotografo, accentuandone così la vocazione concettuale.

Le immagini dei Becher obbediscono a un formalismo fondato su un uso convenzionale, privo di inflessioni, della macchina fotografica come mezzo descrittivo.

L'attività di docente di B. Becher presso l'Accademia di belle arti di Düsseldorf negli anni Ottanta ha dato vita alla cosiddetta scuola di Düsseldorf della quale fanno parte alcuni suoi allievi,

oggi figure di primo piano del panorama artistico internazionale. Con uno sguardo freddo e oggettivo, questi artisti hanno concentrato le loro ricerche sulla complessa trama di relazioni tra l'essere umano e lo spazio che lo circonda, privilegiandone le implicazioni socioculturali e antropologiche. Così, se le immagini degli edifici di archeologia industriale dei Becher sono ancora debitorie al fenomeno culturale del minimalismo (evidente nella scelta di dispositivi come la ripetizione seriale, l'interesse per le strutture architettoniche e l'eliminazione di ogni modalità espressiva) i loro allievi hanno invece elaborato strategie concettuali di matrice differente.

Riportiamo alcuni esempi.

Gursky predilige immagini a colori di grande formato, in cui tende a far coincidere il punto di vista dello spettatore con quello del fotografo. L'artista tedesco punta l'obiettivo su situazioni legate al nuovo volto della massa globalizzata: concerti rock, edilizia intensiva nelle periferie delle megalopoli, sfilate militari, ma anche megastores e centri commerciali. Una massa anonima e frenetica, presentata nella sua dimensione più inquietante dall'obiettivo dell'artista che, grazie al suo uso della panoramica, richiama alla memoria la vocazione epica e narrativa della pittura paesaggistica del diciannovesimo secolo.

Struth, invece, si concentra sulla messa a fuoco di alcune tipologie sociali, come il comportamento del pubblico all'interno dei grandi musei come il Prado, il Louvre o i Musei vaticani. Queste immagini, giocate sul confronto tra l'aura solenne e immutabile di capolavori come *Las meninas* di Diego Velázquez e gli atteggiamenti dei visitatori che affollano le sale del Prado, si propongono come una riflessione sulla funzione della rappresentazione e sul ruolo dell'artista nella società.

La collocazione dell'opera d'arte all'interno di musei e prestigiose gallerie d'arte è il soggetto principale del lavoro di Louise Lawler. L'artista statunitense riflette infatti sul significato politico e culturale delle collezioni pubbliche e private attraverso accostamenti tra capolavori, suggerendo interpretazioni di carattere socioantropologico sulle regole che governano il sistema dell'arte contemporanea.

Il museo rappresenta uno dei luoghi pubblici di fruizione culturale collettiva, insieme ai teatri e alle biblioteche, scelti da C. Hofer come protagonisti di una ricerca che, a differenza di quella di Struth, si concentra sullo spazio museale come deposito di memorie inteso nella sua vuota nudità, priva di qualsiasi essere umano. I luoghi ripresi dalla Hofer sono fotografati come architetture caratterizzate dalla stratificazione quotidiana della cultura, che si manifesta nella dimensione di rappresentazione sociale del sapere.

Ruff spazia invece tra soggetti e soluzioni stilistiche diverse, che vanno da una serie di ritratti frontali e volutamente privi di espressione di persone anonime alle architetture razionaliste tedesche, fino a una serie di paesaggi naturali appositamente sgranati per mostrare la dimensione dei pixel, in modo da accentuare il carattere artificiale e tecnologico dell'immagine. Un aspetto che ha assunto un ruolo di primo piano nelle ricerche che indagano l'ambiguità della fotografia in rapporto alla sua capacità di riproduzione del reale. Non più testimonianza, ma rappresentazione del mondo contemporaneo, colto nella sua natura ambigua dove reale e artificiale si fondono in un'unica soluzione visiva.

Il rapporto tra il luogo reale e la sua percezione è un tema sul quale molti artisti delle ultime generazioni hanno fondato le loro ricerche, seppur analizzando il problema da punti di vista differenti.

Una visione fiabesca e infantile legata al paesaggio americano e ai suoi stereotipi cinematografici è quella dello statunitense Gregory Crewdson, che ricostruisce nel suo studio i tipici spazi di periferia delle città degli Stati Uniti, dominati da un senso di fissità innaturale e straniante. Una percezione metafisica capace di trasformare l'assenza in presenza è la componente principale della ricerca svolta dal giapponese Hiroshi Sugimoto, autore di interessanti cicli di immagini in bianco e nero che trasformano orizzonti marini in paesaggi immobili e innaturali, così come schermi all'interno di sale cinematografiche prive di pubblico in fonti di luce assoluta e laconica. Gli ambienti ripresi dal francese George Rousseau sono spazi in edifici industriali abbandonati, dove

l'artista dipinge sulle pareti e sul pavimento campiture geometriche di colori differenti per poi fotografarle, in modo da far loro acquistare il senso compiuto dell'opera, tutta giocata sulla mimesi tra pittura, architettura e fotografia.

Su un altro tipo di ambiguità di matrice minimalista e concettuale si fonda il lavoro dello statunitense James Casebere, in cui le linee essenziali di spazi architettonici ripresi dall'interno e stampati su grandi formati rivelano, solo a uno sguardo attento, la loro natura di modellini riprodotti in scala nello studio dell'artista e illuminati in maniera tale da sembrare veri. Un procedimento simile a quello seguito dal tedesco Thomas Demand che ricostruisce ambienti reali a grandezza naturale, in modo tale da rendere l'operazione mimetica ancora più verosimile. Rispetto a Casebere, l'opera di Demand ha assunto nel tempo connotati sociopolitici sempre più marcati, portando l'artista a ricostruire lo studio di Bill Gates o addirittura uffici dove sono state compiute operazioni segrete legate alla lotta internazionale al terrorismo islamico.

4. Fotografia e oggetto-soggetto

La riproduzione fotografica dell'oggetto quotidiano che prosegue l'antica tradizione pittorica della natura morta, o *still life*, si è rivelata uno strumento diretto ed efficace per permettere alla fotografia di assumere i connotati di un'operazione semantica, cioè in grado di attribuire nuovi significati alle cose più banali che ci circondano. Un procedimento che trae le sue radici culturali dalla fotografia surrealista degli anni Venti, rinvigorita dalla contaminazione con le istanze merceologiche e commerciali della Pop art,⁷ che hanno trasformato l'opera d'arte in una merce di consumo alla portata di tutti.

Tra i primi artisti a intuire le possibilità interpretative degli oggetti attraverso la fotografia si collocano gli svizzeri Peter Fischli e David Weiss che a partire dagli anni Ottanta hanno scattato una serie di immagini che riproducono sculture realizzate con utensili da cucina, ortaggi e materiali vari posti in equilibrio precario. Nella serie intitolata *Stiller Nachmittag* è la fotografia a rendere permanenti questi assemblaggi ironici, assurdi e paradossali, che diventano successivamente protagonisti di un cortometraggio.

Punto di vista condiviso dall'artista messicano Gabriel Orozco, che crea inedite chiavi di lettura del reale rese evidenti attraverso sequenze di immagini dove l'abbinamento tra oggetti diversi inseriti in un banale contesto urbano assume il significato di un'azione critica nei confronti di un consumismo spinto all'estremo. È il caso, per esempio di *Cats and watermelons*, un'opera in cui le angurie e le scatolette di cibo per gatti riprese insieme all'interno di un supermercato rivelano le contraddizioni tra le diverse componenti di una natura sempre più artificiale.

L'idea del *trompe l'œil*⁸ è invece alla base delle opere del brasiliano Vik Muniz che costruisce immagini tratte dall'arte del passato utilizzando i materiali più disparati (dal cioccolato fuso ai coriandoli, dai diamanti ai giocattoli) e le fotografa per poi distruggerle. Una forma di illusionismo tecnologico per rileggere i capolavori della storia dell'arte, che vengono continuamente manipolati mantenendo una riconoscibilità forte in qualunque contesto.

Un principio che ritroviamo anche nelle opere a matrice fotografica di Paola Pivi, l'artista italiana che realizza immagini di gusto decisamente surreale, all'interno delle quali combina elementi apparentemente incongrui per dare vita a situazioni paradossali: per esempio una coppia di zebre fotografata sulla neve, uno struzzo sulla spiaggia di un'isola del Mediterraneo, oppure un leopardo che cammina tra centinaia di tazze di cappuccino. La sua ricerca procede per slittamenti, non all'interno del senso ma sulla superficie dell'immagine. È una riflessione immediata e bruciante sulla possibilità dell'artista di mettere in atto un processo il cui punto di arrivo coincide con la costruzione di un'immagine che diviene realtà proprio nel momento in cui amplifica al massimo la sua natura artificiale. Una modalità che lascia campo aperto all'evoluzione della fotografia come linguaggio artistico di primo piano nel prossimo futuro.

¹ Postmodernismo è un termine usato negli anni Sessanta del XX secolo con diversi significati e in vari ambiti culturali, con il quale genericamente si fa riferimento alla crisi della modernità nelle società a capitalismo avanzato, caratterizzate da un'economia e una finanza estese globalmente, dall'invasione della pubblicità e della televisione nelle convinzioni personali, e da un enorme flusso di notizie provenienti dal web, ormai incontrollabile e inverificabile.

² Il termine *concettuale*, nel campo artistico, ha un significato polivalente. Il primo artista ad aver usato la definizione «concettuale» è stato Joseph Kosuth intorno alla metà degli anni Sessanta. Il suo intento era di proporre opere il cui proposito non fosse il godimento estetico bensì l'attività del pensiero. Del 1965 è una delle sue opere più famose, «Una e tre sedie» in cui espone una sedia vera, un'immagine fotografica e la definizione scritta della parola "sedia". Ciò a cui tende è di avviare nello spettatore la riflessione sul rapporto, problematico e conflittuale, che esiste tra realtà, rappresentazione iconica (immagine) e rappresentazione logica (parola).

Il termine fotografia concettuale è tanto usato quanto poco definito. C'è chi lo interpreta come un movimento legato a un arco temporale ben preciso, gli anni 1960- 70 e chi lo intende come un metodo della fotografia che vuole stimolare l'attività intellettuale.

La fotografia è "concettuale" quando, tramite oggetti reali e concreti, si esprime un concetto che può non avere nulla a che fare con il loro senso quotidiano. Quando "si allude visivamente, o si rappresenta una parte per il tutto, o si rappresenta un concetto in modo metaforico trasferendo il suo significato su qualcos'altro".

³ Semiotica è la disciplina che studia i segni e il modo in cui questi abbiano un senso (significazione). Considerato che il segno è in generale qualcosa che rinvia a qualcos'altro possiamo dire che la semiotica è la disciplina che studia i fenomeni di significazione. Per ~~significazione infatti si intende ogni~~ *relazione* che lega qualcosa di materialmente presente a qualcos'altro di assente (la luce rossa del semaforo significa, o sta per, "stop"). Ogni volta che si mette in pratica o si usa una relazione di significazione si attiva un *processo* di comunicazione (il semaforo è rosso e quindi arresto l'auto). Le relazioni di significazione definiscono il *sistema* che viene a essere presupposto dai concreti processi di comunicazione.

⁴ Quando si parla di fotografia concettuale, si fa riferimento a un tipo di arte fotografica che ha lo scopo di comunicare alla mente dello spettatore un determinato concetto attraverso il contenuto di un'immagine. La fotografia, dopo essere stata *immaginata, concepita e ideata* nella mente del fotografo, viene comunicata e messa in scena. L'artista vuole fare sì che il suo concetto sia semplice da intuire e da percepire, ed è per questo che nell'inquadratura inserisce molteplici componenti "personali": da questo punto di vista, la fotografia concettuale può essere considerata l'esatto opposto rispetto al fotogiornalismo, nell'ambito del quale chi usa la macchina fotografica si impegna per catturare delle immagini il più possibile reali e aderenti al vero, proprio come gli si stanno mostrando nel momento.

Insomma, se il *fotogiornalismo* consiste nell'assenza di qualsiasi tipo di manipolazione, la fotografia concettuale è il contrario: un genere di fotografia che non di rado si avvale dell'uso di software e di editing grazie ai quali all'interno di una stessa immagine possono essere mischiati oggetti diversi. Non è detto, ad ogni modo, che l'adozione di questi programmi sia un obbligo o una costante: molti fotografi, infatti, si limitano a sfruttare quel che appare nei loro scatti.

⁵ Il filosofo francese Jean Baudrillard (1929-2007) è stato uno dei più convinti critici della postmodernità e della società simulacro; se lo scetticismo e il relativismo filosofico mettono in dubbio il concetto di verità, egli ha messo più che in dubbio il concetto di realtà, affermando che, nell'era della comunicazione virtuale (televisiva, radiofonica, giornalistica e informatica), i fatti scompaiono e cedono il posto a una apparenza che è il loro esatto contrario.

⁶ Susan Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Piccola biblioteca Einaudi. Nuova serie, 2004

⁷ Per una sintesi sulla Pop Art ed Andy Warhol vedi S.Tassi, *Graffetta* n.29

⁸ Genere di pittura accentuatamente naturalistica, in cui la rappresentazione tende a una concretezza tale da generare l'illusione del reale; impiegata spec. per certe nature morte, l'espressione definisce anche gli artifici prospettici usati nell'arte romana, nel Rinascimento, nell'arte barocca e, oggi, come decorazioni d'interni, per dare la percezione di un dilatarsi dell'ambiente.

Scrittori da leggere con un click

Fotografia e letteratura nel postmoderno

II. LA FOTOGRAFIA

DENTRO AL ROMANZO

Da Don De Lillo a Daniel Pennac, Lalla Romano, Antonio Tabucchi

Gli autori che prenderemo in considerazione per le riflessioni che seguono rimandano ai temi che abbiamo sviluppato nella prima parte di questa pubblicazione, là dove ci siamo occupati di forme e modelli fotografici propri dell'era postmoderna.

E precisamente:

- a) la contaminazione dei linguaggi tra immagine e parola, nella pubblicità;
- b) la descrizione della città e del paesaggio
- c) l'album di famiglia
- d) la memoria e gli oggetti

In *Il postmoderno americano tra letteratura ed arte, da Don De Lillo a Andy Warhol* (Graffetta n.29) abbiamo condotto osservazioni critiche sul romanzo di De Lillo, *Americana*, laddove si è fatto riferimento alla presenza quasi ossessiva dei cartelloni pubblicitari nello spazio geografico interessato dalla fuga di David, il protagonista, dalla capitale. Riproponendone qui la lettura come paradigma della letteratura postmoderna vale la pena ora di riprendere quella tematica, per introdurre con coerenza il discorso sul rapporto tra la descrizione del paesaggio nel romanzo contemporaneo e la fotografia della pubblicità.¹

New York (la città in cui David è nato e vive) rappresenta l'essenza della mercificazione culturale imperante, ed è da quella realtà che David intende fuggire. Ma nelle tappe del suo viaggio non s'imbatte in scenari molto diversi: appena superata la città di Boston, infatti, il paesaggio innanzi a sé assume caratteristiche inevitabilmente simili. << L'America assisteva al risveglio della primavera e la campagna ritrovava la sua gloria, almeno quel poco di campagna che riuscivamo a vedere oltre il fumo e i tabelloni pubblicitari >>. Così, la natura non riesce a mostrarsi appieno a causa dell'ostinata presenza del fumo e delle insegne, soggetti dissonanti e invadenti che nel contesto extraurbano sono agenti di disturbo. Nonostante l'amarezza del commento di David, in realtà a prevalere sembra essere però una sorta di accettazione rassegnata: il personaggio non si stupisce né si irrita più di tanto di fronte a quel disarmonico contrasto.

<< Diedi gas e la Mustang oltrepassò con uno scatto centinaia di bungalows, villini per le vacanze e motel, quattromila chilometri di Marlboro Country >>. Un processo di percezione e codifica del reale inarrestabile che continua anche quando David giunge nel paesino di Millsgate: <<Andammo a scaricare le borse e ci dirigemmo verso casa della zia di Brand. Era una bella casa antica, il tipo di abitazione in cui vivono le nonne degli spot pubblicitari.>>

L'America, dunque, via via perde la connotazione del mito della libertà assoluta per divenire gradualmente il luogo pervaso dal quel male oscuro che David sente dentro e fuori di sé: la perdita di senso di ogni comunicazione massmediatica, che pure pare essere la sola possibile.

Allo stesso modo della Statua della Libertà per De Lillo, la Torre Eiffel non è il simbolo della città di Parigi per Daniel Pennac: entrambi gli scrittori paiono voler sfuggire allo stereotipo della metropoli, pur secondo diverse ragioni di poetica. Per De Lillo lasciare New York significa poter rivendicare la ricerca di se stessi nei linguaggi affettivi dell'infanzia liberandosi dal superpotere dei media; secondo Pennac non occorre fuggire dalla Parigi dei boulevard signorili e dei quartieri chic per trovare la propria autentica identità, quanto piuttosto ricercarla in una "Parigi alternativa", opposta alla capitale, non virtuale ma reale, Belleville.

La convivenza armoniosa di diverse etnie, la conseguente pluralità umana e urbana, nonché l'eterogeneità degli edifici, delle insegne, dell'architettura, distinguono questo quartiere dal resto di Parigi.

Delle vigne che la caratterizzavano nel secolo scorso non ne è rimasta nessuna; in compenso sono ancora molto numerosi i portoni che si schiudono su affascinanti cortili interni che sfuggono allo sguardo del passante.

Belleville ha due facce: una superficiale ed esterna, belle aree e bei locali con insegne, e la più interna e misteriosa, quella dei vicoli stretti e delle vecchie abitazioni non ancora abbattute.

Essendo un quartiere poliedrico, anche i giudizi e i preconetti sul suo conto possono essere contrastanti: se una parte dei parigini lo considera pericoloso, il luogo è anche visto come singolare microcosmo di tolleranza. Belleville ha un aspetto umano, ma è anche il lato atipico di una città in cui talvolta è difficile vivere. Le sue rappresentazioni superano forse gli attributi reali: a questo immaginario urbano contribuisce certamente anche Pennac, che presenta Belleville nel suo aspetto più simbolico e idealizzato, senza riprodurre fedelmente la realtà, ma offrendo al lettore una visione sfuggente e personale di questo universo.

La Belleville dei romanzi di Pennac non si attaglia al Boulevard de Belleville, bella strada parigina dai palazzi intonacati sempre di fresco. Intento del nostro autore è farci credere ad un quartiere dagli edifici bassi e modesti, dalle case popolari abitate da immigrati, multietnica e povera, vitale e calda. La vera Belleville, quella d'inizio secolo, quella a cui ci vuol far pensare l'autore, si trova più a nord, o forse non si trova nemmeno più, cancellata dal rinnovamento edilizio.

Le rappresentazioni di Belleville nei romanzi di Pennac eludono la precisione topografica.

Il discorso dell'autore sul quartiere è privo di descrizioni minuziose. Il tipo di conoscenza che ci trasmette non è nozionistico, piuttosto basato su percezioni sensoriali. Questa scelta stilistica è cercata e voluta: alle critiche mosse contro il quartiere Pennac replica con un'immagine romanzesca e lirica.

Per apprezzare Belleville è necessario fuggire dal pregiudizio e ricercare una poesia del quotidiano, dell'effimero dell'infra-ordinario (come direbbe Perec).² Chi abita a Belleville deve saper cogliere il lirismo dell'esistenza. Per comprenderla è necessario percepirla e assimilarla attraverso tutti i sensi; guardarla ad occhi sgranati, respirarla a pieni polmoni, assaporarne il gusto e darsi il tempo di ascoltarla.

Il primo incontro col quartiere è espresso in immagini.

Belleville appare <<come una mascella sdentata>> (poiché - come abbiamo detto - a causa del rinnovo edilizio molti edifici sono stati abbattuti); nonostante questa precarietà architettonica Belleville è un universo ricco di colori: <<anche a quindici sotto zero, Belleville non perdeva i suoi colori, Belleville giocava sempre a fare la mediterranea>>, anche nel freddo parigino.

Il Boulevard de Belleville viene definito <<a tinte forti>>: il quartiere si differenzia dal grigio del resto della città grazie al suo caleidoscopio di culture, che apportano alle strade e all'atmosfera un notevole ventaglio cromatico.

Anche il cielo, inaspettatamente, si tinge di toni pastello nelle pagine del nostro autore: Pennac cela dietro all'indubbio esotismo degli abitanti la Belleville intima dei muri corrosi dall'umidità, dell'insalubrità, dei passaggi oscuri, creando talvolta un mondo troppo idilliaco per essere credibile.

La fotografia è il tramite privilegiato per accedere alla città.

La fotografa per eccellenza della saga è Clara, sorella di Ben, per la quale <<fotografare è l'unico mezzo per comprendere>>. Le sue fotografie su Belleville sono scattate senza pregiudizi, come una testimonianza neutra e il più vicina possibile alla realtà. Clara fotografa per capire: le sue fotografie sono il mezzo che utilizza per raccontare la sua personale verità, <<servono a rendere eterno lo sguardo che posa sul mondo>>.

Per Clara, come per molti personaggi della saga, la conoscenza è fonte di vita, e la vita stessa è opera poetica.

Per il lettore è necessario, allora, condividere questa bellezza, che Clara trova principalmente tra le strade in cui abita.

Il quartiere è stato talmente fotografato dalla ragazza che Ben, quando vi passeggia, si ritrova nelle foto della sorella: <<Quando vado in giro per Belleville, a qualunque ora della giornata, ho sempre la sensazione di essermi perso in uno degli album di Clara>>.

Le immagini scattate sono una chiaroveggenza, che deve necessariamente essere trasmessa e condivisa, e qualsiasi persona arrivi a Belleville dopo aver letto anche solo un romanzo della saga ha la medesima impressione di Ben davanti alle foto di Clara: di essersi perso in un libro di Pennac.

Ben stesso, nell'ultimo tomo della saga, fotografa il suo quartiere: crede in un suo imminente arresto e vuole portare con sé un'immagine del suo mondo, senza discernere ciò che passa davanti al suo obiettivo, pura commemorazione e omaggio a Belleville.

Il terzo fotografo della saga è Six la neve, personaggio emblematico del romanzo *Signor Malaussene*. Six abita e lavora in un vecchio sobborgo, anch'esso completamente rinnovato, una delle prime zone di Belleville a subire la metamorfosi: un tempo piccola piazza rotonda sopra ai tetti di Parigi, ora grigia spianata attorno a cui si innalzano palazzi anni settanta. Six, nella finzione narrativa, è il tuttofare del borgo e l'ultimo proprietario della piazza a cedere il proprio immobile, un café-bistro. Ha cercato per un certo periodo di lottare contro la sua distruzione, ma nemmeno legalmente è stato possibile fare qualcosa per evitare il massacro.

Dopo l'abbattimento della piazza, Six decide di fotografare ogni edificio di Belleville prima della sua demolizione e di farsi poi tatuare sul corpo le immagini di Belleville scomparsa.

Le fotografie di Belleville sono sempre cariche di nostalgia, che per Pennac è la consapevolezza di un presente che non si può perpetuare.

Riprendiamo le nostre riflessioni in merito all'ingresso della fotografia nelle opere letterarie autobiografiche.

Ciò che ora ci preme mettere in evidenza è come, per quanto già presente nei romanzi della tradizione europea come strumento di privilegio per mantener viva la memoria e rinnovare i ricordi (Proust è da citare come autore esemplare) la fotografia assuma, assieme al cinema e agli altri linguaggi artistici dell'epoca postmoderna, il significato di *narrazione*.

Tralasciando consapevolmente autori di grande rilievo faremo qui riferimento a due scrittori esemplari del secondo Novecento italiano, con lo sforzo di mettere in risalto la diversa modalità di inserire o coniugare il linguaggio della parola e quello dell'immagine. Si tratta di Lalla Romano e di Antonio Tabucchi.

Lalla Romano è oggi scrittrice trascurata dal pubblico dei "lettori empirici"; già quando assunse notorietà in Italia, negli anni Ottanta, con un numero considerevole di opere, fu ritenuta autrice molto complessa a causa di un accentuato sperimentalismo linguistico e per la sua prosa intensa, più difficilmente avvicinabile dal grande pubblico, all'epoca esposto alla cosiddetta "ripresa narrativa".

Soprattutto in merito all'argomento di cui ci stiamo occupando (ma anche per richiamare l'attenzione su una scrittrice italiana il cui prestigio ci pare debba essere mantenuto vivo), la Romano rappresenta un punto di riferimento di grossa portata, poiché dichiarò con convinzione - soprattutto dopo la pubblicazione di *Romanzo con figure. Lettura di un'immagine*, del 1986 - che la fotografia è un <<linguaggio dei segni>> e sostenne che <<anche la fotografia è scrittura>>.

Le fotografie hanno un posto centrale nelle sue prose di memoria: *La penombra che abbiamo attraversato* (1964), *Le parole tra noi leggere* (1966), *Una giovinezza inventata* (1979), *Inseparabile* (1981), *Nei mari estremi* (1987); ma diventano un elemento "alla pari" con la scrittura nei libri autobiografici: *Romanzo di figure. Lettura di un'immagine* (1986), citato, e *Nuovo romanzo di figure* (1997).

In altre parole: dopo aver rinvenuto nella fotografia un potere evocativo estremamente potente e capace di portare in superficie non solo avvenimenti che parevano perduti nel tempo, ma pure l'insieme dei conflitti emotivi che avevano in origine accompagnato tali avvenimenti, la Romano (ed è qui il suo accento già postmoderno) inserisce nella pagina scritta, attraverso la stampa, un

campionario di fotografie scattate dal padre. I due linguaggi (la fotografia e la prosa) sono “alla pari” poiché per la scrittrice le immagini hanno la stessa forza espressiva delle parole, quando non addirittura maggiore.

Lalla scrive per cogliere la verità, una verità che non si concede mai intera, bensì in occasioni, illuminazioni, epifanie. Questa verità (anzi, questi lampi di verità) non sussiste nella memoria,

la quale è così delicata che le parole possono deformarla, falsarla. Perché la verità, oltre che barlumi di percezione e di ricordo, ci lascia numerose tracce: lettere, compiti scolastici, esercitazioni universitarie, oggetti, disegni, e così via.

Con questa concezione della memoria come deposito dei ricordi veritieri di tutta una famiglia, la scrittrice riconosce alla fotografia non solamente una funzione di stimolo alla memoria, ma (è questo il dato rilevante) sostegno alla scrittura.

Nel primo gruppo di opere (del ventennio '60 -'80) la fotografia entra in rapporto con la scrittura essenzialmente attraverso due modalità: la descrizione in parole all'interno del romanzo di una fotografia di cui il lettore non ha la possibilità di riscontro diretto; oppure la descrizione di una fotografia che il lettore può riscontrare in originale, ma in un'altra opera dell'autrice stessa, soprattutto nel suo libro fotografico.

Nell'opera più recente, invece, il lettore incontra la riproduzione tout court di una foto accompagnata da un commento; ovvero, qui il testo verbale risulta in parallelo, assume la funzione di commento e di didascalia.

Interessante è comparare una descrizione tratta da *Una penombra che abbiamo attraversato*, che rimanda a una precisa fotografia (non presente nel testo) e l'accompagnamento in forma didascalica della stessa immagine che si riscontra in *Nuovo romanzo di figure*.

“Papà componeva il gruppo. La mamma seduta, un berretto piatto sui suoi capelli crespi; io col paltoncino bianco, appoggiata a lei; papà stava all'impiedi dietro a noi, la giacca da cacciatore abbottonata fino al collo e il berretto di pelo. Davanti a tutti, Murò. Sullo sfondo la strada bordata di roveri e di magri olmi selvatici. Papà era serio, un po' fiero, con un'ombra di sorriso negli occhi socchiusi. Anche Murò era serio; ma in alcune fotografie, distratto una farfalla, aveva voltato la testa. La mamma guardava con i suoi occhi profondi, un po' canzonatori. Io piccola fissavo con stupore quasi doloroso.”

e

“- Gruppo molto unito, raccolto in un blocco contro la strada vuota nella spoliazione invernale - le linee degli alberi accompagnano il ritmo del gruppo - forti stacchi di nero e di bianco - l'uomo col berretto di pelo ha un sorriso imperscrutabile di sicurezza - la donna col berretto all'inglese ha un sorriso tranquillo di accettazione fiduciosa - la bambina, vestita da città, con la cuffia fiorita, è quasi una bambola; ma il suo sguardo è vigile.”

Come ci è dato di notare, ci sono differenze rilevanti, a livello formale, tra le due scritture. Uno più ampio, disteso, sovrabbondante di aggettivi; l'altro asciutto, allusivo e discontinuo al fine di lasciare spazio alla fotografia, che questa volta compare nella pagina ed è messa in evidenza attraverso l'uso della scrittrice dei canoni figurativi.

Per questo è conseguente che la posizione del lettore in dialogo con il romanzo sia diversa nei diversi contesti di lettura.

Poiché manca la fotografia, il lettore de *Una penombra che abbiamo attraversato*, può avere dinanzi a sé solo gli ingredienti che l'autrice, filtrando i ricordi attraverso un pensiero che ritorna momentaneamente al passato, gli mette a disposizione. È messo al corrente di una situazione affettiva privata, al cospetto di personaggi che sono “intimi” solo a chi scrive: “il papà” e “la mamma” sono espressioni che sottolineano un rapporto affettuoso di genitorialità; il nome di “Murò” allude a un animale domestico che il lettore non può immaginarsi, ma che è invece un riferimento ben preciso negli intenti descrittivi di Lalla; e il diminutivo “paltoncino” usato per

indicare il cappotto di piccola misura che lei stessa indossava, è esso stesso portatore di un significato simbolico e di una valenza emotiva che va oltre la percezione dell'estraneo.

Apparentemente la forma espressiva sembra voler coinvolgere il lettore, mentre - a ben guardare - gli impedisce un effettivo "ingresso" partecipativo nel testo.

Nella lettura parallela, al contrario, il lettore può avvalersi della fotografia come passpartout tra se stesso e il testo; l'essenzialità della descrizione utilizza quasi un linguaggio settoriale, proprio del mondo dell'arte: le linee degli alberi; il ritmo del gruppo; forti stacchi di nero e di bianco. La scelta dell'uso della lineetta che marca la distanza tra le frasi brevi ancor più di un punto e virgola, indica al lettore l'offerta di superare il tecnicismo descrittivo per giungere ad un quadro più largo e passibile di integrazione con il proprio immaginario, con la propria prospettiva individuale.

È qui, nel *Nuovo romanzo di figure*, che si gioca il ruolo del lettore postmoderno.

Proseguiamo ora con altri brani, risfogliando il romanzo dall'inizio, così da penetrarlo con sempre maggiore competenza.

La prima fotografia è quella della scrittrice da bambina, a quattro anni.

“ - figura in un interno - emerge plastica e luminosa dall'ombra che occupa la metà dello spazio - alcuni punti dell'immagine si possono leggere come segni di un carattere, forse di un destino: gli occhi, le mani, una ciocca di capelli - gli occhi sono attirati da qualcosa di misterioso, indefinito e lontano: è uno sguardo interiore - l'arco delle sopracciglia esprime stupore - lo sguardo è consapevole di ciò che sarà, o forse già è, perduto ... - ma nelle pieghe ampie e ferme del vestito si posa una luce rassicurante - l'intreccio delle mani dice raccoglimento, fiducia - e la virgola dei capelli a lato del viso? Sprezzatura, libertà.”

Panorama di un paese non nominato, d'inverno, sotto la neve.

“ - l'ingresso al paese - zone semplici di bianco e grigio - prospettiva della strada fortemente segnata dal parapetto nevoso del ponte di Cant - in fondo lo sbarramento orizzontale degli edifici: quello centrale dai finestrini bui è il Peso Pubblico, il muro in alto è la cinta di una caserma - la vita è sospesa, o sepolta - l'inverno come stagione definitiva, senza idea di riscatto, di risveglio - denunciato nella sua desolazione; ma anche accettato, amato-”

Una famiglia con cinque figlie disposte in ordine di età.

“ - caricatura affettuosa, suggerita dalla presenza di cinque figlie - il signor Termignon era lattoniere e aveva la bottega nei portici bassi: mio padre portò anche lui e le sue donne su un prato, sotto un frassino dalle foglie leggere - i due tronchi segnano un ritmo nella "scala" - la scala è compatta, quasi un oggetto (di cui il braccio sul fianco, del padre, sia il manico) - le facce sono di espressività discendente, come la statura - le figlie più belle diventeranno, è da supporre, come la madre -”

Bambina piccola con un cane.

“ - può l'occhio di un infante esprimere il pensiero? - fu il Dottore a definire "ruga del pensiero" l'ombra come di corruccio che si formava sulla fronte convessa della piccola figlia dell'amico - l'immagine è comunque solenne, anche se goffa, seria come di un adulto - lo sguardo è concentrato appunto in qualcosa come un pensiero - un pensiero in qualche modo trascendente - il cane, vigile, ha una fissità da idolo (o da recluta sull'attenti) - è un simbolo propiziatorio - appartiene anche lui al mondo delle idee - intorno, le cose fruste e consuete dell'orto: anch'esse sono propiziatricie - la seggiola di legno grezzo quasi un rustico trono, le pietre disuguali, il cesto, la tenda del capanno che era stata una stoffa pregiata e reca ancora un fregio in alto e due larghi buchi o macchie di bruciato”.

Bambina con i genitori: è Lalla, in un quadretto familiare.

“- composizione monumentale a piramide, accentuata dalla visione dal basso, però dolce, morbida, non seria: anzi, scherzosa – senso (bonario) di classicità: equilibrio delle masse, armonia dei gesti calmi sul fondo aulico, frondoso – l’uomo sfiora con la mano grassoccia la paglietta e accarezza il cane Murò (lui è il padrone della madre Maura, ma è troppo pigro e troppo scettico per andare a caccia) – ha un’espressione sensuale, ironica e un po’ compiaciuta – la donna è statuaria, astratta come una dea – però anche lei ha un accenno, un’ombra di sorriso – così la bambina-bambola sorride, sotto l’arco del braccio materno, momentanea protezione –”

Bambina con bambinaia.

“- ritratto di ragazza – la bambina, assorta lontano, è un po’ sfocata – la curva del braccio alla quale risponde quella della mantellina bianca rinchiudono l’immagine della bambina, qui episodica – protagonista è la ragazza, la bambinaia – la sua bellezza è plastica, classica (un Caravaggio con una malinconia “ottocento”) – la camicetta a righe non è impressionista, ma anch’essa neoclassica – la sua bella e grande mano che si posa a equilibrare la composizione è già di lavoratrice e la sua rassegnazione anche –”

Gruppo di tre persone

“ – immagine frontale scandita in tre tempi: allegro, moderato, solenne – di forte impianto e ricca di tono scuro su chiaro – portata avanti anche dalla sagoma prospettica del balcone in alto, e analogamente dal piano di pietre sagomate – monumentalità cadenzata, consistente anche nella simmetria dei gesti: delle braccia, della posizione identica delle mani sui fianchi – nel mezzo, il gioco delle mani del ragazzo, i pollici nelle tasche - ritualità contadina – il ragazzo ride per timidezza, la donna per vitalità, senza imbarazzo, l’uomo è serio, quasi terribile – né la posa né la simmetria sono state suggerite: sono state viste – passaggio immediato, anzi coincidenza della naturalezza e dello stile –”

Due donne adulte e due bambine.

“ – il gruppo è troppo vicino, quasi ingombrante: segno di poca simpatia, nonostante la presenza di “lei” e della bambina – le due villeggianti sono, più che protettive, possessive – la signora grassa e bonaria ma anche saputa, posa la mano corta sulla spalla esile di lei – lei è sempre bella, ma anonima: assomiglia alle attrici nelle cartoline dell’epoca – la bambina grande, innocente e impettita nei suoi stivaletti e abito elegante, ostenta con un conformismo convinto la bambola di lusso – la bambina piccola è imbarazzata, scarmigliata come il suo solito mazzolino selvatico-”

La presenza della fotografia nel testo letterario non è stata una innovazione del tardo '900. In epoca postmoderna certamente si è rafforzato il rapporto tra linguaggio fotografico e linguaggio narrativo, tanto da essere definito come un dato di fatto e un sintomo fondamentale del Novecento avanzato.

Per sua natura la fotografia è un’arte che si rivolge all’esterno, sia perché è una “traccia” di qualcosa che esiste nella realtà fisica ed è visibile (dunque fotografabile), sia perché mette fine alla funzione culturale dell’opera d’arte inaugurando la lunga e irrefrenabile stagione della sua “esponibilità” (Benjamin, 1936). D’altro canto fin dalle sue origini la fotografia ha trovato ambiti di utilizzo intimi, affettivi, legati alla memoria e alle storie personali proprio in quegli “album di famiglia” di cui abbiamo detto con Lalla Romano.

Il tema della privatezza dell’immagine, seppure oggi appaia superato - anzi, sia stravolto dall’attuale “processo di vetrinizzazione” di ogni sfera della vita umana (persino della morte, mandata in visione diretta dalla televisione, da internet, dal telefono cellulare) - rimane degno di attenzione. Nella nostra società del postmoderno assistiamo ad una sorta di declino degli affetti. Non che i comportamenti siano privi di sentimento: ma scatenati dal crollo di ruoli e regole che in passato strutturavano - anche autoritariamente - sia il privato che il sociale, non più indirizzati né costretti dentro schemi, i sentimenti fluttuano oggi liberamente, spesso coincidono con le

sensazioni, passano da un tipo di comunicazione all'altro: divenuti "liquidi" circolano e navigano (Bauman, 2003). Con la sparizione di punti forti di coagulo affettivo questioni come la memoria e la durata del tempo sembrano non avere più valore; alla crescente difficoltà di pensare il tempo e di dare senso alla storia, dovuta al sovraccarico di avvenimenti e ad una insistente impressione di contemporaneità alimentata da una cronologia che accompagna la comunicazione, corrisponde una percezione dilatata dei luoghi, che appaiono immediatamente vicini e raggiungibili. Importanti trasformazioni economiche di natura globale, potenti flussi migratori, nuovi concetti di famiglia, gruppo, vita individuale, identità, creano mutamenti della persona e inedite marginalità.

Gli anni Novanta sono già segnati da ciò che nel Duemila sono divenute le caratteristiche portanti della nostra cultura: provvisorietà, frammentazione, destrutturazione, accompagnate dall'abbandono delle ideologie.

Svuotata dalla televisione della sua funzione informativa, messa a confronto con altre tecnologie dell'immagine più veloci e duttili, di fronte a tale complessità di esistenze e storie, la fotografia perde quella potenza narrativa dalla quale era sostenuta in altre epoche. Accompagnata da quello che in filosofia con gli anni Ottanta viene definito "pensiero debole" (Vattimo, 1983) scalza anche la forza comunicativa acquisita dal reportage tra gli anni Trenta e Sessanta, e reagisce in più modi: per esempio riducendo il respiro della narrazione attraverso la mescolanza degli ambienti, o concentrandosi su storie brevi e vicende umane circoscritte. Il risultato è quello della dilatazione dell'idea di album di famiglia, che rompe gli argini della sfera intima ed entra nelle ricerche degli artisti, destinate - invece - all'esposizione e alla pubblicazione.

I linguaggi si fanno tecnicamente più poveri, provvisori, ordinari, aderenti ad una quotidianità sfilacciata; la forma del diario è quella che meglio risponde alle esigenze di brevità e di "vicinanza", sia fisica che emotiva, alla storia e alle persone raccontate. È emblematico che uno dei protagonisti di questa stagione della fotografia contemporanea, Nan Goldin (1968), dichiari che il suo diario <<scritto>> deve restare nel privato, mentre il suo diario <<visivo>> deve vivere una dimensione collettiva condivisa: poiché la fotografia è parte della vita e delle relazioni che intrattiene.

La riconduzione della realtà a superficie, la riduzione dello scorrere del tempo alla cattura dell'istante, la moltiplicazione e la replica seriale e infinita delle immagini sono dunque alcuni dei caratteri della società del XXI secolo che la prosa e l'immagine vogliono rendere espliciti.

Come numerosi e importanti sono stati i cambiamenti tecnici nei procedimenti fotografici, altrettanto lo sono stati i modi di intendere e percepire la fotografia nella nostra era incidendo, anche e non poco, sull'orientamento letterario.

In continuità col discorso iniziato con il riferimento a Lalla Romano, risulta significativa l'articolata posizione di Antonio Tabucchi.

Un esame dei temi e delle strategie narrative presenti nelle opere dello scrittore possono evidenziare il significato che assume la sua forma di romanzo entro la dimensione della "modernità liquida".

Per quanto concerne il tema della memoria e della nostalgia del mondo perduto dell'infanzia, dei rimorsi e dei rimpianti, degli sdoppiamenti dell'individuo, dei radicamenti ai luoghi di origine e degli slanci vitali verso luoghi lontani ed esotici, certamente si può assumere Tabucchi come esempio originale della letteratura italiana che chiude il '900.

Ricorrente è il leit motiv della fragile distinzione tra realtà e finzione; molti dei suoi romanzi, infatti, sono popolati da incubi, sogni notturni, allucinazioni diurne e ossessioni.

Contestualmente, nello specifico del rapporto con l'immagine, è significativo il motivo <<della finestra>> che riguarda il rapporto tra l'uomo e le modalità del suo vedere e rappresentare la realtà. Recuperando punti di vista propri dell'arte (così come abbiamo visto già in Lalla Romano), per esempio il criterio della prospettiva e della profondità della scena, o i parametri fotografici del taglio e dell'inquadratura, lo scrittore ci riporta alla pittura di Magritte, generando nel lettore il ricordo intertestuale tra la narrazione pittorica e la narrazione letteraria.

Per quanto riguarda lo scrittore Tabucchi, la finestra diventa l'elemento originario di sviluppo di una poetica (cioè della sua visione della vita e del mondo).

Leggiamo il testo seguente, proprio come se ne fosse la dichiarazione.

“Finestre, ciò di cui abbiamo bisogno, mi disse una volta un vecchio saggio in un paese lontano, la vastità del reale è incomprensibile, per capirlo bisogna rinchiuderlo in un rettangolo, la geometria si oppone al caos, per questo gli uomini hanno inventato le finestre che sono geometriche, e ogni geometria presuppone gli angoli retti. Sarà che la nostra vita è subordinata anch'essa agli angoli retti? Sai, quei difficili itinerari, fatti di segmenti, che tutti noi dobbiamo percorrere semplicemente per arrivare alla nostra fine. Forse, ma se una donna come me ci pensa da una terrazza spalancata sul Mar Egeo, in una sera come questa, capisce che tutto ciò che pensiamo, che viviamo, che abbiamo vissuto, che immaginiamo, che desideriamo, non può essere governato dalle geometrie. E che le finestre sono solo una pavida forma di geometria degli uomini che temono lo sguardo circolare, dove tutto entra senza senso e senza rimedio, come quando Talete guardava le stelle, che non entrano nel riquadro della finestra.”

L'idea della <<finestra>> ci porta rapidamente ai nessi che lo scrittore istituisce con la fotografia: nel primo caso si tratta di una visione “inquadrata” (in-quadrata) della realtà attuale che ci sta sotto agli occhi, nel caso della rappresentazione fotografica si tratta del tuffo nella memoria, nonché della reinterpretazione o (in termini postmoderni) della manipolazione.

Tabucchi condivide l'interesse quasi ossessivo per la fotografia con molti scrittori, da Proust a Tournier, all'argentino Cortázar; e ha in comune con l'italiano di inizio secolo Luigi Pirandello la problematica dell' “uno, nessuno, centomila”, ovvero della soggettività e della molteplicità dell'individuo. La fotografia è centrale in molti suoi racconti e almeno in tre importanti romanzi, *Notturmo indiano*, *Il filo dell'orizzonte*, *Sostiene Pereira*.

In queste opere le fotografie determinano lo scatto della memoria e danno origine alla trama narrativa, fotografie che ritagliano e sezionano la vita delle persone, <<stupidi rettangoli di carta>> che rinchiudono la vita <<senza lasciarla uscire dai loro stretti confini>>; fotografie da decifrare, come le impronte lasciate dagli uomini e dalle donne nelle case, dentro i vestiti, sugli arredi, nel cuore delle persone amate, nell'eco improvvisa della loro voce.

In *Notturmo indiano* sono fotografie che, a seguito di tagli e ingrandimenti, cambiano totalmente di significato, come quelle scattate da un fotoreporter; in *Sostiene Pereira* sono fotografie che riguardano cose o voci dell'altro mondo, le sostituiscono e si mettono a parlare con i viventi.

Vale la pena soffermarsi più a lungo, con intento analitico ed esemplificativo, sul romanzo *Il filo dell'orizzonte*, del 1986.

Puntando l'attenzione sul ruolo giocato dalla fotografia in questa particolare situazione narrativa, si può affermare che una caratteristica importante del libro, che ne determina l'originalità, è la presenza di due trame parallele. La prima è la trama classica del romanzo poliziesco, che inizia con l'arrivo all'obitorio di una città non specificata (probabilmente Genova) del cadavere di un giovane non identificato, vittima di un conflitto a fuoco tra la polizia e un gruppo di appartenenti ad una presunta organizzazione criminale. L'indagine che segue, che ha lo scopo di identificare la vittima e chiarire le circostanze della sua morte, non viene condotta dalla polizia ma da un addetto all'obitorio, che assume in pratica il ruolo di detective privato. Questi, di nome Spino, riesce a mettere insieme episodi e frammenti della vita del morto, scopre il suo nome, rintraccia coloro che l'hanno conosciuto, ma alla fine non riesce a recuperarne né la vera storia né la vera identità.

Diversamente a quanto avviene abitualmente nei romanzi polizieschi, la sua indagine finirà nel nulla, anche se lui resta convinto di avere ottenuto una specie di visione e di conoscenza complessiva della vicenda.

Il narratore de *Il filo dell'orizzonte* è, per tutto il corso del dispiegamento della storia, piuttosto reticente: fa allusioni, apre strade indagatorie che poi non prosegue, semina indizi e indicazioni vuote. La narrazione è piena di elisioni e mancate informazioni, così che il lettore si trova a dover

compiere un lavoro assai complesso di integrazione e di interpretazione degli indizi. La situazione narrativa si presenta così nettamente diversa da quella riscontrabile in un normale romanzo poliziesco, nel quale gli indizi sono pochi, sono sparsi nel testo, sono ben nascosti, ma concorrono tutti a sciogliere il mistero. Nel caso del romanzo di Tabucchi, invece, gli indizi sono semmai troppo numerosi, sono presentati come essenziali, ma in realtà sono fuorvianti. Il lettore si rende conto ben presto che l'enigma vero non è quello che gli è stato proposto all'inizio: l'identificazione di un cadavere di persona sconosciuta e la ricostruzione delle circostanze della sua fine. Il problema da risolvere ha una complessità assai maggiore, è notevolmente intricato, e la sfida per il lettore pare essere quella di risolvere problemi che forse sono insolubili.

La seconda trama, che si sviluppa parallelamente a questa, prende avvio dal quinto capitolo.

Spino trova, frugando nelle tasche del morto, una fotografia stampata a contatto, che mostra una scena di vita familiare. Rientrato a casa, immediatamente allestisce il suo gabinetto fotografico personale, utilizzando strumenti e reagenti messi insieme alla meglio.

“Ha stampato l'intera fotografia, lasciando acceso l'ingranditore per qualche secondo in più del necessario perché la foto a contatto era troppo esposta. Nella vasca del reagente i contorni sembrava che stentassero a delinearsi, come se un reale lontano e trascorso, irrevocabile, fosse riluttante ad essere resuscitato, si opponesse alla profanazione di occhi curiosi ed estranei, al risveglio in un contesto che non gli apparteneva. Quel gruppo di famiglia, l'ha sentito, si rifiutava di tornare ad esibirsi sul palco delle immagini per soddisfare la curiosità di una persona estranea, in un luogo estraneo, in un tempo che non è più il suo. Ha capito anche che stava evocando fantasmi, che cercava di estorcere loro, con l'ignobile stratagemma della chimica, una complicità coatta, un equivoco compromesso che essi, ignari contraenti, sottoscrissero con una improvvisata posa consegnata ad un fotografo d'allora. Losca virtù delle istantanee! Sorridono. E quel sorriso ora è per lui, anche se essi non lo vogliono.

L'intimità di un istante irripetibile della loro vita ora è sua, dilatata nel tempo e sempre identica a se stessa; e visibile infinite volte, appesa gocciolante a uno spago che attraversa la cucina. Un graffio, che l'espositore ha ingrandito a dismisura, sfregia diagonalmente i loro corpi e il loro paesaggio. È un graffio involontario di un'unghia, l'inevitabile usura delle cose, la traccia di un metallo (chiavi, orologi, accendisigari) con i quali quei visi hanno coabitato in tasche e cassetti? Oppure è il segno volontario di una mano che voleva elidere il passato? Ma quel passato, comunque, è ora in un altro presente, si offre suo malgrado a una decifrazione ... [Seguono, uno a uno, i dettagli della fotografia]

C'è qualcosa che inquieta Spino in quella placida istantanea di ignoti; qualcosa che pare sottrarsi alla sua decifrazione: un segnale nascosto, un elemento apparentemente insignificante e che pure indovina fondamentale. [Viene attratto da un particolare: il giornale ha un titolo spagnolo. Siamo evidentemente in Argentina]. Ma ora sa che cosa stanno fissando gli occhi del ragazzo. Alle spalle del fotografo, immersa nel verde, c'è una villa padronale rosa e bianca. Il ragazzo fissa una finestra con le persiane chiuse, perché quella persiana può socchiudersi lentamente, e allora ...

E allora che cosa? Perché sta pensando questa storia? Che cosa sta inventando la sua immaginazione che si spaccia per memoria? Ma proprio in quel momento, non per finzione, ma reale dentro di lui, una voce infantile chiama distintamente: <<Biscotto! Biscotto!>>. Biscotto è il nome di un cane, non può essere che così.”

Oltre alla improvvisa dislocazione di luoghi e tempi, c'è da notare in questa pagina de *Il filo dell'orizzonte* un preciso riferimento ai meccanismi della memoria e dell'inconscio, oltre che la logica, “illogica”, del sogno. Spino, infatti, guardando la fotografia vede – ed è cosa assurda – ciò che sta dietro al fotografo: una villa padronale e (significativamente) una finestra. L'autore spinge il lettore da un piano all'altro, sollecitandolo attraverso i significati del sogno e portandolo a seguire non la prima trama (la vicenda poliziesca), ma la seconda.

Il tema diviene quindi quello tipico della letteratura fantastica del doppio, e dei probabili perturbamenti connessi al tentativo di recuperare il passato e correlarlo al presente in particolare attraverso il recupero dei ricordi frammentati messo in moto da vecchie fotografie. Spino passa così a condurre una diversa “indagine”, non più inerente alla persona uccisa, ma riferita alla ricerca della propria identità, del senso della sua vita e delle ragioni di essere al mondo.

La narrazione, dunque, cambia carattere poiché il lettore è proiettato dal contesto di un romanzo giallo a quello assai differente del romanzo introspettivo ed esistenziale.

Non ci sarà sfuggito poi, nel corso della lettura, il particolare “lasciato cadere” da Tabucchi come elemento indiziario del graffio presente sulla fotografia. Si tratta, evidentemente, di una strategia utilizzata dall’autore per introdurre un ulteriore tema di riflessione per il lettore accorto: il tema del tempo che scorre e dell’effetto che lo scorrere del tempo produce sulle cose.

Che sono, nel contesto della memoria, non solo e semplicemente oggetti, ma molto di più strumenti di comunicazione e di relazione umana. Esempio è il disco a 78 giri che vuole rendere immortale l’aria del tango di Rabagliati: un vinile, portatore di voci che - segnato diviene di difficile comprensione.

“un disco [gracchiante], si sentono un paio di zaffate d’orchestrina e poi attacca una voce in falsetto graffiata dai graffi che il disco porta nei solchi”.

L’artificio linguistico della reiterazione (la ripetizione voluta del termine graffio) insiste sulla potenzialità evocativa di ricordi che, oltre che del protagonista, possono essere anche del lettore, tanto da consentirgli la riconquista del proprio passato personale.

Tabucchi non lascia inevasa la risposta al quesito che, tra le righe, ha suggerito a chi legge il suo romanzo, e cioè come sia possibile sottrarsi all’usura del tempo.

Nella dinamica della storia, infatti, Spino è indotto a riflettere sul proprio mestiere (è assegnato, in veste di funzionario di polizia, all’obitorio) e, conducendo indagini serrate nei quartieri e nelle vie della propria città (Genova), sulla esorbitante quantità di messaggi che richiedono di essere decifrati. Immagini, epigrafi, didascalie; gli affreschi sulle pareti di una chiesa, le lastre di marmo di un monumento, i fogli di una lettera, un libro o delle carte da gioco. Sui muri della città si leggono “scritte sbiadite”, sotto i monumenti del cimitero di Staglieno riferimenti biografici; sul piano antico dei tavolini dei caffè i segni dei bicchieri e le orme delle tazze: << i cerchi [...] assorbiti dal marmo, disegnano geroglifici, figurine da interpretare, l’archeologia di un passato prossimo di avventori, di serate>>.

I detriti possono entrare in collezioni, essere classificati, così come i cadaveri che giungono anonimi all’obitorio, senza nome, e presentano altro per essere identificati.

“Lui li assiste e li sorveglia. Amministra l’anticamera della definitiva scomparsa e della loro immagine visibile, registra la loro entrata e la loro uscita, li classifica, li numera, a volte li fotografa, riempie la scheda che permette loro di sparire dal mondo sensibile, elargisce loro l’ultimo biglietto.[...] Essi devono portare un cartellino attaccato all’alluce sul quale è annotato un numero di matricola, ma lui è certo che nel loro remoto essere presenti essi detestano essere classificati con un numero come se fossero oggetti. Per questo fra sé e sé li chiama con nomignoli scherzosi, a volte del tutto gratuiti, a volte suscitati da una vaga somiglianza o da una circostanza comune col personaggio di un vecchio film.”

Spino, dunque, e in generale l’attività umana, possono contrastare l’azione corrosiva del tempo con l’utilizzo dei più diversi segni comunicativi, tra i quali la fotografia è solo un esempio.

Certo è che a questo punto si presenta il problema della “decifrazione”.

La parola <<decifrazione>> compare molte volte nel romanzo, e non solo riferita alla tecnica fotografica utilizzata nella scena dell’ingrandimento e dello sviluppo dell’istantanea proveniente, in ipotesi, dall’Argentina.

Sotto questo riguardo *Il filo dell’orizzonte* non si presenta più – come il lettore può avere supposto nell’attacco del romanzo – come libro di investigazione che ruota attorno ad un enigma da

sciogliere. Poiché anche le scene e i paesaggi sono in verità delle rappresentazioni da decifrare, (realtà semiotica) l'opera di Tabucchi si rivela poi essere un libro sulla interpretazione dei segni e dei codici di comunicazione.

Spino chiama con sé il lettore nelle sue incursioni in città, dentro alla redazione del suo giornale, nei locali dove si fa musica: sono tutte scene che Tabucchi prende a prestito da vecchi set cinematografici (cita Hitchcock come De Lillo cita Godard) catapultandovi chi legge.

Il lettore non può sottrarsi al compulsivo linguaggio dei film poiché sono gli stessi personaggi ad esserne ammaliati: essi stessi leggono e decifrano film, fotografie, affreschi romani, messaggi misteriosi, passi di libri che trovano aperti sui comodini. In tutti questi casi di forme codificate di comunicazione i protagonisti si sforzano di comprendere il senso delle storie del passato, o si permettono di fare congetture per il futuro.

In alcuni contesti può accadere che il lettore assista all'attività di interpretazione dei codici e di decifrazione dei messaggi compiuta dai personaggi del romanzo, ma senza essere da loro edotto sul significato riscontrato. In frequenti occasioni Tabucchi lascia il lettore all'oscuro dei risultati conseguiti dagli investigatori tramite l'intreccio e la relazione tra gli indizi, e gli offre la possibilità (elemento postmoderno del patto narrativo) di tentare più di una combinazione tra i dati o di mettere in atto propri e originali metodi di deduzione.

-

NOTE

¹ S. Tassi, *Come leggere un romanzo. Diventare lettori consapevoli*, Giubilei & Regnani, 2017

² Georges Perec, *L'infraordinario*, Bollati Boringhieri

³ Georges Perec, *Le cose. Una storia degli anni Sessanta*, Feltrinelli