

Nella grotta di Platone

L'umanità si attarda, non rigenerata, nella grotta di Platone, continuando a dilettersi, per abitudine secolare, di mere immagini della verità. Ma essere stati educati dalle fotografie non è come essere stati educati da immagini più antiche e più artigianali. Per prima cosa, oggi sono molto più numerose le immagini che reclamano la nostra attenzione. L'inventario è cominciato nel 1839 e da allora è stato fotografato quasi tutto, o almeno così pare. E questa insaziabilità dell'occhio fotografico modifica le condizioni di prigionia in quella grotta che è il nostro mondo. Insegnandoci un nuovo codice visivo, le fotografie alterano e ampliano le nostre nozioni di ciò che val la pena guardare e di ciò che abbiamo il diritto di osservare. Sono una grammatica e, cosa ancor più importante, un'etica della visione. Infine la conseguenza più grandiosa della fotografia è che ci dà la sensazione di poter avere in testa il mondo intero, come un'antologia di immagini.

Collezionare fotografie è collezionare il mondo. I film e i programmi televisivi illuminano le pareti, tremolano e spariscono; ma nelle fotografie l'immagine è anche un oggetto, leggero, poco costoso, facile da portarsi appresso, da accumulare, da conservare. Nei *Carabinieri* (1963) di Godard, due pigri lumpen-contadini vengono allettati ad arruolarsi nell'esercito del re dalla promessa che potranno saccheggiare, violentare, uccidere o fare al nemico qualsiasi altra cosa che gli salti in testa, e nel contempo arricchire. Ma la valigia di bottino che qualche anno dopo quel Michelangelo e quell'Ulisse riportano trionfalmente a casa e alle loro mogli, contiene di fatto soltanto cartoline illustrate, a centinaia, di Monumen-

ti, Grandi Magazzini, Mammiferi, Meraviglie della Natura, Mezzi di Trasporto, Opere d'Arte e altri classificati tenori del mondo intero. La gag di Godard ridicolizza brillantemente l'equivoca magia dell'immagine fotografica. Le fotografie sono forse i piú misteriosi tra gli oggetti che formano, dandogli spessore, quell'ambiente che noi definiamo moderno. Esse sono in realtà esperienza catturata, e la macchina fotografica è l'arma ideale di una consapevolezza di tipo acquisitivo.

Fotografare significa infatti appropriarsi della cosa che si fotografa. Significa stabilire con il mondo una relazione particolare che dà una sensazione di conoscenza, e quindi di potere. Si ritiene che sia stata una prima e ormai notoria caduta nell'alienazione, abituando gli uomini ad astrarre il mondo e a tradurlo in parole stampate, a generare l'eccedenza di energia faustiana e di danno psichico necessaria all'edificazione delle inorganiche società moderne. Ma come strumento per filtrare il mondo e trasformarlo in oggetto mentale, la stampa sembra meno pericolosa delle immagini fotografiche, che sono oggi le fonti principali di ciò che noi sappiamo sull'aspetto del passato o sulla gamma del presente. Ciò che si scrive su una persona o su un evento è chiaramente un'interpretazione, come lo sono i rendiconti visivi fatti a mano, quali la pittura e il disegno. Le immagini fotografate invece non sembrano tanto rendiconti del mondo, ma pezzi di esso, miniature di realtà che chiunque può produrre o acquisire.

Le fotografie, che alterano le proporzioni del mondo, vengono a loro volta ridotte, ingrandite, tagliate, ritoccate, alterate, truccate. Invecchiano, afflitte dai mali comuni a tutti gli oggetti di carta; spariscono; diventano preziose; vengono comprate o vendute; vengono riprodotte. Le fotografie, che impacchettano il mondo, sembrano sollecitare l'impacchettamento. Vengono incollate negli album, incorniciate e posate sulle scrivanie, appese alle pareti, proiettate come diapositive. Le pubblicano i giornali e le riviste, le espongono i musei, le raccolgono gli editori.

Per molti decenni è stato il libro il modo piú diffuso

di mettere in ordine (di solito miniaturizzandole) le fotografie, garantendo loro in questo modo – le fotografie sono oggetti fragili, che si rompono o si smarriscono con facilità – se non l'immortalità, la longevità e insieme un pubblico piú vasto. In un libro la fotografia è, ovviamente, l'immagine di un'immagine. Ma poiché, già in partenza, è un oggetto liscio e stampato, riprodotta in un libro, perde la sua qualità essenziale assai meno di un quadro. Tuttavia il libro non è un sistema del tutto soddisfacente per assicurare una larga diffusione a un gruppo di fotografie. La sequenza nella quale le fotografie devono essere guardate è proposta dall'ordine delle pagine, ma niente impone al lettore l'ordine raccomandato o indica la quantità di tempo da dedicare a ogni fotografia. Il film di Chris Marker, *Si j'avais quatre dromadaires* (1966), una meditazione brillantemente orchestrata su fotografie di tutti i generi e su tutti i temi, suggerisce un modo piú sottile e piú rigoroso di impacchettare (e ingrandire) le fotografie stesse. Sia l'ordine sia il tempo esatto in cui guardare ogni fotografia sono imposti, e c'è anche un guadagno in termini di leggibilità visiva e di impatto emotivo. Ma, trascritte in un film, le fotografie smettono di essere oggetti collezionabili, mentre rimangono tali se riprodotte in un libro.

Le fotografie forniscono testimonianze. Una cosa di cui abbiamo sentito parlare, ma di cui dubitiamo, ci sembra provata quando ce ne mostrano una fotografia. In una versione della sua utilità, il documento fotografico incrimina. A partire da come se ne servì la polizia parigina nel giugno 1871 per il sanguinoso rastrellamento dei comunardi, le fotografie sono diventate un utile strumento degli stati moderni per sorvegliare e controllare popolazioni sempre piú mobili. In un'altra versione della sua utilità, il documento fotografico comprova. Una fotografia è considerata dimostrazione incontestabile che una data cosa è effettivamente accaduta. Può deformare, ma si presume sempre che esista, o sia esistito, qualcosa che assomiglia a ciò che si vede nella foto. Quali che sia-

sovveglianza
Lo prova

no i limiti (per diletterantismo) o le pretensioni (per ambizioni artistiche) del singolo fotografo, una fotografia – qualunque fotografia – sembra avere con la realtà visibile un rapporto più puro, e quindi più preciso, di altri oggetti mimetici. Anche i virtuosi della nobile immagine, come Alfred Stieglitz e Paul Strand, autori attraverso i decenni di possenti e indimenticabili fotografie, vogliono, per prima cosa, mostrare qualcosa «che c'è», esattamente come il proprietario di una Polaroid per il quale le fotografie sono un modo pratico e rapido di prendere appunti, o come il fanatico che, armato di Brownie, scatta istantanee come souvenir della sua vita quotidiana.

Se un quadro o una descrizione in prosa non può mai essere altro che un'interpretazione strettamente selettiva, una fotografia può essere considerata una trasparenza strettamente selettiva. Ma, a dispetto della presunzione di veracità che conferisce autorità, interesse e fascino a tutti i fotografi, il loro lavoro non fa eccezione al consueto rapporto ambiguo tra verità e arte. Anche quando si preoccupano soprattutto di rispecchiare la realtà, sono comunque tormentati dai taciti imperativi del gusto e della coscienza. Verso la fine degli anni trenta, i membri, immensamente dotati, del progetto fotografico della Farm Security Administration (tra i quali Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn, Russell Lee) scattavano dozzine di immagini frontali di ogni mezzadro finché non erano convinti di aver fermato sulla pellicola esattamente ciò che volevano, ossia quella precisa espressione visiva del soggetto che confermasse le loro idee sulla miseria, sulla luce, sulla dignità, sulla struttura, sullo sfruttamento e sulla geometria. Nel decidere quale aspetto dovrebbe avere una fotografia, nello scegliere una posa piuttosto che un'altra, i fotografi impongono sempre ai loro soggetti determinati criteri. Anche se, in un certo senso, la macchina fotografica coglie effettivamente la realtà, e non si limita a interpretarla, le fotografie sono un'interpretazione del mondo esattamente quanto i quadri e i disegni. Le occasioni nelle quali lo scattare foto è un'operazione relativamente imparziale, indiscriminata o

oggettivata non diminuiscono il carattere didattico dell'intera disciplina. Ed è proprio questa passività – e ubiquità – del documento fotografico il «messaggio» della fotografia, la sua aggressione.

Le immagini che idealizzano (come la massima parte delle fotografie di moda o di animali) non sono meno aggressive di quelle che fanno della semplicità una virtù (come i gruppi scolastici, le più squallide nature morte o le fotografie segnaletiche). L'aggressione è implicita in ogni uso della macchina fotografica. Questo è evidente negli anni dal 1840 al 1860, i due primi gloriosi decenni della fotografia, come in tutte le decadi successive, nel corso delle quali la tecnologia rese possibile la sempre maggiore diffusione di una mentalità che considera il mondo un insieme di fotografie potenziali. Persino per antichi maestri come David Octavius Hill e Julia Margaret Cameron, per i quali la macchina era un mezzo per ottenere immagini pittoriche, le motivazioni dei fotografi erano del tutto differenti dalle finalità dei pittori. Sin dall'inizio, la fotografia ha comportato la cattura del maggior numero possibile di soggetti. La pittura non ha mai avuto ambizioni così imperiali. E la successiva industrializzazione della tecnologia fotografica non ha fatto che dar corpo a una promessa insita nella fotografia sin dagli esordi: quella di democratizzare tutte le esperienze, traducendole in immagini.

L'epoca nella quale fare fotografie richiedeva macchinari ingombranti e costosi – giocattolo degli abili, dei ricchi e dei fanatici – sembra davvero remota se vista dall'era delle levigate macchine tascabili che invitano tutti a fotografare. I primi apparecchi fotografici, fabbricati in Francia e in Inghilterra poco dopo il 1840, potevano essere adoperati soltanto da inventori e da maniaci. E poiché allora non esistevano fotografi professionisti, non potevano esistere neanche i dilettanti e la fotografia non aveva una funzione sociale ben precisa; era un'attività inutile, vale a dire artistica, anche se con poche pretese di essere considerata arte. Fu solo quando si industrializzò che acquisì una sua autonomia artistica. Se l'industrializzazione permise le applicazioni sociali

del lavoro del fotografo, la reazione a queste applicazioni rafforzò la consapevolezza della fotografia come arte.

Negli ultimi tempi, la fotografia è diventata una forma di divertimento diffusa quasi quanto il sesso e il ballo, il che significa che, come quasi tutte le forme d'arte di massa, non è esercitata dai più come arte. È soprattutto un rito sociale, una difesa dall'angoscia e uno strumento di potere.

Conservare il ricordo delle gesta di singoli individui, intesi come membri di una famiglia (o di qualche altro gruppo), è la più antica utilizzazione popolare della fotografia. Da almeno un secolo la fotografia delle nozze è parte integrante della cerimonia quanto le formule verbali prescritte. Le macchine fotografiche accompagnano la vita della famiglia. Secondo un'inchiesta sociologica condotta in Francia, la maggior parte delle famiglie ne possiede una, ma una famiglia con bambini ha due volte più probabilità di possederne almeno una che non una famiglia senza bambini. Non fotografare i propri figli, specialmente quando sono piccoli, è un segno di indifferenza parentale, come non presentarsi per la foto di gruppo dei neodiplomati è un gesto di ribellione giovanile.

Attraverso le fotografie, ogni famiglia si costruisce una cronaca illustrata di se stessa, un corredo portatile di immagini che attestano la sua compattezza. Non ha molta importanza quali attività vengano fotografate, purché si facciano e si tesaurizzino le foto. La fotografia diventa così un rito della vita familiare, proprio quando, nei paesi industrializzati d'Europa e d'America, l'istituzione stessa della famiglia comincia a subire interventi chirurgici radicali. Mentre da un aggregato familiare assai più vasto veniva tagliata via quell'unità claustrofobica che è la famiglia nucleare, arrivò la fotografia a perpetuare nel tempo e a riaffermare in termini simbolici la continuità messa in pericolo e la declinante estensione dell'organizzazione familiare. Quelle tracce spettrali che sono le fotografie ci danno la presenza simbolica dei pa-

nto familiare

renti dispersi. L'album fotografico di una famiglia concerne di solito la famiglia estesa, ed è spesso la sola cosa che ne rimanga.

Le fotografie, oltre a dare all'individuo il possesso immaginario di un passato reale, lo aiutano a impadronirsi di uno spazio nel quale vive insicuro. Di conseguenza, lo sviluppo della fotografia s'accompagna a quello di una delle più tipiche attività moderne, il turismo. Per la prima volta nella storia, grandi masse di persone abbandonano regolarmente, per brevi periodi, il loro ambiente abituale. Sembrerebbe loro innaturale partire per un viaggio di piacere senza portarsi una macchina fotografica. Le fotografie dimostreranno in modo indiscutibile che il viaggio è stato fatto, che il programma è stato attuato, che il divertimento è stato raggiunto. Esse documentano sequenze di consumi effettuati lontano dalla famiglia, dagli amici e dai vicini. Ma la subordinazione alla macchina fotografica, come congegno che conferisce realtà alle esperienze individuali, non si attenua neanche tra chi viaggia di più. Fare fotografie soddisfa un medesimo bisogno, sia per i giramondo che accumulano trofei fotografici dei loro viaggi in battello sul Nilo Alberto o dei loro quattordici giorni in Cina, sia per i turisti piccolo borghesi che scattano istantanee della Torre Eiffel o delle Cascate del Niagara.

Far fotografie, che è un modo di attestare un'esperienza, è anche un modo di rifiutarla, riducendola a una ricerca del fotogenico, trasformandola in un'immagine, in un souvenir. Viaggiare diventa così una strategia per accumulare fotografie. L'attività stessa del fotografare è calmante e placa quella sensazione generale di disorientamento che i viaggi rischiano di esacerbare. Quasi tutti i turisti si sentono costretti a mettere la macchina fotografica tra se stessi e tutto ciò che di notevole incontrano. Malsicuri delle altre reazioni, fanno una fotografia. Questo dà una forma all'esperienza: ci si ferma, si scatta una foto, si riprende il cammino. È un metodo che garba soprattutto ai popoli andicappati da una spietata etica del lavoro, come i tedeschi, i giapponesi e gli americani. Adoperare una macchina fotografica allevia l'an-

goscia che l'ossessionato dal lavoro prova non lavorando, quando è in vacanza e dovrebbe teoricamente divertirsi. Può comunque fare qualcosa che è come una simpatica imitazione del lavoro: può sempre fotografare.

I popoli derubati del loro passato sembrano esprimere i più ferventi fotografi in patria e all'estero. Chiunque viva in una società industrializzata è a poco a poco costretto a rinunciare al proprio passato, ma in alcuni paesi, per esempio negli Stati Uniti e in Giappone, questa rottura è stata traumatica. All'inizio degli anni settanta, al mito dell'esuberante turista americano dei due decenni precedenti, ricco di dollari e di filisteismo, si è sostituito il mistero del turista giapponese in comitiva che, appena liberato dalla sua prigione isolana grazie al miracolo della sopravvalutazione dello yen, viaggia generalmente armato di due macchine fotografiche, una per fianco.

La fotografia è diventata uno dei principali meccanismi per provare qualcosa, per dare una sembianza di partecipazione. Un'inserzione pubblicitaria a piena pagina mostra un gruppetto di persone accalcate che sbircia-no dalla fotografia. Tutti, tranne uno, paiono sbalorditi, eccitati, sconvolti. Quello che ha un'espressione diversa ha una macchina fotografica accostata all'occhio; sembra padrone di sé e quasi sorride. Mentre gli altri sono spettatori passivi e palesemente allarmati, il possesso di una macchina ha trasformato una persona in qualcosa di attivo, in un voyeur: soltanto lui domina la situazione. Che cosa guardano queste persone? Non lo sappiamo. Ma non ha importanza. È un evento, qualcosa che val la pena vedere, e quindi fotografare. Il testo dell'inserzione, in caratteri bianchi sulla scura parte inferiore della fotografia, che sembrano il messaggio di una telescrivente, comprende soltanto sei parole: «... Praga... Woodstock... Vietnam... Sapporo... Londonderry... LEICA». Le speranze soffocate, le stravaganze giovanili, le guerre coloniali e gli sport invernali sono la stessa cosa: ciò che li assimila è la macchina fotografica. Il fotografare ha instaurato con il mondo un rapporto voyeuristico cronico che livella il significato di tutti gli eventi.

Ma una fotografia non è solo il frutto di un incontro tra un evento e un fotografo; è un evento in sé, e con diritti sempre più perentori - di interferire, di invadere o di ignorare quello che succede. Anche il nostro senso di situazione è oggi articolato dagli interventi della macchina fotografica. La loro onnipresenza suggerisce persuasivamente che il tempo è fatto di eventi interessanti, di eventi che val la pena fotografare. Ciò a sua volta autorizza a pensare che qualsiasi evento, una volta avviato, qualunque siano le sue coordinate morali, ha bisogno di un completamento, perché possa venire al mondo qualcos'altro, e cioè la fotografia. Una volta concluso l'evento, continuerà a esistere la sua immagine, conferendo all'evento stesso una sorta d'immortalità (e d'importanza) che altrimenti non avrebbe avuto. Mentre nel mondo persone reali uccidono se stesse o altre persone reali, il fotografo, dietro il suo apparecchio, crea un nuovo minuscolo elemento di un altro mondo: il mondo delle immagini, che promette di sopravvivere a tutti noi.

Fotografare è essenzialmente un atto di non intervento. L'orrore di certi «colpi» memorabili del fotogiornalismo contemporaneo, come le immagini del bonzo vietnamita che tende la mano verso la lattina di benzina o del guerrigliero bengalese che sta baionettando un collaborazionista legato, deriva in parte dalla plausibilità che ha assunto, nelle situazioni in cui il fotografo può scegliere tra una fotografia e una vita, la scelta della fotografia. Chi interviene non può registrare, chi registra non può intervenire. Il grande film di Dziga Vertov, L'uomo con la macchina da presa (1929), ci dà l'immagine ideale del fotografo come individuo perpetuamente in movimento, come uno che, in un panorama di eventi disparati, si sposta con tale agilità e rapidità che diventa assolutamente impossibile un suo qualsiasi intervento. La finestra sul cortile (1954) di Hitchcock ci dà l'immagine complementare: il fotografo, interpretato da James Stewart, ha con la sua macchina un intenso rapporto con un evento solo perché si è rotto una gamba ed è immobilizzato su una sedia a rotelle; questa immobilità temporanea gli impedisce di agire su ciò che vede e rende an-

cor piú importante scattare fotografie. Anche se incompatibile con un intervento fisico, l'usare una macchina fotografica è comunque un modo di partecipare. La macchina può essere un osservatorio, ma il fotografo è qualcosa di piú di un osservatore passivo. Come il voyeurismo sessuale, è un modo, per lo meno tacito ma spesso esplicito, di sollecitare ciò che sta accadendo perché continui ad accadere. Fare una fotografia significa avere interesse per le cose quali sono, desiderare che lo status quo rimanga invariato (almeno per tutto il tempo necessario a cavarne una «buona» foto), essere complici di ciò che rende un soggetto interessante e degno di essere fotografato, compresa, se l'interesse consiste in questo, la sofferenza o la sventura di un'altra persona.

«Ho sempre considerato la fotografia una cosa sconveniente: era una delle mie opinioni predilette sull'argomento, — ha scritto Diane Arbus, — e la prima volta che ho fatto una foto mi sentivo molto perversa». L'attività del fotografo professionista può essere considerata sconveniente, per usare il termine della Arbus, se il fotografo cerca soggetti che si ritengono malfamati, tabú o marginali. Ma oggi è sempre piú difficile trovare un soggetto sconveniente. E poi qual è esattamente l'aspetto perverso del fotografare? Se i fotografi professionisti, quando stanno dietro la macchina, hanno spesso fantasie sessuali, la perversione consiste forse nel fatto che queste fantasie sono insieme plausibili e assolutamente improprie. In *Blow-up* (1966), Antonioni mostra un fotografo di moda che ondeggia convulsamente sul corpo di Verushka facendo continuamente scattare la sua macchina. Macché sconveniente! In realtà l'usare una macchina fotografica non è un modo molto efficace di instaurare un rapporto sessuale con qualcuno. La macchina non stupra, e neanche possiede, anche se può intromettersi, invadere, trasgredire, distorcere, sfruttare e, spingendo la metafora all'estremo, assassinare, tutte attività che, a differenza dell'atto sessuale, possono essere svolte anche da lontano, e con un certo distacco.

Una fantasia sessuale molto piú intensa la troviamo in *L'occhio che uccide* (1960), lo straordinario film di Michael Powell su uno psicopatico che uccide le donne mentre le fotografa, con un'arma nascosta nella macchina. Non tocca mai i suoi soggetti. Non desidera i loro corpi; le vuole solo in forma di immagini filmate — quelle che le mostrano nell'atto di vivere la propria morte — che poi si proietta a casa per il proprio piacere solitario. Il film presuppone una connessione tra impotenza e aggressività, tra occhio professionale e crudeltà, che porta alla principale fantasia collegata con la macchina fotografica. La macchina come fallo è, al piú, una fragile variante dell'inevitabile metafora che tutti tranquillamente adoperano. Per quanto vaga sia la nostra consapevolezza di questa fantasia, la esplicitiamo senza sottigliezza, ogni volta che parliamo di «caricare» e «puntare» una macchina.

La macchina fotografica di un tempo era piú ingombrante e piú difficile da ricaricare di un moschetto Bess. La macchina moderna cerca di essere una pistola a raggi. Dice un'inserzione pubblicitaria:

La Yashika Electro-35 GT è la macchina fotografica dell'era spaziale che piacerà alla vostra famiglia. Fa splendide foto di giorno e di notte. Automaticamente. Senza tante storie. Dovete soltanto puntare, mettere a fuoco e sparare. Il cervello elettronico e l'otturatore elettronico di GT faranno il resto.

Come l'automobile, la macchina fotografica viene venduta come arma predatrice, automatizzata il piú possibile e pronta a scattare. La gente si aspetta una tecnologia facile e invisibile. I fabbricanti garantiscono alla loro clientela che fotografare non richiede né capacità particolari né conoscenze approfondite, che la macchina sa far tutto da sola e risponde alla piú piccola pressione della volontà. È semplice come girare la chiavetta d'accensione o premere il grilletto.

Come le pistole e le auto, gli apparecchi fotografici sono macchine fantastiche il cui uso crea assuefazione. Tuttavia, nonostante le stravaganze del linguaggio quo-

tidiano e di quello pubblicitario, non sono letali. Nell'iperbole che lancia le automobili come se fossero pistole, c'è almeno questo di vero: che, tranne che in tempo di guerra, le auto uccidono più delle armi da fuoco. Ma la macchina fotografica - pistola non uccide, e quindi questa fantasia metafora sembra puramente un bluff, come la fantasia maschile di avere tra le gambe una pistola, un coltello o un utensile. Tuttavia l'atto di fare una fotografia ha qualcosa di predatorio. Fotografare una persona equivale a violarla, vedendola come essa non può mai vedersi, avendone una conoscenza che essa non può mai avere; equivale a trasformarla in oggetto che può essere simbolicamente posseduto. Come la macchina fotografica è una sublimazione della pistola, fotografare qualcuno è un omicidio sublimato, un omicidio in sordina, proprio di un'epoca triste, spaventata.

Col tempo la gente può imparare a sfogare la propria aggressività sempre più con la macchina fotografica e sempre meno con la pistola, e il prezzo sarà un mondo ancor più ingorgato di immagini. Una delle situazioni in cui già si sta passando dalle pallottole alla pellicola è il safari fotografico che sostituisce il safari con i fucili nell'Africa orientale. I cacciatori hanno delle Hasselblad al posto dei Winchester, e invece di guardare in un mirino telescopico per puntare il fucile, guardano in un mirino fotografico per inquadrare un'immagine. Nella Londra fine secolo, Samuel Butler lamentava che «c'è un fotografo in ogni cespuglio, che s'aggira come un leone rugente cercando chi divorare». Oggi il fotografo attacca belve vere, troppo perseguitate e troppo rare perché si possa ancora ucciderle. In questa commedia presa sul serio che è il safari ecologico, le armi da fuoco si sono trasformate in macchine fotografiche, perché la natura ha cessato di essere ciò che era sempre stata: una cosa dalla quale l'uomo aveva bisogno di proteggersi. Oggi è invece la natura - domata, in pericolo, mortale - che deve essere protetta dall'uomo. Quando abbiamo paura, noi spariamo. Ma quando siamo d'umore nostalgico, scattiamo fotografie.

La nostra è un'epoca nostalgica e i fotografi sono pro-

nostalgia

motori attivi della nostalgia. La fotografia è un'arte elegiaca, un'arte crepuscolare. Quasi tutti i suoi soggetti, per il solo fatto di essere fotografati, sono tinti di pathos. Anche un soggetto brutto o ridicolo può diventare commovente, se nobilitato dall'attenzione del fotografo. E un bel soggetto può suscitare sentimenti melanconici, se è invecchiato o si è deteriorato o non esiste più. Ogni fotografia è un memento mori. Fare una fotografia significa partecipare della mortalità, della vulnerabilità e della mutabilità di un'altra persona (o di un'altra cosa). Ed è proprio isolando un determinato momento e congelandolo che tutte le fotografie attestano l'inesorabile azione dissolvente del tempo.

Le macchine fotografiche cominciarono a duplicare il mondo nel momento stesso in cui il paesaggio umano cominciava a cambiare a un ritmo vertiginoso; mentre in un breve spazio di tempo viene distrutta una quantità incalcolabile di forme di vita biologica e sociale, diventa disponibile un congegno per registrare ciò che sta scomparendo. La tetra, intricata Parigi di Atget e Brassai è quasi del tutto sparita. Come i parenti e gli amici morti che si conservano nell'album di famiglia, e la cui presenza nelle fotografie esorcizza in parte l'angoscia e il rimorso che proviamo per la loro scomparsa, così le fotografie di rioni ora sventrati, di luoghi rurali sfigurati e inariditi, esprimono il nostro fragile rapporto con il passato.

Una fotografia è insieme una pseudopresenza e l'indicazione di un'assenza. Come un caminetto a legna in una stanza, le fotografie - soprattutto quelle di persone o luoghi lontani, di città remote, di un passato svanito - sono incitamenti al fantasticare. Quel senso di irraggiungibilità che possono evocare alimenta direttamente i sentimenti erotici di coloro per i quali la desiderabilità è accresciuta dalla distanza. La fotografia dell'amante nascosta nel portafoglio di una donna sposata, il poster fotografico di un cantante rock appeso sopra il letto di un adolescente, il distintivo con l'immagine di un uomo politico appuntato alla giacca di un elettore, le istantanee dei figli di un taxista tenute sul parabrezza e tutti gli altri usi talismanici delle fotografie esprimono una tenden-

za che è insieme sentimentale e implicitamente magica: sono tentativi di entrare in contatto con un'altra realtà o di avanzare pretese su di essa.

Le fotografie possono favorire il desiderio nel modo piú diretto e piú utilitario, per esempio nel caso di chi raccoglie immagini di anonimi esempi di desiderabilità come aiuto alla masturbazione. Ma la questione diventa piú complessa quando si usano le fotografie come stimolo dell'impulso morale. Il desiderio non ha storia, o almeno è sempre vissuto come qualcosa che è tutto in primo piano, tutto immediato. È suscitato da archetipi ed è, in tal senso, astratto. I sentimenti morali invece sono radicati nella storia, dove le persone sono sempre concrete e le situazioni sempre specifiche. Di conseguenza valgono regole pressoché opposte per l'uso della fotografia al fine di svegliare il desiderio o di svegliare le coscienze. Le immagini che mobilitano le coscienze sono sempre legate a una determinata situazione storica. Quanto piú sono generiche, tanto meno è probabile che risultino efficaci.

Una fotografia che informi di qualche insospettata zona di miseria non è in grado di colpire l'opinione pubblica se non esiste un contesto appropriato di sentimenti e di atteggiamenti. Le immagini, scattate da Mathew Brady e dai suoi colleghi, degli orrori dei campi di battaglia non diminuirono in alcun modo la ferma volontà della gente di continuare la guerra civile. Quelle invece dei prigionieri, malvestiti e ridotti a scheletri, del campo di concentramento di Andersonville infiammarono l'opinione pubblica nordista – contro il Sud. (L'effetto ottenuto dalle fotografie di Andersonville derivava comunque, in parte, dal fatto che guardare una fotografia era a quel tempo una novità). La maturità politica cui molti americani pervennero negli anni sessanta avrebbe loro permesso, guardando le fotografie dei nisei della Costa occidentale rinchiusi nel 1942 nei campi d'internamento, che fece allora Dorothea Lange, di riconoscere il loro soggetto per quello che era: un delitto commesso dal go-

verno contro un gruppo numeroso di cittadini americani. Ma pochi di coloro che videro quelle immagini negli anni quaranta poterono avere una reazione cosí esplicita, perché le basi indispensabili alla formulazione di tale giudizio erano coperte dall'unanime approvazione della guerra. Le fotografie, dunque, non possono creare una posizione morale, ma possono rafforzarla, e anche contribuire a consolidarne una già in via di formazione.

Le fotografie possono essere ricordate piú facilmente delle immagini in movimento, perché sono una precisa fetta di tempo anziché un flusso. La televisione è un susseguirsi ininterrotto di immagini, ognuna delle quali cancella quella che la precede. Ogni fotografia è invece un momento privilegiato, trasformato in un piccolo oggetto che possiamo conservare e rivedere. Immagini come quella che nel 1972 comparve sulle prime pagine di quasi tutti i quotidiani del mondo – il bambino sudvietnamita che, irrorato di napalm americano, correva su una strada verso l'obiettivo, a braccia aperte e urlando di dolore – contribuì probabilmente ad accrescere l'avversione dell'opinione pubblica alla guerra, piú di cento ore di atrocità viste alla televisione.

Si vorrebbe immaginare che il pubblico americano non sarebbe stato cosí unanime nell'adesione alla guerra di Corea se gli avessero mostrato prove fotografiche della devastazione di quel paese, in un ecicidio e in un genocidio che, sotto certi aspetti, furono ancor piú radicali di quelli inflitti al Vietnam un decennio dopo. Ma è un'ipotesi futile. Il pubblico non vide quelle fotografie perché esse, ideologicamente, non avevano spazio. Nessuno riportò fotografie della vita quotidiana a Pyongyang, per mostrare il volto umano del nemico, come avrebbero fatto, per Hanoi, Felix Greene e Marc Ribaud. Gli americani ebbero accesso alle fotografie delle sofferenze dei vietnamiti (provenienti in buona parte da fonti militari e fatte con finalità ben diverse) perché i giornali si sentivano appoggiati nello sforzo di procurarsele da quando l'evento era stato definito da un rilevante numero di persone una feroce guerra colonialistica. Della guerra di Corea si dava invece un giudizio differente

– la si vedeva come parte integrante della giusta lotta del mondo libero contro l'Unione Sovietica e la Cina – e in tale contesto una documentazione fotografica della crudeltà dell'illimitata potenza di fuoco americana sarebbe stata irrilevante.

Anche se un evento si definisce ormai esattamente come qualcosa che val la pena fotografare, è ancora l'ideologia (nel senso più vasto del termine) a determinare che cosa costituisca evento. Non può esistere testimonianza, fotografica o no, di un evento che non abbia già avuto un nome e una definizione. E non è mai la documentazione fotografica che può costruire – o più esattamente identificare – gli eventi; essa dà sempre il proprio contributo solo quando l'evento ha già un nome. Ciò che determina la possibilità di un effetto morale delle fotografie è l'esistenza di una pertinente coscienza politica. Mancando questa, le fotografie del banco da macellaio della storia potranno essere viste come immagini irreali o come un deprimente colpo basso.

Il tipo di reazione, sdegno morale compreso, che una persona può avere di fronte a fotografie di oppressi, di sfruttati, di affamati e di massacrati, dipende anche dal suo grado di familiarità con queste immagini. Le fotografie di Don McCullin degli emaciati abitanti del Biafra all'inizio degli anni settanta ebbero per alcuni un impatto inferiore a quello delle fotografie di Werner Bischof delle vittime della carestia in India di vent'anni prima, perché queste immagini erano diventate banali, mentre le fotografie delle famiglie tuareg che morivano di fame nel Sahara centrale, apparse sulle riviste di tutto il mondo nel 1973, devono essere sembrate a molti una ripetizione insopportabile di atrocità ormai familiari.

Le fotografie sconvolgono nella misura in cui mostrano qualcosa di nuovo. Purtroppo si continua ad aumentare la posta, anche mediante la proliferazione stessa di queste immagini d'orrore. Il primo incontro di un individuo con l'inventario fotografico dell'orrore estremo è una sorta di rivelazione, il prototipo della rivelazione moderna: un'epifania negativa. Per me sono state le fotografie di Bergen-Belsen e di Dachau viste per caso in

una libreria di Santa Monica nel luglio 1945. Niente di ciò che ho visto dopo – in fotografia o nella realtà – mi ha colpito così duramente, profondamente, istantaneamente. Mi sembra addirittura plausibile dividere la mia vita in due parti, prima di vedere quelle fotografie (avevo allora dodici anni) e dopo, anche se dovevano trascorrere alcuni anni perché ne comprendessi appieno il significato. Ma a che cosa servì vederle? Erano soltanto fotografie, di un evento di cui avevo appena sentito parlare e sul quale non potevo avere alcuna influenza, di sofferenze che riuscivo a stento a immaginare senza che potessi fare niente per alleviarle. Ma quando guardai quelle fotografie, qualcosa si spezzò. Avevo raggiunto un limite, e non era solo quello dell'orrore: mi sentii irrevocabilmente afflitta e ferita, ma una parte di me cominciò anche a indurirsi; qualcosa si spense; qualcosa piange ancora.

Una cosa è soffrire, un'altra vivere con le immagini fotografate della sofferenza, che non rafforzano necessariamente la coscienza o la capacità di avere compassione. Possono anche corromperle. Una volta che si sono viste queste immagini, si è imboccata una strada che porta a vederne altre, e altre ancora. Le immagini paralizzano. Le immagini anestetizzano. Un evento noto attraverso le fotografie diventa palesemente più reale di quanto lo sarebbe stato se le fotografie non le avessimo mai viste: pensate alla guerra nel Vietnam. (E, come controprova, pensate all'Arcipelago Gulag, del quale non abbiamo fotografie). Ma quando si è stati ripetutamente esposti alle immagini, esse diventano anche meno reali.

Vale per il male la stessa legge che si applica alla pornografia. Il trauma delle atrocità fotografate svanisce vedendole ripetutamente, come la sorpresa e lo sconcerto che proviamo assistendo per la prima volta a un film pornografico si attenuano sino a sparire se se ne vanno a vedere altri. Il senso del tabù che ci indigna e ci rattrista non è molto più solido del senso del tabù che determina la definizione dell'osceno. E negli ultimi anni entrambi sono stati messi a dura prova. L'enorme catalogo fotografico della miseria e dell'ingiustizia nel mondo ha dato

a tutti una certa consuetudine con l'atrocità, facendo apparire più normale l'orribile, rendendolo familiare, remoto («è soltanto una fotografia»), inevitabile. Ai tempi delle prime fotografie dei Lager nazisti, in quelle immagini non c'era niente di banale. Ma dopo trent'anni si è forse arrivati a un punto di saturazione. In questi ultimi decenni, la fotografia «impegnata» ha contribuito ad addormentare le coscienze almeno quanto a destarle.

Il contenuto etico delle fotografie è fragile. Con la possibile eccezione delle immagini di certi orrori, come i Lager nazisti, che hanno raggiunto lo status di punti di riferimento morale, le fotografie in genere non conservano la loro carica emotiva. Una fotografia del 1900, che emozionava allora per il suo soggetto, è oggi più probabile che ci commuova perché è stata fatta nel 1900. Le qualità e le intenzioni delle singole fotografie tendono a scomparire nel patos generale del passato. Sembra che sia insita una distanza estetica nell'esperienza stessa del guardare una fotografia, se non subito, certamente con il passare del tempo. E il tempo finisce col portare quasi tutte le fotografie, comprese le più dilette, a un livello d'arte.

L'industrializzazione della fotografia ne ha permesso un rapido assorbimento nei modi razionali – cioè burocratici – di gestire la società. Non più immagini-gioco, le fotografie divennero parte integrante dell'arredamento generale dell'ambiente, pietre di paragone e conferme di quell'approccio riduttivo alla realtà che si considera realistico. Vennero così poste al servizio di importanti istituzioni di controllo, prime fra tutte la famiglia e la polizia, come oggetti simbolici e come materiali d'informazione. Nella catalogazione burocratica del mondo, per esempio, molti documenti importanti non sono validi se non contengono una fotografia rappresentativa del volto del cittadino.

La visione «realistica» del mondo compatibile con la burocrazia dà una nuova definizione della conoscenza, come un insieme di tecniche e di informazioni. Le foto-

grafie sono preziose perché danno informazioni. Dicono che cosa c'è, fanno un inventario. Per le spie, i meteorologi, i conduttori d'inchieste, gli archeologi e altri informatori professionisti, esse hanno un valore incalcolabile. Ma nelle situazioni nelle quali la maggior parte della gente fa uso della fotografia, il loro valore informativo è simile a quello della narrativa. Le informazioni che le fotografie possono dare incominciano a sembrare molto importanti in quel momento della storia culturale in cui si ritiene che tutti hanno diritto a un qualcosa che si chiama «notizie». Le fotografie furono allora considerate un modo di fornire informazioni a persone non molto disposte alla lettura. Il «Daily News» continua a definirsi «Il quotidiano illustrato di New York» ed è la sua maniera di pretendere a un'identità populistica. All'estremo opposto, «Le Monde», un quotidiano destinato a lettori esperti e informati, non pubblica fotografie. Si parte dal presupposto che, per questi lettori, una fotografia potrebbe soltanto illustrare l'analisi contenuta in un articolo.

Partendo dall'immagine fotografica si è dato un nuovo significato al concetto di informazione. La fotografia è una sottile fetta di spazio, oltre che di tempo. In un mondo dominato dalle immagini fotografiche, tutti i confini (le cornici) sembrano arbitrari. Ogni cosa può essere separata da ogni altra: basta inquadrarne il soggetto in maniera diversa. (E viceversa ogni cosa può diventare adiacente a qualsiasi altra). La fotografia rafforza una visione nominalistica della realtà sociale, quale assieme di piccole unità in numero apparentemente infinito, nello stesso modo in cui è illimitato il numero delle fotografie che si possono fare di una qualsiasi cosa. Attraverso le fotografie, il mondo diventa una serie di particelle isolate e a sé stanti, e la storia, passata e presente, un assortimento di aneddoti e di *faits divers*. La macchina fotografica rende la realtà atomica, maneggevole, opaca. È una visione del mondo che nega la connessione e la continuità, ma che conferisce a ogni momento il carattere di un mistero. Ogni fotografia ha una molteplicità di significati; in effetti, vedere qualcosa in forma di fotografia

equivale a incontrare un potenziale oggetto di fascino. La suprema saggezza dell'immagine fotografica consiste nel dire: «Questa è la superficie. Pensa adesso – o meglio intuisci – che cosa c'è di là da essa, che cosa deve essere la realtà se questo è il suo aspetto». Le fotografie, che in quanto tali non possono spiegare niente, sono inviti inesauribili alla deduzione, alla speculazione e alla fantasia.

La fotografia porta in sé ciò che noi sappiamo del mondo accettandolo quale la macchina lo registra. Ma è l'esatto opposto della comprensione, che parte dal *non* accettare il mondo quale esso appare. Ogni possibilità di capire ha le sue radici nella capacità di dire di no. A rigor di termini, da una fotografia non si capisce mai nulla. È vero che le fotografie possono riempire spazi vuoti delle nostre visioni mentali del presente o del passato: per esempio, le immagini di Jacob Riis sulla miseria a New York nel penultimo decennio del secolo scorso sono decisamente istruttive per quanti ignorano che nell'America fine Ottocento le condizioni di vita nelle grandi città erano effettivamente a questo livello dickensiano. Tuttavia, rappresentando la realtà, la macchina fotografica deve sempre nascondere più di quanto riveli. Come osserva Brecht, una fotografia degli stabilimenti Krupp non ci dice praticamente nulla di quella organizzazione. A differenza del rapporto amoroso, che si basa su come una cosa appare, la comprensione è basata su come essa funziona. E il funzionamento avviene nel tempo ed è nel tempo che deve essere spiegato. Solo ciò che narra può farci comprendere.

Il limite della conoscenza fotografica del mondo è che, se può spronare le coscienze, non può mai essere, alla lunga, conoscenza politica o etica. La conoscenza raggiunta attraverso le fotografie sarà sempre una forma di sentimentalismo, cinico o umanistico. Sarà una conoscenza a prezzi di liquidazione, un'apparenza di conoscenza, un'apparenza di saggezza; come l'atto di fare una fotografia è un'apparenza di appropriazione, un'apparenza di stupro. È proprio il mutismo di ciò che è in esse, ipoteticamente, comprensibile che rende le fotogra-

fie affascinanti e stimolanti. La loro onnipresenza ha un effetto incalcolabile sulla nostra sensibilità etica. Arrestando questo mondo già sovraffollato con un mondo duplicato di immagini, ci presentano un mondo più disponibile di quanto lo sia in realtà.

Il bisogno di veder confermata la realtà e intensificata l'esperienza mediante le fotografie è una forma di consumismo estetico al quale tutti sono ora dediti. Le società industriali trasformano i loro cittadini in drogati d'immagini: è la forma più irresistibile di contaminazione mentale. Un'intensa aspirazione alla bellezza, con un fine da cercare sotto la superficie, a un riscatto e a una celebrazione del corpo del mondo: tutti questi elementi del sentimento erotico trovano un'affermazione nel piacere che ci danno le fotografie. Ma si esprimono anche altri sentimenti, meno liberatori. Non sarebbe sbagliato parlare di persone che soffrono di coazione alla fotografia: al trasformare l'esperienza in un modo di vedere. In definitiva, avere un'esperienza si identifica col farne una fotografia e partecipare a un pubblico evento equivale sempre più a guardarlo in forma fotografata. Il più logico degli esteti ottocenteschi, Mallarmé, diceva che al mondo tutto esiste per finire in un libro. Oggi tutto esiste per finire in una fotografia.