L'area di Broca

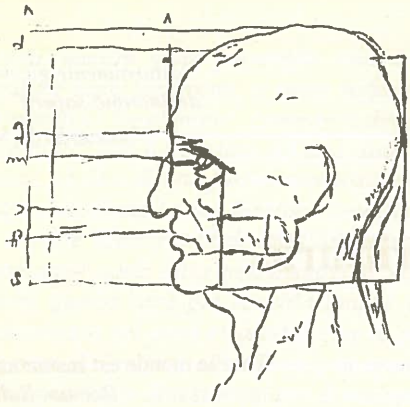
Semestrale di letteratura e conoscenza

Fotografia

Anno XXI

58

Luglio - dicembre 1993



Direttore responsabile
Mariella Bettarini

Redattori
Mirco Ducceschi, Alessandro Franci,
Gabriella Maleti, Paolo Pettinari,
Giovanni R. Ricci

Redazione
Via Palazzuolo, 20 - 50123 Firenze
Tel. 055/289569

Grafica
Gabriella Maleti

Fotografia di copertina
Gabriella Maleti

In IV di copertina
disegno tratto da Leonardo da Vinci

Tipografia Risma
Via degli Alfani, 22r - Firenze

Abbonamento annuo: £ 10.000 (estero £ 20.000)
Abbonamento sostenitore: £ 30.000
(l'abbonamento decorre dal semestre in corso e vale per due fascicoli)
Versamento mediante vaglia postale intestato a:
"L'area di Broca" - c/o M. Bettarini
Via Palazzuolo, 20 - 50123 Firenze
(oppure: Casella postale 374 - 50100 Firenze)

Questa rivista è l'organo del Comitato culturale "L'area di Broca"

Registrazione del tribunale di Firenze
n. 2332 del 9/2/1974

Alla rivista si collabora per invito.
Il materiale inviato non si restituisce.

L'area di Broca

semestrale di letteratura e conoscenza

Anno XXI, N. 58 - Luglio-Dicembre 1993

Gabriella Maleti, *Fotografia, tempo, scrittura* 2

Mariella Bettarini, *Dittico fotografico* 5

Mirco Ducceschi, *Camera oscura* 7

Alessandro Franci, *Fotografie* 8

Gabriella Maleti, *Il fotografo* 9

Luigi Di Ruscio, *Foto ricordo* 13

Idolina Landolfi, *Un paesaggio* 13

Rosaria Lo Russo, *Without dark grave* 13

Cesare Ruffato, *Foto de fameja* 14

Liliana Ugolini, *Fotografia* 15

Roberto Voller, *Due poesie* 15

Paolo Ruffilli, *La posa e la magia* 15

(a cura di M. Bettarini): *Scienza e letteratura*
(intervista ad Antonio Spagnuolo) 16

Paolo Pettinari, *Note sulla fotografia di Mario Giacomelli* 17

(a cura di P. Pettinari), *Tre domande a Mario Giacomelli* 19

Lucia Bruni, *Immagine e immagine* 20

Note bio-bibliografiche dei collaboratori 22

"Naturalmente gli omini desiderano sapere"
Leonardo da Vinci

Fotografia, tempo, scrittura

Tout le monde est instantanéisé
Romain Rolland

Un numero, questo, il secondo della novella "Area di Broca" per parlare di fotografia e scrittura, di ciò che può unire queste due forme di linguaggio e, anche, dividere, in un gioco di sottile fascino, di un loro passionale tenersi testa.

Si resta fissi, talvolta, a scrutare la fotografia di qualcuno a noi vicino che, allontanatosi o già morto, potrebbe scomparire del tutto dalla nostra mente, se la sua immagine non fosse stata fissata sulla carta fotografica. Allora è tutto un osservare increduli, doloroso, un percorrere con le dita l'effigie e oltre essa, oltre la storia, viso contro viso, fruscìo con fruscìo nei prodromi dell'avvenuta scomparsa, ricomparsa oltre il livido dell'avvenimento, nella materia - divenuta terrorizzante - della fotografia che ripropone quella fissità, "fermata" per la scaltrezza dell'otturatore. Forse quel viso l'avevamo già descritto in lunghe pagine nel tentativo di conservarlo con le parole - "malati" noi di descrizioni - ma la fotografia ha il sopravvento, qui la sua possibilità è tentacolare per compiutezza di descrizione, provocatoria per la subitanea scaturigine dell'emozione. In questo caso, la fotografia ha la meglio sulla scrittura; il progetto di analisi - poiché "la fotografia (come afferma Gillo Dorfles[1]) richiede di essere analizzata per ciò che rappresenta" - avverrà a posteriori, mentre nella scrittura tale analisi è compiuta dall'autore prima *della scrittura. Si potrebbe dire che la fotografia qui batta sul tempo la scrittura se non fossimo preda poi dell'incertezza della buona riuscita, data la velocità con cui abbiamo dovuto decidere contemporaneamente il momento, il soggetto, l'inquadratura.*

Sui fogli "mangiamo" tempo a pensare, a decidere, a "limare", mentre con l'apparecchio fotografico siamo in lotta con il tempo, lo vorremmo precedere, giungere ancor prima del gesto, dell'avvenimento, tale è l'insicurezza del risultato. E' quindi quasi senza pensare che avviene lo scatto, frutto però di un pensiero precedente, di una summa *di comportamenti convinzioni, etiche, preferenze. Se nella scrittura noi non ci scordiamo di. noi stessi, in fotografia scompariamo per lasciar posto ad altro, agli altri. Ci annulliamo. Di noi parlerà in un secondo tempo l'immagine divenuta nella sua veste di testimone anche la nostra testimonianza. Come il linguaggio scritto è elaborato, spesso "incancrenito" dall'esercizio e dalla pignoleria, così la fotografia - fuori dalle panie dell'indecisione - libera vicissitudine al centesimo di secondo, è autentica, inappellabile e, pur riproducendo il "reale"*

Ansel Adams, *Il levarsi della luna,* Hernandez, New York, 1941

(che riproduce la sua stessa visione*), essa - insieme a quel "reale" - non ci appartiene più. L'amplesso" è stato breve, si vedrà in retrospettiva se esaltante o di maniera.*

Nella scrittura, tra le pagine di un libro torna evocativamente, via via, il percorso emotivo che ha "deciso"

l'opera, mentre nella fotografia esso è invisibile, introvabile. L'emozione che il contenuto *dell'immagine potrà suscitare sarà repentina, a volte soffocante, separandosi così di netto dalla parola scritta che, invece, propone un'emozione "ragionata", comparsa durante l'iter assimilativo e, mentre nella fotografia nulla ci farà conoscere il "cammino" che ha portato ad una data immagine (lasciando libera la sola immaginazione), nella scrittura ciò è spesso, al fine di una forma compositiva più "rilassante", è però motivo di "salutare tenzone" per l'operatore che vedrà sollecitata la sua funzione creativa, in gara con se stesso e con un apparecchio dalle caratteristiche ferree.*

A volte disorientati davanti ad un'immagine fotografica, cerchiamo certezze, anche se la certezza che propone l'immagine sarà tutta nell'immagine stessa, e nemmeno sarà nel momento in cui osserveremo tale immagine, poiché questa sarà già vecchia (anche se di un solo minuto, ma già vecchia). Essa avrà rimediato a questa sua decrepitezza (ci avrà risarcito) con la possibilità di "farci vedere e rivedere qualcosa", avrà appagato la nostra esigenza di "vedere ed esserci", in qualche modo, questo sì, saziando il bisogno dei nostri occhi, il bisogno di testimonianza e di testimoniare. Il contenuto della fotografia, dunque: congelato nell'immagine di se stesso, a volte bellissimo e inespugnabile. Tutto è fermo al momento dello scatto. Il tempo ha fermato l'accadimento nel momento del suo inizio e della sua fine, e con esso la vita. Così, "Il levarsi della luna" di Ansel Adams (una luna tonda in un paesaggio stralunato *dove "respira" un piccolo cimitero, esemplare per povertà), pur restando un grande levarsi di luna di un grande autore, dal momento della sua realizzazione (realizzazione di una realtà non più realizzabile) è divenuto un levarsi di luna astratto, fissato solo nell'emulsione; riproduzione fuori dal tempo già nel tempo dello scatto e, ogni volta che guardiamo quella fotografia, nei nostri occhi accade la riproduzione della riproduzione; non facciamo altro che approdare ad un risultato statico, perso continuamente nel tempo, non privo però della fascinazione indescrivibile che permane in quell'immagine: evocatrice di se stessa ma anche di molto altro. Così, nella gioia infinita e nella gratitudine, nello "stato di grazia" di una perduta realtà, dove la realtà già morta della fotografia rimuore ogni volta ai nostri occhi, nasce il bisogno di una non-realtà, di una netta esclusione nostra dalla realtà. Senza tempo, allora, fluttuiamo nell'infinito, nella copia di una* realtà *fortunatamente* intoccabile. *In quell'aura che - per dirla con Walter Benjamin*[2] *"intreccio di spazio e di tempo" - ci allontana dal reale e ci* evolve, *permettendo la continua* evoluzione *della fotografia, intendendo con questo la possibilità di "leggere" ogni fotografia al di là del mero reale, al di là del filtro, dell'azzardo fotografico, nel silenzio chiuso del ritratto.*

* * *

Dorothea Lange, *La coda del pane a White Angel*, San Francisco, 1932

"Il limite sociale della conoscenza fotografica del mondo è che, se può spronare le coscienze, non può essere alla lunga conoscenza politica o etica. La conoscenza raggiunta attraverso la fotografia sarà sempre una forma di sentimentalismo, cinico o umanistico. Sarà una conoscenza a prezzi di liquidazione, un'apparenza di conoscenza (...)".[3] *Nonostante questa affermazione di Susan Sontag - a cui aderisco solo in parte - è indubbio che proprio con l'avvento della fotografia (sempre più a supporto della parola scritta) sia iniziata un'epoca di maggiore conoscenza e di "disturbo", se così vogliamo chiamare la proliferazione delle immagini. Guardando certe fotografie di Diane Arbus, di Dorothea Lange (e di molti altri), vengo sempre provocata da una subitanea pietà, che non è certamente "una forma di sentimentalismo", ma che più propriamente addebito ad un senso universale di pietà, una pietà spoglia, disadorna e purgata. Una fotografia, ad esempio, come "La coda del pane a White Angel", di Dorothea Lange, non può che essere - come è - la rappresentazione secca, priva di qualsivoglia orpello, della mancanza di giustizia nel tempo; una fotografia* universale, *che non porta certo* all'abitudine alla pietà, *ma alla* nascita *di questo sentimento. E se anche - presi d'assalto dalle immagini, oggi, molte delle quali inutili - dessimo per scontata l'ingiustizia - per abitudine agli sfaceli, ai dolori, a quanto ci sovrasta negativamente - credo che questa "Coda del pane", per la sua purezza compositiva, per la sua (ahimé)* naturalezza, *sia* conoscenza *(e non "a prezzi di liquidazione")e, per certi versi, anche conoscenza politica ed etica. Che la fotografia, poi, possa spronare coscienze è attribuire a*

questo media *un compito ed un potere eccessivi. Che la fotografia "riproduca"* onestamente *e faccia il suo corso: starà a noi vedere e capire.* Noi *siamo in discussione, non la fotografia.*

Fotografia come "interprete" della scrittura e viceversa, come sua visualizzazione trasfigurata, simbolica, strumento per arricchire, dunque, integrare (questa una delle numerose possibilità della fotografia) testi poetici (si vedano, a p.18 e seguenti, le fotografie di Mario Giacomelli interpreti di un testo di Montale), in una comunione di spiriti egualmente liberi, egualmente originali unitisi proprio perché, in fondo, non vi è linguaggio artistico che si discosti da emozioni comuni, da dettati universali; così, se la fotografia è un'immagine unica che rimanda ad altre immagini, la scrittura è molte immagini che rimandano ad una immagine unica, ed insieme non possono che unire gli opposti, in una ricchezza in altro modo difficilmente realizzabile.

Gabriella Maleti

1 Gillo Dorfles, *Itinerario estetico,* Edizioni Studio Tesi, 1987

2 Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica,* Einaudi, 1966

3 Susan Sontag, *Sulla fotografia*, Einaudi, 1978

Fotografia della redazione (da sinistra in piedi): P. Pettinari, M. Bettarini, G. R. Ricci;
(da sinistra seduti): M. Ducceschi, G. Maleti, A. Franci

Mariella Bettarini

Dittico fotografico

Fotografie

Ambra ricorda e sa che da bambina, nella sua città natale, soggiornava spesso un piccolo circo di paese, che lei rammentava persino d'aver visto in azione negli anni della sua ormai remota infanzia; allora il tendone (ma sarebbe più logico dire "la piccola tenda", vista la dimensione del circo) stazionava in una piazza sgemba di periferia, sopra l'erba di un minimo giardinucolo (che c'è ancora), presso un torrente scavalcato da uno stradone che tuttora costeggia il giardinetto. (C'è anche una piccola foto che la ritrae proprio in quello sparuto triangolo d'erba: lei ha due fiocchi in testa, è seduta per terra, le gambe ripiegate sotto al corpo e sorride, come quasi sempre sorride nelle foto, non per naturale disposizione al riso ma per accomodata innaturalezza e accomodata, paziente gratitudine non certo al mondo in sé, ma al modo - soccorrevole - di chi la riprende, la ritrae, la reclama ossia, in definitiva, la "reclamizza" in faccia alle nuvole, alla possibile sparizione sua, sottraendola - e sottoponendola, però - all'annientamento più assoluto e totale, che non è poi evento tanto irreale e insolito, ma che, anzi, è costante possibilità, che un prodigio come la foto dilaziona e scongiura almeno figurativamente, cartaceamente. E poi c'è la grazia di chi, in quel fotografico istante, le concede rasserenata vita, non la incalza, non la ferisce o deride con la sua sola presenza, come fu di qualcuno della sua famiglia).

Dunque, quel triangolo d'erba, quella periferica piazza e quel minuscolo circo della sua infanzia: il circo-varietà Gratta, fatto di artisti da avanspettacolo, clowns, acrobati, comici, lanciatori di barzellette e coltelli. Ambra aveva - del circo - quasi quell'unico slavato ricordo infantile: lei bambina di pochi anni, con i genitori e il fratello minore, in quella piazza, a ridere e a spaventarsi, a sgranare gli occhi e a sbellicarsi per due ore di lustrini e piccoli cavalli, di musica stonata e scarpe fuori misura, di arrischiati trapezi e costumi accomodati su magre ragazze di baraccone con scapole ossute e sguardi luccicanti, risate intorno, odore di legno fradicio, colori innaturali, luci non casalinghe. Un'oasi di libertà e divertimento in una vita adulta e composta, niente vivibile, vivibile (forse) soltanto dopo, quando d'essa, di quegli sbilenchi storpiati anni, si fosse persa la prima impronta, e poi la seconda, la terza, sino a pervenire a una presunta maturità, a una indifferenza certa col suo bagaglio di anestetiche fissità, dure pazienze, contraffatte fittizie mollezze, determinazioni prensili quanto in sé fossilizzàtesi.

* * *

Poi una seconda, una terza, una quarta Forma di foto: la non-privata, la non-propria (ma propria anch'essa, diversamente), la non-così biologica, filogenetica: foto delle foto del mondo, mondo delle foto del mondo, "nell'era della sua riproducibilità tecnica", duplicatrice, moltiplicatrice essenza che irreparabilmente, beatamente sovrasta le nostre vitree camere, le nostre carni, le nostre vite e che, però, in loro tutta risiede, carne della carne del mondo, altri lidi, *extra moenia*, altre facce, pergamene di foglie e fiori, chiocciole, vagoni piombati, scintille, appercezioni, albe come notti, scivolamenti, prepuzi, antenne di farfalla, liane, ponti, iridi dilatate, bestia morta, splendore, orrore e basta, rettangoli circolari, conici, cilindrici, baricentri e ombelichi dell'essere, il ruvido delle lingue, la bandiera sul corpo a pezzi, la bambina al napalm, l'occhio che non cessa di urlare, cannelli al naso, canne in bocca, un John cui nel Texas rompono la testa, la tiara e il viso di Giovanni, di tutti i Giovanni, Paoli, Carmeline, Marise che di sé hanno riempito i campi di camomille e papaveri d'un fotogramma multiplo, poliedrico, policentrico, persino sfuocato, metonimico, simbiotico, polimerico, atonale, scapole ridenti e bambina azzurra, la piana di Capaci, scivolamento sin dentro al sangue, sino al flusso ematico, ai suoi maremoti, quando non si ride (e - ludici - si ride), quando (lucidi) si digiuna e dopo si mangia, si mangiano le foto, i ciechi archi, le lesene, i pensili (così fan tutte) e l'arabo scosso, la lizza, il fantino, il cànapo sono così foltamente confitti nell'iride che d'improvviso si diviene tanto stanchi da chiudere gli occhi, e svuotàti e risonànti come giara fessa, vecchi orci o corpo di campana livida.

Il fotografo *

I *("scatto... ripeto lo scatto. Sono un ripetitore")*

ritemprato - riscosso - ritentato
tentato ancora dal tutto - dall'ognuno
dai *se* - dai *forse* - da forze fortunose
da lime e tagli - da sbagli
gracili
da errori come cime
ri-scatto ri-fotografo ripeto
replico il rito ri-discendo ri-splendo
ri-affioro rimbrividisco rinsavisco
ri-mèmoro ri-affondo

II *("il fotogramma può rivelare come")*

"*come* quell'uomo
come solo o zoppo:
la foto sola ne conosce il *come*
gli zampetta
dintorno - girovaga (affilata)
nei suoi precordi

come come come
per magia per chimismo per mistero
ne determina il nome

III *("il fotogramma ci uccide")*

se lingue irrompono da una foto
se un fotogramma
produce lampi
se una fotografica immagine
fulmina e incenerisce
se grido e ardo
per il dolore che un ritratto produce
se mi massacra la faccia glabra di un rettangolo
fotograficamente impressionato
se tardo - se indietreggio - se mi vince
vuol dire che questa forma ha potere
sulla vita e sulla morte
sulla collettiva e plurale
come
sulla individua personale sorte

IV *("lei è un fotografo ottimista?")*

pessima realtà si mostra
ad un ottimista fotografo
lusinghiera
ad uno pessimista

ma
la materia e la sua anima
la forma

e le sue fronde
la natura
l'esistente-l'essenza
la regale realtà
- colei che non ha facce fotografabili
effabili
essa com'è?
pessimista -
ottimista - indifferente

V *("nella noia e nella frenesia -
a mollo e all'asciutto")*

ah gli stadî che s'alternano qua
(snervato da tanto tirar di funi)
le sostanze che m'àlterano
(da troppi opposti fumi attossicàto)
le vette - le ime vette - i guadi
(elementari complicate mie frette)
trotterello come manzo giovane
come ronzino vecchio caracollo - girello
nel fiume dei magenta - dei cyan
nell'arido dei neri e bianchi
nel *melting pot* - nella palta
di tutti i grigi

VI *("evitare le storpiature della descrizione verbale")*

lussureggiante la parola
la parola - ma
tutta nei rischi
dello storpio verde
del gobbo decrittare
del discettare zoppo
e zuppa classica
di testi inattendibili
d'inattendibili
toni
di male teste
di
malevoli suoni
eppure (anche se
per verba non si potria) eppure
i' non so come...

VII *("catturato da una casa, egli la catturava
in una materia intelligente, assorbente")*

la catturava egli
nella scatola dei colori
nella piazza
delle meraviglie
nella giostra
dei giochi
nella camera
delle ombre
nella magione
d'ogni sede e magione
nella gabbia
di tutti i sogni
nel sito
sragionevole
nella giungla
d'ogni percezione
nel vaso vacuo
di perfezione

VIII *("diventare una fotografia, un topo,
un topo da fotografia")*

fotografia come topo
(o non - piuttosto -
tòpos - topòi?)
quale luogo-luoghi
ha una fotografia per smagarsi
imbrillire e rifarsi?
o disfarsi di sé come rodendo
o agonizzar ridendo?

IX *("cani della fotografia - banalità a macchia d'olio")*

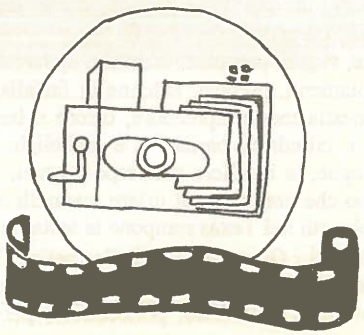
a chi brancola in branchi
ciechi
a chi s'infischia della bellezza
a coloro che
(impotenti) non possono
a chi
diffonde la banalità
a chi ne porta il virus
a chi devasta
lacera deturpa limita opprime spegne
le latenti - le vive possibilità
le risorse splendenti - le eccelse e timide
le ancora inerti erte potenzialità
a chi
s'ingozza d'ovvio - di volgarità - di bruttezza
questa denigrazione vada

X *("stanza-archetipo della vita - inizio e fine")*

arrivato da dove parto
eccomi al parto
d'ogni inizio e fine
al fatale confine d'ogni me
d'ogni camera
(sia camera
da collo - sia da letto
camera)

oh miei gran lutti
primigenio latte
oh fine e fonte
d'ogni lotta
voi due: camera
e camera - vite mie
doppie morti - voi
duplici ferite

* Le epigrafi che si trovano all'inizio di ognuno dei dieci testi poetici sono tratte dal racconto "Il fotografo" di Gabriella Maleti (qua pubblicato, a p. 9) da cui questo poemetto ha tratto spunto.



Disegno di Giovanna Ugolini

Mirco Ducceschi

Camera oscura

Lo strappo fu evidente, da un lato della foto restò un rigo trasversale bianco piuttosto frastagliato, con vette e gole come un giogo di montagne innevate, la stessa forma, capovolta, che restò sull'altra, più affinata (una lunga lama contorta e scheggiata come un'arma di tormento), tuttavia il risultato non sembrò bastante. Quella foto in cornice (da tempo là, sulla parete della camera, tra l'appendiabiti e la porta), l'uomo che tornava l'aveva tirata via dal muro in un attimo di rabbia. Infatti non gli era successo niente, niente di mai successo, nessun avviso, nessun particolare che non fosse un particolare snaturato che si ripeteva ormai da anni: un ritorno ad un'ora indefinita della sera o della notte (perché, con il tempo, l'ora era diventata sia la penombra che l'oscurità). L'uomo aveva persino riso tra sé nell'atto di girare la chiave. Ripensava a quel grosso cane, disteso sul sedile posteriore di un'auto, che aveva abbaiato ad un ciclista (fermo lì vicino in una sosta nel traffico) con estrema lentezza, come se gli stesse parlando; e dalla mandibola spalancata come lo sportello di una stufa doveva essergli nata certamente una parola enorme, mai ascoltata, forse addirittura insonora come una bolla di sapone (tant'è che il ciclista non si era neppure voltato). Solo questo, ed era durato un attimo. La chiave risultò infatti quella giusta del mazzo, la porta tirata solo nello scatto, un intermezzo. Non così l'attimo successivo, che ora sospendeva interminabile (o anche interrotto), una folata che si sperde superato l'anfratto (infatti la porta caracollò dopo il passaggio come una fenditura dopo il salto). L'uomo che tornava quella sera o quella notte si ritrovò poi seduto al tavolo da disegno con quel paio d'ali lisce e quasi satinate nella mano, e la mano abbandonata sul righello, sbiancata (quella luce viva in vetta al tavolo inclinato), di una amarezza disperante. Da quel momento restò lungamente a fissare l'immobilità di un gigantesco fotogramma dai bordi dissolti (con la coscienza di doverlo strappare assolutamente in qualche modo): il tavolo bianco rifulgeva, il tecnigrafo colorato (in posizione del tutto casuale) mimava le lancette dell'orologio fermo da tempo, nella vaschetta (laddove l'acme del cono luminoso sembrava fondersi in pura materia) le puntine smaltate, le poche matite e una biglia verde, screziata di nero come un occhio di gatto, erano sovraesposte e sfocavano in un riflesso abbagliante. Oscurità dintorno, il fitto di un sottobosco, una pineta forse.

L'uomo che aveva strappato la foto guardò la posa indisponente di un soggetto che non si era più mosso (sempre lì, casualmente disposto e richiuso s'una spaccatura come un cardo sopra un fitto di foglie), un soggetto spudoratamente in attesa. Chiuse gli occhi almeno un paio di volte (per stanchezza o per nausea), simulò scatti lentissimi, che davano tempo ma ogni volta la presa falliva, dimostrava a suo modo che dell'immagine lui non poteva neppure sentenziare il ricordo (e degnare, lui, di un futuro diverso). L'uomo con la mano sul tavolo da disegno fu scosso solo dal bisogno di infliggere (alla foto, a ciò che vedeva, ai suoi scatti mancati) un tormento possibilmente più grande. Ricompose allora la foto (stupidamente gli parve) come se fosse stato possibile tornare a capo del momento (ripartire dal balzo), tornare magari alla chiave messa a girare, a quel comico cane (gli si presentò invece un grumo bianco e molliccio come gesso fresco e il calco vuoto di un gesto). Allora rivide anche l'altro soggetto: il soggetto "altro", il tema del tema, l'essere pieno della disattenzione. Lo strappo lo aveva raggiunto a partire dal collo e gli portava via metà del busto, il bacino, le gambe; là era un orribile manichino straziato che avrebbe potuto capovolgersi d'improvviso, e ciondolare come un appeso. Sul volto tuttavia (la bella tenebra) si leggeva ancora (ma l'uomo si guardò bene dal farlo) la calma significativa che regnava al momento dello scatto, quel mitico colmare il presente che passa inosservato, ma consegue la fatalità, diventa libero agire, dramma. Sempre sullo stesso stralcio, sotto il fusto crostoso degli alberi che parevano ritrarsi in punta di piedi, una mano (la mano "altra") a sfiorare la staccionata, con ombre e luce (umbratile e lucente) come una porcellana. L'uomo con la foto ricomposta s'infisse soprattutto in quella mano (anche per ignorare il volto) come se a quella fotografia lo legasse soltanto la durezza (ora gli pareva di pietra) di quella... forma. Sul margine dello strappo, la mano assumeva la sufficienza di una reliquia, una reliquia del chiunque e ovunque (scoglio d'arenile o spuntone di roccia), e tuttavia: di nessuno e in nessun luogo (e di un elemento immateriale: d'aria) e subito la rimozione di un istante, di uno scatto, un riattraversare i tempi, spianarli, cancellarli, ma questo subito: subito!

Una volta gli era successo di vedere il ritratto in bianco e nero di una donna (nell'atto di descriverla egli avrebbe detto: una come tante) e di non poter trattenersi dall'esclamare: - Sei meravigliosa! -, almeno lì, sul marciapiede (e ogni altra definizione era da stimarsi: "la parola del cane"). Gli sembrò che quell'immagine gli mancasse al punto da mancargli da sempre e che lui, uomo e appendice di quel blocco che ne custodiva il tempo, avesse percorso e sviscerato la sua vita solo per giungere alla vetrina di quel fotografo piuttosto fuorimano (ne accresceva il piacere) solo per saperla, per scoprirne l'assenza che si era infittita non già di anni, ma di secoli e millenni, e non portava ricordo, né smarrimento di memoria: dimorava. Ora era lì, e lo rendeva stranamente felice, stupidamente felice: malinconicamente felice. Quando, alcuni giorni più tardi, l'uomo che aveva visto il ritratto entrò nel negozietto per ritirare le sue diapositive, trovò la donna che parlava con il fotografo (ormai già mezza volta e nella fretta di andarsene). Ascoltò alcune parole e già non era la stessa donna (piuttosto: "una in particolare"), la voce che udì scompaginò gli immutevoli bagliori di un volto che già non era più lo stesso volto (piuttosto: una similitudine). Avvicinandosi al banco fu raggiunto da uno sguardo sconosciuto che gli assicurava un corpo ma non l'evocazione di quel corpo; la sfera magica (che nel ritratto aveva la sacralità di un responso) divenne globo di vetro dove leggere fumi e luci capricciose, mediate da riflessi, e quella donna (eppure: la donna) gli apparve bonariamente come la foto familiare della fotòs immanente di una dea, di quell'attimo di folle abbandono del divino agli sguardi umani (sì che il divino ti guarda come lui guardò la donna: dimenticando lo sgomento).

Anche se ciò era accaduto solo l'anno prima, all'uomo che sedeva al tavolo da disegno parve aver issato quel ricordo da un buco profondo (e a lungo attese il tonfo sordo del rilascio). Bisognava forse ripetere il gesto? (Il senso del molteplice?). Trovarsi tra le mani non più quella coppia d'ali di gheppio o di colomba, bensì quattro ritagli più lievi ancora e in forma astratta di farfalla? E poi farne cosa? (Il dopo non più eternabile ma riprodotto). Dar loro un volo, tuffarle nello spazio (dalla finestra magari), invece di una morte tormentosa, una morte che cacci via la morte? Oppure gettarle nel fuoco (appiccandovi fuoco) piuttosto come falene, quelle falene che abbagliate dalle braci e appesantite dal fumo cadono comunque, cadono sempre, cadono sempre e comunque da sole? Se annuì al corso del proprio ragionare in dilemma, nondimeno, l'uomo che annuiva a se stesso stavolta strappò ripetutamente la foto, e con rabbia maggiore di quella iniziale, ma già più imprecisa, dispersa come la compattezza dell'immagine (e rabbia e immagine divennero ora puzzle da ammonticchiare sul tavolo). Fu allora (ripercorsa l'estrema insolvenza di quel gesto) che si avventò sulla cornice, appoggiata inizialmente sul carrello dei disegni, tra la radio e una scatola aperta di biscotti. L'innocente, l'estranea, forse l'indegna (la stima facile di un primo momento) coperta di polvere nera nelle attaccature e negli sbalzi, lui la strinse, la ghermì (lui, l'aquila) con tanta forza che nell'intenzione voleva sbriciolarla (operazione che non gli riuscì). Dopo una breve lotta, nel respiro crescente, la fracassò d'un tratto con un colpo sul ginocchio piegato (ramo o tavola da gettare sul fuoco).

Lo schiocco, il crepitare melodioso del vètro (ma non di quel fuoco) lasciò da quel momento non più un silenzio, ma il senso stesso del silenzio, l'osservarsi nel silenzio dall'interno di un

silenzio. La cornice d'alpacca rotolò ridicola sul pavimento, ridicolezza ritorta (quelle borchie ai bordi delle strade e schiacciate dalle auto in corsa); solo il vetro che intinse nelle mani e scoprì la carne (soprattutto sul palmo, di traverso a quella linea detta della vita) gli rivelò ciò che aveva fatto: continuare a ferirsi. Per distruggere i veli che avrebbero dovuto portarlo al niente pacato, occorreva allora giungere all'assenza di motivi per distruggere, come se la distruzione si arenasse forzatamente sul niente (e lui già lo sapesse, riconoscesse la certezza che gli avrebbe lasciato poi tranquillità, pacatezza, estasi forse). Eppure, come se l'unica regola che imprimeva il movimento alla vita fosse questa, l'uomo-ferito dovette ancora una volta cercare di ricomporre la foto (e già le vette imbiancate sparse in prospettiva si tinsero del colore forte di un tramonto nel tardo autunno).

- Sì - comunicò il suo sentire al mondo -. Io conseguo in un respiro l'essere susseguente a quel respiro, ma se respiro, è solo in conseguenza di un vuoto - e mentre un mondo attento lo ascoltava, l'uomo che diventava voce ingrommò i suoi pezzi e pasticciò con le mani il tavolo bianco: lo imbrattò di sangue.

Non c'era dolore, no, c'era solo la radiosità costante di quella vampa artificiale che ne fissava a momenti le striature in movenze di strade, palpitanti e da dirsi: pura sorpresa di un estremo splendore. E la pena, sbalordita da quel colore, sviluppò la camera oscura.

Alessandro Franci

Fotografie

La dispersione il disordine, più formati, alcune riprodotte, le stesse più volte, il cartone liscio, poroso, leggermente opaco, lucido, semilucido, con riquadro, senza; foto-tessera, foto domestiche, di famiglia e in famiglia, inservibili, e invece vanto, inspiegabile vanto di tutti, di alcuni, le foto vanno mostrate, poiché altrimenti deve sembrare inutile averle fatte; ma disperse.

Nella casa le fotografie trovano posto come la polvere, si accumulano, e per anni se ne stanno attecchite alle superfici, dentro i libri, nei cassetti, nelle scatole, cadono, scivolano dietro la mobilia o restano immobili sul battiscopa a contrasto con l'armadio.

Furono scattate per essere comprese in un ordine più generale, per la catalogazione e la cronologia, per la precisione, perché il ricordo non si offuscasse; nel peggiore dei casi dovevano costituire un ausilio, come prendere appunti e poi immancabilmente perdere il quaderno; ci dimentichiamo di averle fatte perché avevamo affidato ad esse il compito di ricordare, e loro si celano, confondono le idee, stupisce quindi una improvvisa ricomparsa con quel lampo, quella cruda rivelazione; la loro disposizione geografica nella casa è un'erba spontanea, la casa è una mente malata che non coordina, che tralascia, che negli spazi designati apre larghi vuoti e solo a tratti, ad intermittenza irregolare e incontrollabile nel tempo, una foto riempie.

* * *

Ha i calzoni scuri, mozzi al ginocchio (oggi si direbbero bermuda), larghi come bandiere, sotto spuntano gambe esili e chiare, sembrano i sostegni di uno spaventapasseri, e su tutto spicca il bianco dei capelli a spazzola, irti, fitti, impettinabili.

Ha il volto fiero, attento come nell'altra foto, quella del '15, con l'uniforme della regia fanteria dell'esercito italiano, ma più largo, quasi rotondo, le sopracciglia setolose e folte nascondono con un'ombra nera gli occhi che erano invece celesti, densi di pastello, morbidi, bellissimi.

La foto fine anni Cinquanta è in bianco e nero, ci ritrae su una spiaggia romagnola deserta, il mare, il filo d'orizzonte, ha una tonalità di grigio uniforme, neutra.

Io sono sopra l'altalena di legno e catene come un piccolo uccello in una grande gabbia, lui mi è a fianco, lì per spingermi, sostenermi, controllare che non mi accada niente. E' una foto dai contrasti sempre più sfumati che ogni tanto salta fuori, c'è sempre stata, ma non saprei dove cercarla.

* * *

Forse averle sistemate un giorno nel fondo di una scatola ha un senso, lo ha avuto allora e lo mantiene oggi.

Nel fondo di una scatola che contiene perlopiù inerenti; abbiamo dato loro non il privilegio di un ordine scandito delle pagine dei contenitori , ma, probabilmente per toglierci il peso di tale mancanza, le abbiamo confuse con cartoline, reliquie, minuti ricordi; laggiù nel fondo, come anfore romane negli abissi, e ci basta scostare di poco il mare che le sovrasta per riconoscere l'inequivoca presenza.

* * *

Sono veli rigidi, ma deboli, talvolta friabili come biscotti, ingiallite o sfumate, scurite, in alcune i dettagli sono fuggiti via; quasi tutte hanno i margini dentati come i francobolli.

Non vi è in esse neppure un suono o una luce che le risalti, che le faccia riconoscere, però troneggiano in fondo alla scatola proprio come certi resti di architetture nel folto delle campagne.

* * *

Sono il passato, dopo il clic, sono il passato, il tempo è fermo in quella frazione sospeso in un limbo, e rimangono le luci i gesti che non riconosceremo mai tanto appaiono lontani, al punto, a volte, da dubitare che siano esistiti veramente.

* * *

Le venature traversano il territorio del cartone non risparmiando i volti, quasi a suggerire, subendo loro stesse come i personaggi che racchiudono, il lavoro del tempo; si diramano dai confini circoscritti a ragnatela, poi crepe, in certi punti si alza anche una scorza, una pelle sopra un corpo o nel cielo.

* * *

Poi quelle non fatte, perdute ancor prima che gli anni le disperdano, quelle disposte nell'ordine della memoria, né più né meno chiare di altre catalogate in un album, aperto e chiuso più volte, di alcuni abbiamo quelle foto mai scattate, indelebili, di alcuni che mai più rivedremo.

* * *

Scattate all'ultimo istante, un'ancora di salvezza, poco prima che l'oblio cancelli l'intera esistenza; deve essere stato per questo che un verbo transitivo come immortalare è divenuto quasi esclusivamente proprio del fotografare.

* * *

Dietro il gruppo si estende una lontananza i cui confini, per l'assenza forse di appropriati filtri, si fondono nell'insieme di cielo e terra, dando così l'illusione dello smisurato, dell'infinito; e quella lontananza era tanto sconfinata allora quanto è confinata adesso, nessun gruppo si porrebbe oggi in quel luogo per farsi ritrarre.

Gabriella Maleti

Il fotografo

Alles vergängliches
ist nur ein Gleichmis

Tutto ciò che passa
non è che immagine

GOETHE

Il fotografo, da un rilievo del terreno di nobile altezza, vide nella piana la casa diroccata e decise di raggiungerla per fotografarla, perché una casa diroccata era per lui motivo di grande interesse. Da un'avanguardia di olivi giovani e da una retrovia di cespugli disordinati che non identificò, il fotografo s'incamminò decisamente. Gli olivi ispiravano quella positività che i cespugli negavano, così disordinati, anonimi, traversati i più da un'erba infestante che malignamente si celava, ora, dietro al verde vivo delle sue foglie, ma che in inverno avrebbe mostrato apertamente i suoi tentacoli secchi, in tutto il suo manifesto reticolato, raggrinzito come le dita mai pavoneggianti della morte, tuttavia presa ferrea. Una rete cospirante altra rete, sopra al respiro basso degli arbusti, oltre i rami, più su, fino alle cime - a volte - di alberi di alto fusto, così che in ogni controluce invernale, la vitalba carnale avrebbe mostrato la membrana reticolata dei proprii intestini avviluppanti, soffocanti, mutati con il freddo in ramaglia secca munita della crisalide dei suoi frutti larghi e tondi, simili a un colino invernale, a una stasi moritura ma inflessibile, ma presente. Immortale. Il fotografo evitò i cespugli coperti dall'infestante (e se quella l'avesse ghermito, immobilizzato con i suoi tentacoli, ne avesse fatto un involto, lì, in quella tarda primavera?) e tenendo strette al petto le due macchine fotografiche che gli pendevano dal collo, continuò a percorrere la scorciatoia che lo avrebbe portato al piano, alla casa diroccata. Sempre s'aggrappava alle sue macchine fotografiche che teneva presso di sé come un libro aperto.

A qualcuno che gli aveva chiesto delle sue macchine fotografiche, lui disse: "Sempre m'aggrappo alle mie macchine, le tengo presso di me, sulla mia spalla, attorno al mio collo come un libro aperto, un libro da svolgere che però ho già svolto e di cui conosco per intero il contenuto. Le mie macchine sono consunte agli angoli, vede?, e sul dorso, hanno lavorato moltissimo, tuttavia non mi stanco di svolgere lo stesso libro che si ripropone da anni e in centinaia di fotogrammi, e le mie macchine sono gli esperti muli di quel libro, sono muli che girano ruote e ruote attorno a pozzi conosciuti, sconosciuti, attorno alle imponenti verità e anche a quelle vacue come le ripetizioni, le rivisitazioni. A volte non so più come girare la macchina fotografica, in verticale? in orizzontale? Sono un rivisitatore, prendo l'anima immacolata del mio mulo e la punto. Scatto. Rivisito. Rifotografo la stessa immagine per anni, ripeto lo scatto, sono un *ripetitore*. Ogni cosa, del resto, è ripetibile e ripetuta. Le mie macchine mi ubbidiscono e ripetono. Mangiano fotogramma dopo fotogramma. Alcune volte é la macchina che mi dice di scattare, io so perfettamente che è qualcosa di ripetuto, ma lo stesso pigio il pulsante di scatto. Ora l'albero sarà leggermente più a sinistra, prima era leggermente più a destra, ora quel viso occuperà i tre quarti del fotogramma, prima ne occupava due. Ma è lo stesso viso. E' lo stesso albero. E' la mente che crede il contrario, ma quel viso era là, è sempre stato là, io credo di scoprirlo ma non è che una ripetizione, la volontà di eludere l'immobilismo, anche se tutto è immobile. Vede - disse il fotografo a chi gli aveva chiesto delle sue macchine fotografiche - io scatto fotografie per rivisitare il ripetuto e per non morire. La ripetizione è morte e non è morte. Se non ripetessi morirei d'inedia, quando ripeto è come una morte. Una morte fotografica. Una rinascita fotografica. Quale superficie più sorprendente del fotogramma? Il fotogramma fa il fotogramma e registra. Io scatto siedo e aspetto. Il fotogramma - disse il fotografo a chi gli aveva chiesto delle sue macchine fotografiche - è la *mistura* più sorprendente d'ogni sorprendente mistura. E' la visualizzazione del detto, del vociferato. Si sente dire, spesso, che il tale è solo, o è zoppo. Che dopo la morte della moglie o della madre è diventato solo, e anche - a volte- zoppo. Lei - disse il fotografo a chi gli aveva chiesto delle sue macchine fotografiche - avrebbe avuto davanti agli occhi la reale entità di quella solitudine? di quella malformazione e, ancora di più, di quella malformazione nella solitudine? Lei avrebbe sentito vociferare che quell'uomo era solo e zoppo, le sarebbe rimasta negli orecchi una frase e basta; il fotogramma invece le può rivelare *come* quell'uomo è solo, *come* quell'uomo è zoppo. Lei avrà negli occhi, e non sono nelle orecchie, *come* quell'uomo è solo e zoppo. Il fotogramma ha un potere decisivo, estremamente più grande di ogni potere. Lei non immagina nemmeno - disse il fotografo all'uomo che gli aveva chiesto delle sue macchine fotografiche - quanto il fotogramma può scoprire e rivelare. Noi, in verità, siamo vittime dei fotogrammi. Se un fotogramma non è stato impressionato con una certa moralità d'intenti, noi possiamo essere rovinati da un fotogramma. Nella nostra solitudine, zoppi, spiati dai fotogrammi e possessori di fotogrammi, noi possiamo essere rovinati dai fotogrammi. Siamo letteralmente in balia di un fotogramma. Noi che ripetiamo fotogrammi su fotogrammi, che siamo, in fondo, dei *ripetitori*, siamo, nel migliore dei casi, prigionieri di un fotogramma e, nel peggiore, possiamo venire uccisi da un fotogramma. Davanti ad un fotogramma *splendido* noi siamo inermi. Il fotogramma *splendido* ci uccide. Lo guardiamo e lo riguardiamo. Inebriati. Vogliamo vedere e non lo vogliamo più vedere. Ci sentiamo invasi. Sono colpi terribili, nefandi. Siamo inermi davanti a un fotogramma. Sopraffatti. Eppure caracolliamo con le macchine fotografiche al petto per tentare di creare fotogrammi *splendidi*, *disumani*, per tentare - in fondo - di morire di una morte *splendida*. Io - disse il fotografo all'uomo che gli aveva chiesto delle sue macchine fotografiche - caracollo in ogni stagione, ripeto fotografie caracollando sopra al mio innocente mulo, mi faccio mulo insieme al mio innocente mulo fotografico, voglio rivedere il rivisto, ripetere il ripetibile, ben sapendo che tutto è una noia terribile. Vorrei *impipparmene* d'ogni possibilità di ripetizione, d'ogni molla ripetitiva perché tutto è estremamente noioso, vorrei *impipparmene* d'ogni obiettivo, d'ogni corpo macchina, di ogni fotogramma perché tutto è stato ripetuto alla nausea, ma è impossibile, ed eccomi alla ricerca di case diroccate, di case derelitte - disse il fotografo - eccomi sulle tracce di una torre medievale, eccomi a fiutare il Romanico, gli archetti ciechi o le absidi in ombra di una chiesa, essa, nella solitudine spacciata del proprio portale strombato".

Il fotografo, messosi di tre quarti, percorreva il quasi ripido dislivello che s'univa al piano e in breve fu in vista della casa diroccata. Da su, prima, s'era già visto lo squarcio di una parte di tetto sfondato, i muri esterni quasi sorgenti da nugoli di ortiche tutt'attorno, e la porta d'ingresso semiaperta. Ora, l'alta porta con borchie arrugginite e tavole di legno corrose, sbiadite dal tempo, era a un passo. Il fotografo, ansante, si fermò. Guardò attentamente la casa, la esaminò a lungo.

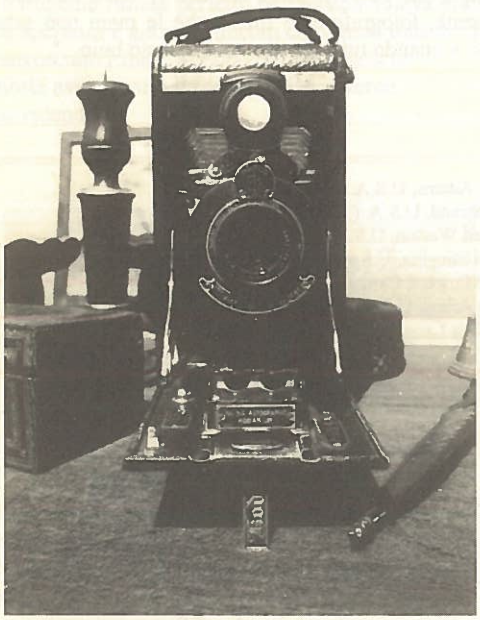
Proveniva dalla fessura della porta semiaperta un torpore freddo, una lingua d'umido da seminterrato, poco rassicurante, predisposta alle estreme conseguenze da un buio chiesastico, ma laico per finestre coloniche anche se chiuse su un giardino dismesso. Sulla soglia avrebbe potuto apparire qualsiasi cosa, qualsiasi simulacro primordiale, da una vecchia in cenere ad un enorme occhio venato di rosso, da un ruminante incollerito ad un contadino sospettoso, da una ruvida efferata matrigna ad un altro gigantesco occhio labirintico e dolente nei suoi condotti. L'umido usciva lento ma continuo, come il flusso di una gola oscura ormai raggelata, ormai penitente in quella vocazione d'alito senza più zone di suono, di gargarismi, di raschiori. Solo un alito gonfio di fatti muti ma esperiti, di immagini e relazioni passate ma a forma d'alito, tradizionalmente cattivo, arroccato come un borgo alla sua gola, come un borgo e le sue dita, dai tanti sapori passati, dai cibi che come fragili continenti gravitano ancora in quella gola, con

gli odori che si becchettano senza indulgenza. Indulgenza per gli odori ed i sapori passati. Indulgenza per le gole d'alito passato. Vieto. Fumi d'alito umido. Oscurità dall'intestino rutilante nel buio, umido che si fa strada, che si fa odore. Polpa.

Il fotografo, con qualche timore, osservò lo spigolo d'ombra irto che la porta semiaperta produceva e con passi cauti ma decisi s'infilò nella casa, inoltrandosi all'interno di essa. Subito un freddo lo colse, ma pensò di proseguire, di lasciare quel pianterreno in penombra ricco di botti sfasciate, per salire al primo piano dove certamente ci sarebbero stati più luce, più tepore. Ah, le vecchie scale di sasso, pensò il fotografo, i vecchi muri di pietra! Dov'era quella sua zia ficcanaso? Dov'era quel suo culone su gambe estremamente corte, quella masserizia tradizionale che le occupava il cervello? Il fotografo s'aggrappò all'obiettivo 50 mm montato sulla macchina fotografica e lo strinse nella mano sinistra. Con quella forza nella mano saliva e udì all'improvviso uno schiocco, un rumore secco alle sue spalle provenire dal pianterreno che lo immobilizzò. Spaventato scese velocemente la prima rampa di scale e vide che la porta d'ingresso s'era chiusa. Un colpo di vento. Un sibilo. Slam. Forse il vento. Prima pareva una porta semiaperta da tanto tempo ed ora s'era improvvisamente chiusa. Il fotografo tentò con agitazione di riaprirla ma inutilmente; vi si accanì con impeto, forse la ruggine, diede calci al fondo della porta, la scosse prendendola dalla maniglia, forse la ruggine , il fotografo si scosse insieme alla porta e alle sue macchine fotografiche, poi, privo di forze, ansante, smise. Il dannato chiavistello ingrugnitosi nella ruggine. Il fotografo, allora, nella poca luce, pensò di risalire, al primo piano certamente ci sarebbe stata qualche finestra aperta, qualche via d'uscita. Bisognava essere ottimisti. "Lei è un fotografo ottimista?", gli venne chiesto un giorno da un passeggiatore. "In genere, ho sempre incontrato fotografi ottimisti per la gioia di mia moglie che ama i fotografi ottimisti. Quando rientro da una passeggiata distensiva, ecco mia moglie farsi avanti e chiedermi se ho incontrato un fotografo ottimista. Ad una risposta affermativa mia moglie si trasfigura, gioisce, è in preda ad una indubitabile felicità, ed ecco allora che io spero di incontrare sempre fotografi ottimisti per far felice mia moglie, non v'è altro che desideri: incontrare un fotografo ottimista per far felice mia moglie e lei, d'altro canto, non aspetta altro che vedermi rientrare per chiedermi se ho incontrato un fotografo ottimista. Lei avrà capito: mia moglie non m'aspetta per rivedermi, mia moglie aspetta di rivedermi solo per chiedermi del fotografo ottimista, se non gli portassi la bella notizia del fotografo ottimista potrei anche rischiare di perdermi, potrei anche rischiare di non tornare, a mia moglie interessa solo la bella notizia del fotografo ottimista, se non gliela portassi mia moglie cadrebbe in un baratro dal quale difficilmente potrebbe risalire, cadrebbe in una fossa di dolore tale che il deperimento la porterebbe in poco tempo alla morte. Lei che è un fotografo dovrebbe capire". Il fotografo disse che era vittima del fotogramma, disse: "Sono vittima del fotogramma, ma se non potessi più impressionare un fotogramma, morirei". Poi, disse: "Cosa vuole essere ottimisti, siamo vittime del fotogramma che è nostra possibilità: ripetuta e padrone. Siamo nella noia e nella frenesia della ripetizione. Siamo Pasque di rinnovamento e settari rubacuori di tutto quanto è visibile, siamo a mollo e siamo all'asciutto, caro il mio passeggiatore e, come in ogni campo, la fotografia è gestita da uomini di potere che indicono premi di fotografia (già di per sé intollerabili) ad ogni pie' sospinto, da gente vacua - degli inetti - che d'ogni premio fotografico fanno una cloaca. Come per i premi letterarii: dove il peggiore vince e viene invitato a firmare lauti contratti editoriali. Il peggior fotografo - quello che ha vinto - viene invitato a pubblicare le sue fotografie sulla rivista più patinata e più potente, i peggiori vengono riconosciuti i migliori, i peggiori - gli scribacchini e fotografi delle domenica - vengono *osannati, portati alle stelle*, come si dice. Questa massa di incompetenti e di dilettanti è portata *in palmo di mano*, come si dice, poiché serve al potente servirsi di gente mediocre. *In palmo di mano*. Questa massa di mediocri viene portata oltre il proprio valore reale, viene *illusa*, come si dice, *disastrosamente*, *disonestamente illusa*, questa massa di mediocri non è che la spazzatura della fotografia, della letteratura. Ma tutto è letteratura nel senso più vieto. La fotografia, volendo, può ripetere esattamente la realtà, senza aggiunte o compiacimenti - disse il fotografo al passeggiatore - naturalmente con l'impronta della personalità del fotografo, della sua sensibilità, ma senza far registrare i proprii guai personali, la decadenza, la sciatteria. Il fotogramma non può permettersi di essere fazioso, nemmeno esteticamente, nemmeno con la grossolanità dei gusti pittorici, sconsideratamente questi senza pensiero, interpreti per eccellenza dei paesaggi. Lei saprà - disse il fotografo al passeggiatore - come i primi premi vengano sempre vinti da alberi appassiti in un tramonto, o da alberi tentacolarî in un tramonto, o da tramonti beceri con alberi derelitti o tramonti agonici su laghi svizzeri dove si rispecchiano, naturalmente, alberi affranti. E dietro a questi tramonti vi sono quegli autori mediocri da primo premio. Ricordandoci sempre che l'istituzione di elargire premi - qualsiasi premio - è la manifestazione più barbara ed inutile che l'uomo abbia mai inventato, con i primi premi - se questi non sono già rappresentati da macchine fotografiche - i fotografi più che mediocri si comprano macchine fotografiche ultramoderne, mostruose (nelle ultime è possibile mettere a fuoco solo con gli occhi), macchine deliranti per l'elettronica, che vivono affidate in tutti i loro comandi ad una pila in fondo esauribile, in fondo macchine medievali. E con queste macchine si gettano a fotografare - il filone è inesauribile - altri tramonti, convinti, questi fotografi più che mediocri da primo premio, di essere addirittura degli Ansel Adams[5], dei Paul Strand[6] o, se partecipano ai premi di nudo con il nudo dell'amica stesa su un tappetino come un salame srotolato dopo la bisboccia, tanti Edward Weston.[7] La fotografia - disse il fotografo al passeggiatore - dovrebbe evitare le storpiature della descrizione verbale. Tutto è descrizione verbale, se si riuscisse con la fotografia ad evitare le storpiature della descrizione verbale, saremmo salvi".

Il fotografo arrivò al primo piano e vide lungo il corridoio, nella penombra, una serie di porte. Tutte chiuse tranne una. Entrando in questa vide che il raggio di luce arrivava netto da una fessura che un'imposta lasciava trapelare da una sua malformazione. Il fotografo si gettò nel raggio di luce tentando di aprire la finestra. Cozzò contro una vecchia cucina a legna posta accanto ad un lavello ingombro di vecchie scatole di detersivo, cordicelle, stracci, palline di gomma, bamboline, altri giocattoli fuori uso. L'uomo, posate a terra borse e macchine, saltò sulla cucina a legna prendendo a spallate la finestra che non si aprì. Provò con la maniglia, ma oltre ad un iniziale cigolìo questa non si mosse. Ora, abituatosi alla penombra, vide nella stanza anche un camino affumicato e una branda appoggiata al muro. Dappertutto, a terra, stracci e polvere e sterco di topi. L'uomo saltò dalla cucina e andò a infilare la testa sotto alla cappa del camino. Si vedeva un chiarore provenire da lassù. Il fotografo si ritrasse confortato da quella luce prima di raccogliere macchine e borsa preparandosi a risalire scale. Al secondo e ultimo piano trovò nel poco chiarore un corridoio simile a quello già incontrato, col medesimo numero di porte e tutte chiuse irrimediabilmente tranne una, l'ultima, che s'aprì all'istante, come oliata di fresco, colpendo il fotografo per l'inaspettata violenta docilità, trascinandolo, quasi, con sé nel suo percorso. La stanza, perfettamente quadrata e con uno sbrego d'angolo al soffitto da dove si vedeva il cielo, era affrescata, là dove l'affresco ancora resisteva, con scene di caccia. Un letto matrimoniale in ferro battuto era posto al centro; santini e fotografie in bianco e nero stavano disseminati sulla coperta gialla di raso, consunta e in punti tritata, e sul pavimento. La finestra era spalancata addosso ad una grata di buon ferro nero e tondo, che la imprigionava. Contro la grata il fotografo vide i campi, gli ulivi, le siepi d'alloro, lì, sotto di lui, estesi e tesi per un venticello generosamente lieve nella solitudine. La grata era robusta, ben infissa al muro esterno. Il fotografo cominciò ad ammutolire, nessuna luce era più nei suoi occhi se non quella grifagna della crescente paura. L'uomo, sperduto, si staccò dalla grata lasciando

a terra macchine e borsa, con una mano al cuore si immobilzzò accanto al letto, fissando senza vedere il pavimento di cotto in più punti con fenditure, con buchi, rosicchiamenti, qualcosa di mortalmente mattone e rosso e - si vedeva - passato con cera rossa. Un pavimento da capogiro, e in preda a un capogiro il fotografo s'appoggiò alla sponda del letto, al raso giallo che si sarebbe sminuzzato in più punti tra le mani, ròso, cadaverico come rosa che si polverizza. I due cuscini parevano conservare l'impronta del capo, e le federe ricamate erano ormai color senape con piccole zone bianche. Gli abitanti erano forse fuggiti? Di notte? Perché ancora lì quelle federe preziose, perché ancora lì quella coperta di raso? I comodini, all'interno della loro pancia, contenevano pitali di smalto bordati di blu, e dentro a questi v'erano pezzuole brune con frange, ed un tubetto rinsecchito di una qualche crema. Crema per le emorroidi o vaselina. Forse. In uno degli angoli, proprio sotto al tetto squarciato, si poteva vedere una specchiera frusta e stinta, con l'impiallicciatura sollevata, da quanto l'acqua piovana l'aveva inondata, percuotendola, calandosi con ogni tipo di intemperie su quello specchio, da dove ormai era inutile tentare di vedere chiaro. Tutt'attorno alla specchiera il cotto era preda di una muschiosità verde che si estendeva per tentacoli in taluna periferia. Quell'angolo era perennemente in ombra, umido, viscido. Era evitato anche dai topi che ne avevano fatto una loro personale zona orrida, piena di leggende. Il fotografo, riempitosi le mani di santini e fotografie, attorniato da palmette evanescenti, stinte, dove si poteva immaginare i topi avessero zampettato come dirigibili. Grigi. Un



Fotografia di Gabriella Maleti

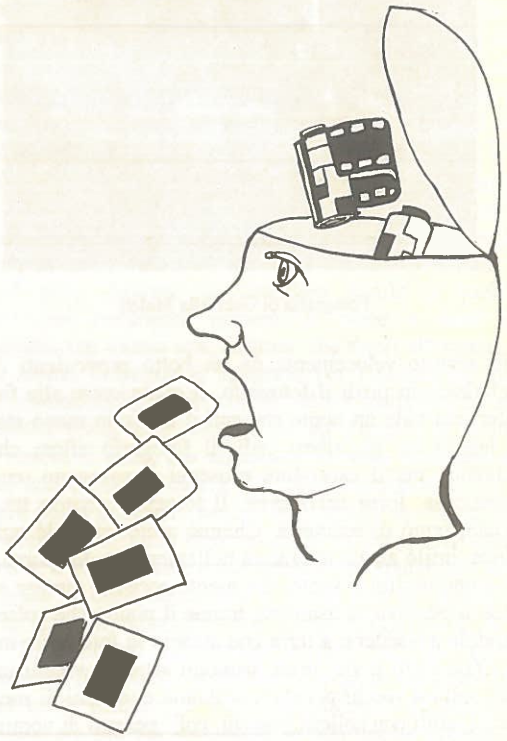
crepitìo seguito velocemente da un botto provenienti da fuori fecero balzare in piedi il fotografo, il quale corse alla finestra e dall'inferriata vide un uomo che con il fucile in mano stava passando laggiù tra gli alberi radi. Il fotografo allora chiamò a squarciagola, ma il cacciatore proseguì il cammino tenendo al collo qualcosa, forse selvaggina. Il fotografo strinse tra le dita l'inferriata, tentò di scuoterla. Chiamò aiuto, si sgolò agitandosi nella luce. Infilò anche le braccia nell'inferriata, le sporse, le fece andare come mulini a vento, ma niente accadde mentre anche la sua voce si perdeva, si esauriva, tranne il pianto che colse l'uomo mandandolo a risedersi a terra con attorno le fotografie in bianco e nero. Visi gialli e visi tirati, bambini attoniti, vecchi in vecchi androni, sotto a vecchi portici, poi donne e uomini di mezza età, abiti scuri, abiti con colletti bianchi, colli pesanti di uomini tozzi, bambini addosso a vecchi sdentati, addosso a parenti grassi, magri, bambino sul letto con coperta di raso, coperta di raso percorsa dalle braccia tese e dalle mani unite di due coniugi, addosso alla madre semistesa sulla coperta gialla di raso. Addosso. Riccioli. Vaghezze. Timori. Visi lontani. Mani grosse attorno ai corpi dei bambini, sulle spalle degli adulti, mani sulla fronte a ripararsi dalla luce, mani lasciate cadere ai fianchi, mani inutili nella fotografia, imbarazzate, mani pesanti, mani-arnesi, occhi ombrosi, bocche taciturne, denti mancanti, e alle spalle fienili, stalle, attrezzi, buoi, finimenti per cavalli, cavalli da tiro, da terra, infaticabili, inesistenti i cavallerizzi e le cavallerizze. Il fotografo guardò a lungo quelle fotografie, fece scorrere le dita sulla superficie quasi a voler cancellare le macchie di muffa, a voler far riaffiorare certi visi scomparsi, a raddrizzare le pieghe che facevano d'ogni fotografia una fotografia concava, derelitta, paurosa e immortale. L'uomo, sospirando e alzandosi come una fotografia concava, nella luce prese a fotografare tutto quanto vi era nella stanza, rifotografando anche quelle immagini, riesumandole una ad una. Fotografò un particolare della coperta di raso, il letto, la tigre feroce del Bengala, gli affreschi rimasti, la specchiera. Allo specchio dovette fugacemente specchiarsi e tra le miriadi rugginose dei puntini si vide scomposta ombra, ora obliqua, ora spezzata, come se lo specchio fosse divenuto onda e non rispecchiasse che onde. Vide un suo occhio che deformato velocemente si distolse, mostrando barlumi di insania. Sdraiatosi poi a terra fece macrofotografie del pavimento muschioso, d'ogni benché minima rifrazione di luce che cambiava l'aspetto, la sostanza, la consistenza del muschio scivoloso, quasi pulsante. Il fotografo mosse all'infinito le mani, come gli era familiare, scattò immagini da ogni angolazione, con ogni focale posseduta. Le sue mani davani immenso potere a quell'occhio centrale che immenso potere aveva già. Scattare fotografie da quella prigione voleva dire sopravvivere. Catturato egli da una casa, egli la catturava, la costringeva in un corpo metallico, *intelligente*, arricchito da una *intelligente* lunga materia *assorbente*. Ma quanto avrebbe resistito il fotografo? Dunque, ogni cosa fu fotografata. L'uomo, nel momento preciso in cui s'accorse che il lavoro era finito e niente poteva più impegnarlo, distarlo, si gettò fuori, con macchine e borsa, dalla stanza affrescata, scendendo difilato le scale nel quasi buio e arrivato al pianterreno si scaraventò con tutta la forza contro la maledetta porta, tentando ancora di aprirla. Questa si mosse, parve contrarsi, malignamente, ma non s'aprì nemmeno durante gli altri tentativi dell'uomo che urlando improperii e bestemmie continuò nell'assalto. Fosse passato qualcuno. Il fotografo invocò aiuto, disse non c'è nessuno lì fuori? per dieci, venti volte, poi sfinito risalì la scala fino al primo piano. Controllò a tentoni ancora le varie sta0nze chiuse, entrò nella cucina. Qui inciampò in uno straccio, in una bambolina che dalla pancia mandò il proprio verso raggelante. Udì fruscii agitati. Rumori d'unghiette che nella fuga grattano il pavimento. Topi. Il fotografo, topo nella grande trappola, scappò anch'egli e risalì al secondo piano, tornò nella stanza affrescata andando a respirare una boccata d'aria all'inferriata. Era chiuso inevitabilmente nella casa. L'unica via era rappresentata da quello squarcio nel tetto. Salire sul tetto. Come? Non v'erano scale. Avesse potuto issarsi fin lassù per buttarsi da quel secondo piano. Ma, come salire? Il comodino sul letto e lui sul comodino sarebbero stati insufficienti. Non v'era nemmeno una corda da attaccare alle travi. Nemmeno in cucina l'aveva vista. Impensabile poi riuscire a portare una botte dal pianterreno al secondo piano per issarla sul letto. Fosse riuscito a salire sul tetto avrebbe fatto volentieri un volo. Un bel volo. Il volo della fine, forse. L'uomo si disperò. Ansimò. Guardò nella campagna e vide un individuo, poco lontano, che sistemava un treppiede e su questo issava una camera. Il fotografo lo riconobbe, urlò: "Ansel!, Ansel Adams!", ma Ansel non lo sentì, avvicinò piuttosto il viso alla camera. Il fotografo lo richiamò, dannandosi all'inferriata. Poi, vide più in là un secondo individuo anch'egli intento con treppiede e camera. Il fotografo lo riconobbe e lo chiamò: "Paul!, Paul Strand![8], sono qui!", ma Paul non lo sentì e continuò nel suo lavoro. Il fotografo chiamò e richiamò, mise le mani fuori dall'inferriata e le agitò

urlando. Poi, piangendo come un bambino, si buttò a sedere sul pavimento, nella grandissima disperazione, il cielo dal tetto squarciato sopra di lui. Avesse alzato gli occhi avrebbe visto il cielo. Ma gli occhi erano chiusi e piene di lacrime e rossi dal pianto. E il cielo lo vide poco dopo, quando inconsolabilmente affranto si sdraiò senza più forze, e da lì riaprendo gli occhi osservò il cammino delle nuvole. Con un filo di voce disse: "Non sarò che un'immagine, qui, in questa camera, questa camera è un'immagine, io e la camera un'immagine sola. Se nessuno mi salverà diventerò una fotografia insieme a questo scendiletto, a questo letto, a questa specchiera. Diventerò topo, un topo da camera, una fotografia con topo". A braccia larghe e ad occhi chiusi, il fotografo non s'accorse che il tempo stava cambiando e già nuvole nere andavano coprendo la luce vivissima della giornata. "Eppure, una fotografia non è uguale all'altra", aveva detto il fotografo al passeggiatore, "qui sta la meraviglia, quella che sconfigge la noia, anche se la noia resta perché ci si adatta anche al pensiero che ogni fotografia è diversa dall'altra, ci si adatta anche al pensiero che in fotografia non si potrà mai essere sicuri dell'esito finale, che avremo bisogno di avere nelle mani la fotografia per sapere cosa abbiamo fotografato, ci si adatta a tutto, siamo *adattanti e adattatori*, non ci sarà pensiero nuovo che rimanga tale, non farà a tempo ad arrivare un pensiero nuovo che già ci saremo adattati al pensiero nuovo e il pensiero nuovo non sarà che un pensiero vecchio. Lei, essendo un passeggiatore, dovrebbe capire - disse il fotografo al passeggiatore. "Oggigiorno", disse il fotografo al passeggiatore, "troppa gente si definisce fotografo pur essendo un *cane della fotografia*. Fino a che si darà la patente di fotografo a un *cane della fotografia* noi saremo perduti, caro il mio passeggiatore. Questi *cani della fotografia* non solo non sanno riprodurre fedelmente la realtà, cosa ai nostri giorni non più richiesta, ma non dànno alcuna prova della loro personalità, non esprimono, cioè, una loro personale rappresentazione della realtà, questi *cani della fotografia* - disse il fotografo al passeggiatore - non sanno capire l'importanza del mezzo a loro disposizione, non sanno che hanno tra le mani il *mezzo per eccellenza* per descrivere la realtà e - allo stesso tempo - per esprimere la loro personalità, questi *cani della fotografia* disonorano la fotografia, distribuiscono a parenti ed amici le loro immagini insulse allargando la banalità a macchia d'olio, come del resto succede per la poesia che, scritta da autori più che mediocri, viene distribuita dagli stessi ad amici e parenti, i quali non conosceranno mai la vera poesia, non sapranno distinguere la vera poesia dalla poesia spazzatura, incrementando l'imbarbarimento, l'ignoranza tra larghi strati della popolazione, popolazione imbarbarita dalle fotografie da primo premio e dalle poesie da primo premio. Fino a che girerà merce tanto dannosa, la giustizia è impensabile".

Il fotografo aprì gli occhi per via di un vento freddo sul viso e s'accorse del cielo scuro. Rabbrividendo si rialzò andando a sedersi contro una parete. Capitò con una mano su un mucchietto di sterco di topo e sussultò. Ora folate di vento gelido facevano volare i santini e le fotografie, disperdendoli nella stanza, così una gran quantità di visi lo osservava da ogni cantone. L'acqua cominciò a scendere dapprima lentamente, poi più battente e la specchiera s'inondò all'istante, facendo fluire da sé interi rivoli, come un sermone affogante. Si vedevano solo onde gialle allo specchio, un correre obliquo e il rumore secco della pioggia, dei suoi fasci rovinosi, dei tiranti verticali, della sua rotondità imprendibile che come torre fluiva dallo squarcio. Il fotografo si mise le mani sulla testa e tentando di ripararsi riprese a piangere dolorosamente, come una specchiera. Poca differenza c'era tra lui e quello specchio: invaso il suo viso come quella superficie, tremebondo di quegli assensi col capo a cui i singhiozzi lo portavano. Poi la pioggia si placò. Non vi furono che gocciolii. A lungo gocce caddero, per un momento del loro percorso splendenti quando i raggi risorti le illumininavano. Cadevano nella zona muschiosa illuminando quel verde, rendendolo più scivoloso e palpitante come un grosso rospo, come creatura mimetizzata, un enigma, una leggenda contadina. Il fotografo pensò per un momento di fotografare quelle gocce lucenti, poi vi rinunciò. Cominciò a vedere nella stanza molti fotografi del passato, li vide muoversi, fotografare. Vide le pareti della stanza piene delle loro fotografie, le fotografie dei Maestri, s'accorse d'avere la stanza zeppa di macchine fotografiche d'ogni tipo e di ogni epoca, di lastre, pellicole, di obiettivi. Chiamò allora i fotografi, sorrise loro stringendogli le mani, ad Ansel Adams disse: "L'avevo scambiata in un primo tempo per mia madre, Maestro, poi non poteva essere che lei", strinse le mai di Weston mentre lacrime continuavano a scendergli dal viso, poi iniziò a mimare l'atto del fotografare, ai Maestri disse. "Fotografiamo qui, insieme, è stata per me un'occasione eccezionale poter vedere voi, qui, riuniti, ma fotografiamo questa campagna, questo letto corroso, questa specchiera, e ben due pitali, Maestri, possediamo ben due pitali, laggiù poi, dove di giorno è sempre ombra, in quell'angolo, vi è persino uno stagno, prima è comparso un rospo, ora sarà la volta di qualche rana... fotografiamo... questo è il luogo ideale, qui c'è tutto quanto serve per fare fotografie, caro Stieglitz[9] - disse il fotografo -[10]vede quella specchiera? Da una certa angolazione vi si può vedere riflesso l'angolo destro del letto, se ci spostiamo leggermente potremo vedervi sopra due individui che dal letto si specchiano i piedi... una combinazione eccelsa se pensa che con uno sforzo potremo specchiarci anche noi ma, attento alla tigre, Maestro, attento alle palmette voraci, questa stanza è l'archetipo della vita, qui si possono scattare fotografie dell'inizio e della fine della vita, l'inizio di tutto e la fine, e vi sarà sempre un'immagine a testimonianza, *tutto è immagine*, ah, Maestri, che combinazione trovarci qui all'inizio e alla fine della vita, tra un letto matrimoniale e una specchiera fradicia, ma cara Cameron, cara Arbus, cara Lange, che posso pensare ora che vi vedo, nell'articolazione del presente, fotograferemo fino a che le mani non saranno sfinite, fino a quando tutto questo buio, questo buio...".

NOTE

1) Ansel Adams, U.S.A. (1902 - 1983)
2) Paul Strand, U.S.A. (1890 - 1976)
3) Edward Weston, U.S.A. (1887 - 1958)
4) Alfred Stieglitz, U.S.A. (1864 - 1946)
5) Julia Margaret Cameron, U.S.A. (1815 - 1879)
6) Diane Arbus, U.S.A. (1923 - 1971)
7) Dorothea Lange, U.S.A. (1895 - 1965)



Disegno di Giovanna Ugolini

Luigi Di Ruscio

Foto ricordo

Paolo sembrava che ormai avesse la vita come uno straccio
stretta tra i denti s'appoggiava alle mura si mormorava Esiodo
la speranza è l'ultima divinità rimasta tra gli uomini
tutti gli altri si sono ritirati nell'Olimpo
come l'usignolo negli artigli del falco e tra le pietre delle mura
cercavo di mettere a fuoco un fiore splendente da cogliere vivo
appena lo cogli appassisce risplendeva nel tenue crepuscolo
Eugenio era abbastanza tranquillo nel constatare che il tutto
ancora esisteva ed era anche sopportabile e un tempo
con una Brownie e l'esposimetro Weston Master fotografavo
tutto l'universo immobile Emanuele disse che si ripete in maniera
[ossessiva
il leopardiano aspettare bramosamente il dì festivo
con la rivoluzione festa delle classi oppresse
c'erano le improvvise rivelazioni e il sottoscritto
già si preparava anche a scattare sul vicolo dell'orto
la camera non era più la Brownie l'occhio dell'obbiettivo era
[enorme
tutti e quattro vi ci specchiavamo
mi rimuovevano perché dovevano scopiazzarmi così deliravo
e tra noi e l'obbiettivo passò l'ombra
nessuno riuscì ad essere come volevamo
forse solo Eugenio rimase perfetto perché non voleva più niente
più che la speranza è già un miracolo che siamo tutti in vita
il meno angosciato rimase quello che dell'angoscia
e della morte aveva avuto il coraggio di scriverne
senza fine ridendo

Idolina Landolfi

Un paesaggio

Il palmo a celare interamente il volto, nient'altro. Una barriera, parrebbe, insormontabile; o, al contrario, un invito a esplorare quel paesaggio, e l'attesa in penombra di qualcuno che valichi finalmente il crinale, scivolando tra le dita divaricate...

Il dépend de celui qui passe
Que je sois tombe ou trésor
Que je parle ou me taise
Ceci ne tient qu'a toi
Ami, n'entre pas sans désir.

Ma la geografia della mano è troppo attraente, invischia il viandante nel suo reticolo di strade ronchiose, di erti pendii e cupe forre. Qua e là s'allargano piane battute dal sole, visitate dal vento dell'ovest che porta parole, appena udibili in tanto ronzar di cicale. A tratti il cielo s'oscura, e i nembi arruffati minacciano liquidi orrori; tutto è silenzio nell'aria sospesa. Solo allora i boschetti di querce ai margini delle radure imprendono le loro nenie immemoriali, d'un tempo diverso e lontano; e le beccacce di passo arrestano il volo per ascoltare le storie dei poeti morti, di fanciulle dai vasti occhi sotto lune sanguigne. Poi cala la notte, più fonda, più nera; larve s'affollano attorno ai grandi pozzi nella piana, per specchiarsi nell'acqua che lustra laggiù, tra muschi e capelli d'alga. E' un'acqua, quella, capace di rendere il volto a chi l'ha perduto, e fattezze d'uomo a chi è divenuto altra cosa; dicono i villani che non patisca immagine di vivo. "Stanotte a casa non ritorno".

La ricerca si fa difficile, i sentieri disegnano la trama d'un sogno impossibile, innescano labirinti ombreggiati da enormi foglie venate d'azzurro, avvezze a proteggere le creature silvestri, gli gnomi astuti che riparano suole coi loro martelletti d'argento. La marea di fredda luce gonfia e trabocca, protesa verso i golfi del cielo donde discende; e ancora il sibilo del vento coagula parole, mentre le nebbia che si annida nelle convalli aduna i suoi lembi iridati in forme leggere, che un lieve alito subito disperde.

"Mi volevi? Non è per vedermi di nuovo che hai percorso il mio regno? Eccomi, dunque".

"Mi hanno detto che vuoi lasciarmi. Non farlo".

"Ti affido alle potenze di luce. Qui è solo opaca belletta".

"Non amo la luce; e con la belletta so costruire guglie altissime di castelli".

"Devi correre libera per il mondo".

"La mia libertà è nella catena secolare che mi lega a te, e a coloro che ti hanno preceduto".

"Non ti spaventa il muso di porco dell'angoscia, quando ti senti le braccia serrate come da camicia di forza, e invano sbatti alle pareti di carta della tua prigione?"

"Ma qualche volta volo".

"Allora va'... La vedi quella sella? Sì, proprio lì, tra l'indice e il medio: sta' sicura, è un corto passo".

* * *

"Mamma, di chi è questa fotografia? Non si vede quasi nulla..."

"E' del tuo bisnonno, tesoro. Su, rimettila a posto".

"E la donna accanto a lui chi è?"

"Come, accanto? Mostramela un istante. Ah, sì, è la nonna; non puoi saperlo, non l'hai mai conosciuta.

(Pensierosa) La nonna? Certo è strano...

(Osserva il verso della fotografia. Legge). 1940. No caro, mi sono sbagliata; non può essere la tua nonna: all'epoca di questa immagine non era ancora nata. Va' a sapere di chi si tratta..."

"Era bella però".

"Parrebbe, almeno: la luce l'ha molto sbiadita. Insomma, dobbiamo andare, altrimenti il nonno s'inquieta. Vieni, spengi e richiudi a chiave la porta. Fa' piano".

Rosaria Lo Russo

Without darkness grave

Alla vista della sua boccuccia dischiusa
la mia si spalancava
in grida soffocate e rapprese
nel mandorlato dei denti!

Quale dolciastra acre risonanza,
per strapparle un sorriso
le mie parole urtavano
contro l'insistenza
della sua innocenza!

La voce affondava

per una pena artatamente sofferta
e riemergeva in singulti
nella strozza senza requie
senza requie la mia pena
negli arti sofferta.

Ma adesso dormi
piccina piccinedda
Don't ravish me
no more no more
piccinedda

Ninna nanna ninna nanna
oh la tua pena artatamente sofferta!

Col mio scalpello
t'ho rimpicciolita
t'ho frastornata
a forza di parole
piccinedda.

Astutate i luci
Don't ravish us!

Questo strazio intollerabile:
TU SEI STATA
e spettro evanescente ingiallisci
annerisci mutilata
il visino le braccine
nel nero che vìola i tratti
punti i tuoi occhi
per quella pena nelle arterie sofferta,
v'è un rimedio effimero?

Amore non di te
idolo di morte bianca
ma di te angelo e bestiolina
che m'accompagni
in questa pena artatamente sofferta,
di', te l'ho strappato un sorriso?

Quando ho scritto la prima poesia per Rina ho provato per la prima volta la soffocante eccitazione dello scrivere versi e ho sentito che ciò che custodivo nel cassetto da adolescente gelosa poteva, senza troppa vergogna, alzare la voce e invitare all'ascolto. Rina io non l'ho mai conosciuta, ma l'immagine di lei, da sempre muta nella mia mente, a un certo punto mi ha imposto la scrittura, guardandomi accigliata e con la bocca serrata da che sovrasta la stanza di mia nonna e, poco lantano da lì, un piccolo quella grande fotografia, ritraente il mezzobusto della bambina, spazio bianco del cimiterino di campagna. Rina morta a dieci anni di mal di cuore, mia omonima, anzi mio nome abbreviato e addolcito, come un destino inesorabile di dover rinnovare il nome, le membra e le gesta favolose. Spesso, a tratti, all'improvviso si fa avanti, m'interroga, mi chiama a giocare, mi pungola, s'impone nel bianco e nero del suo pallore e dei pizzi, delle sue occhiate e del rigido caschetto dei capelli fine anni Venti. Da allora la bambina graziosa e composta frigidamente s'approfitta di me, mi restituisce la violenza subita, mi chiede di chi fu la colpa. Il tempo e la luce stanno ingoiando i lineamenti fini e la vestina elegante. Sua madre ritaglia i contorni consunti per non vederla invecchiare, mirando al centro della veste bianca.

L'ECO DELLA STAMPA
dal 1901 ritaglia l'informazione

Per informarvi su ciò che la stampa scrive sulla Vostra attività
o su un argomento di Vostro interesse.

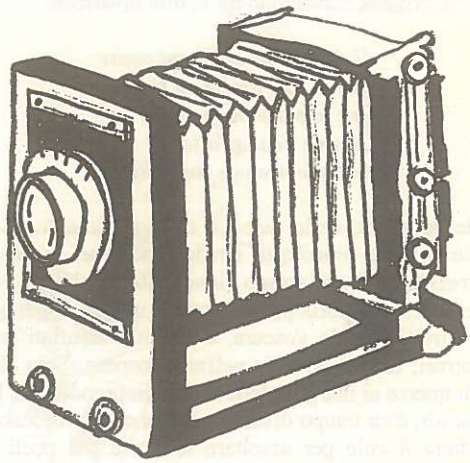
Cesare Ruffato

Foto de fameja

Leture che raquanto ne congetura
par esempio Barthes figo e malioso
el fa sovente l'ovo su filoni
de oro tato sorafin nel plaisir
quato quato sfritega la strutura
gestalt de la camara ciara
el spina sgnari critici ruma l'oro
e nel profumo màsena farina
de emozioni. Bel ganzo de semiosi
tra lumine e malizia so straco
da starghe drio. El scrito scavà
su la fotografia me varda spostai
sbavai i conotati parché la xe
'na diferensa de tempo e spassio
che no se salta, la mostra un reale
passà che gnanca le onge sbrega
squasi mare che conca fintòna
de dare. L'albo de fameja me sgiossa
figure a colori biancoenero
isolae muciae in tute le salse
e misure che se continua de carne
e ossi ogni volta la me resùssita
un canton dulcor de intimità.
Le pose bislonghe de la mama
decoltée togo e fresco cocon
slusa piani e vose sensa paragon
e drento me narciso più bon.

raquanto: abbastanza; *tato sorafin*: tipo sopraffino; *sfrìtega*: frigge; *ciara*: chiara; *sgnari*: nidi; *ruma l'oro*: rovista il bordo; *màsena*: macina; *ganzo*: elegante; *so straco de starghe drio*: sono stanco di rincorrerlo; *gnanca le onge sbrega*: nemmeno le unghie lacerano; *conca*: conchiglia; *fintòna*: finge; *fameja*: famiglia; *me sgiossa*: mi gocciola; *muciae*: in gruppo; *canton*: angolo; *togo*: elegante; *cocon*: chignon; *slusa*: splendono.

(da *Diaboleria*, Longo editore, Ravenna, 1993)



Disegno di Giovanna Ugolini

Liliana Ugolini

Fotografia

Posseggo nella camera
(oscura) il rovescio
del tondo. Profondo
l'immagine e cerco
il motivo d'accidente.
Scatto e risolvo
con la foto di gruppo
in sviluppo d'iride stravolto.

*

Soqquadra indicibile
il rettangolo puntato.
Luce dritta
sfoca bianco
contorni liberati.
Scovo il contrasto
e scatto ladra.

*

Seppia la foto d'800
scalza d'altra natura
il mitico momento
nel merletto dei toni
trasgredito. L'obiettivo
s'assorda di lecito
allungarsi nel mistero
oltre l'infranto.

*

La lente introspetta
l'obiettivo
blocco temporale.
A dimensione d'altro
di scatto
m'immergo impicciolita.

Roberto Voller

Due poesie

L'attore

Gli dissero
i fiori carte dipinte
i prati plastica verde
i mari il sole i cieli
diapositive da cambiare
a scelti intervalli
la vita un canovaccio
da guernire
l'affetto cuore l'amore
finzione
il pianto urlo il dolore

Meriggio
(di foto)

Morto ammazzato
Tra le sue pecore
In terra la fronte squarciata
Nel sangue il suo sangue
Il cane accucciato accanto
Fissa a bocca spalancata
Il punto dove forse è scomparso
L'uomo o gli uomini che hanno ucciso
Il sole è paglia bollente
Passa l'uccello e non canta

Paolo Ruffilli

La posa e la magia

Ho sempre avuto curiosità e via via interesse maniacale per la fotografia, fin da piccolo. L'immagine fissa e fermata come sotto vetro suscitava in me, già nell'infanzia, un fascino sottile e filamentoso; sul quale ho fatto chiarezza solo in tempi recenti.

La mia è una generazione che si è formata non solo sulla pagina scritta, ma sull'immagine; sia quella immobile della fotografia, sia quella mobile del cinema. Non ho mai avvertito insofferenza o peggio concorrenzialità tra le immagini verbali della letteratura e quelle più propriamente "figurative"; anzi, ho sempre avuto la sensazione di una continuità occasione se mai di una più ampia ricchezza appunto "immaginativa".

Mi stupisce, mi ha sempre stupito, che correntemente si attribuisca alla fotografia una caratteristica, o addirittura un compito, di "documento"; come se si trattasse di uno specifico neutro, di uno strumento di registrazione imparziale e impassibile. Secondo quello che è uno dei più colossali malintesi della cultura temporanea, riassumibile nella forma categoriale del "realismo".

Niente di più falso, infatti. La fotografia è una pratica magica; indipendentemente dai suoi accorgimenti tecnici, sempre più raffinati. E' una delle più alte forme di alchimia. Realizza il più antico sogno dell'uomo: quello di fermare l'attimo fuggente e di consegnarlo alle apparenze dell'immutabile, all'illusione del "una volta per sempre".

Sappiamo per esperienza che la vita è movimento, flusso inarrestabile; ma abbiamo anche imparato che occorre far ricorso all'artificio di bloccare tale flusso, per poter conoscere più in profondità, per "riflettere" appunto e in qualche modo "rispecchiarsi". Il clic della foto realizza bene questo artificio (l'"artificio" è l'unica vera possibilità di gnosi) e ci consegna una "posa" dalla quale riemerge, improvvisamente illuminato, il movimento.

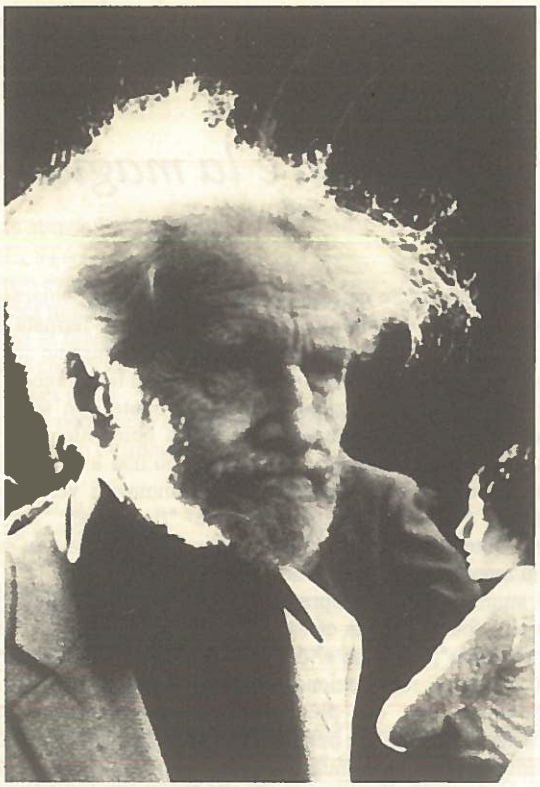
E' per la legge dell'inversamente proporzionale che vale anche in una famosa metafora letteraria, quella del luogo immoto: la zona incantata dalla superficie quasi immobile dove, contro ogni apparenza di "arresto", più violente si scatenano le energie e più in profondità si disvela il mistero della vita.

In questo senso, insomma, mi interessano le foto; nella loro consistenza magica di "istantanee": quasi supporto medianico, per andare oltre l'apparenza dell'*hic et nunc* (un *hic et nunc* che, nella foto, diventa presente "eternizzato" - quale ossimoro più lampante, per esprimere la coincidenza degli opposti! -). E, ogni volta, mi accorgo che la foto mi serve come predella o trampolino da cui spiccare il salto verso ciò che, invisibile, fa da supporto al visibile.

La foto, ogni foto, è dominata da un'evidenza abbagliante: una

superficie eccessivamente "luminosa" che trattiene appena sotto le ombre e il buio di cui pure il mondo è impastato. Ecco perché la foto è uno specchio dentro e oltre il quale è possibile saltare, come Alice alla scoperta del "paese delle meraviglie". Proprio perché, nella foto, ben al di sopra dell'evidenza conta il retroscena: tutto ciò che è "prima" e "oltre" e che consente agli oggetti e alle figure di rapprendersi nella scena fulminata.

Da anni pensavo, in questo mio interesse per la fotografia, a un libro in cui lo straordinario potenziale della foto trovasse sviluppo esclusivamente nelle parole. E avevo in mente, naturalmente, le parole della poesia: questa forma di conoscenza che mette assieme intelligenza e sensibilità, logica e intuizione, ragione e inconscio; e, in quanto tale, rappresenta bene la vita nella sua mescolanza continua di luce e buio, di presenza e di assenza, di "positivo" e di "negativo".



Ezra Pound
(Fotografia inedita di Ferruccio Malandrini,
per gentile concessione di Attilio Lolini)

In fondo, la poesia è il più elastico dei generi letterari e il più onnivoro; in un certo senso, comprende tutti gli altri, perché è racconto, riflessione, azione drammatica, folgorazione, ritratto, elaborazione. E riesce ad essere tutto questo nella condensazione e nell'intermittenza; rappresentando il molto con il poco, significando il grande con il piccolo, attraversando nella superficie la profondità. Con procedimenti, come si vede, analoghi a quelli della fotografia.

Così è nato *Camera oscura*. E il titolo, a capo dell'impresa, allude insieme alla scatola magica in cui la realtà si trascrive in immagini e alla stanza segreta della casa in cui comincia l'avventura della vita. Interni come luoghi e come metafore delle zone più profonde di noi stessi, dentro le quali si compie quel processo di conoscenza e di raffigurazione che ha bisogno del chiuso, dell'ombra, per trovare la luce aperta e i colori.

L'idea è che siamo quello che siamo stati e, di più, quello che sono stati i nostri genitori, nonni, bisnonni e avi lontani. Di qui, la soluzione del "romanzo familiare". Dunque, nel senso non già del ricordo e della nostalgia del passato, cioè in una chiave elegiaca, ma nell'ottica della conoscenza e della consapevolezza del presente. Un presente diacronico, rispecchiato nelle foto dell'album di famiglia, la cui superficie di istantanea apparentemente piatta rivela invece un retroscena stratificato che pesca nel più profondo.

L'operazione non è, tuttavia, solo o tanto "scientifica"; c'è pur sempre, a monte, una motivazione di emozione forte. L'emozione che ciascuno di noi prova di fronte a una foto che lo coinvolge nei legami di sangue (foto che, come ha scritto Roland Barthes, inevitabilmente apre una "ferita" in noi). Ma di qui, appunto, la necessità di una presa di distanze; per quella giusta "messa a fuoco" che la fotografia ci dimostra fondamentale nell'"artificio" messo in campo per approdare alla conoscenza.

Il prodigio poi è opera della poesia, che lavora "in levare", cioè si affida alla sottrazione e all'ellissi; lasciando spazio al vuoto, all'assenza. Proprio perché il segreto è l'allusione. Ecco, allora, che l'album della mia famiglia diventa una specie di supporto medianico che consente a ciascuno di materializzare i propri fantasmi e sentimenti. Parlo di una mia esperienza personale, ma in una chiave generale; è per la già citata legge dell'inversamente proporzionale, per la quale più una cosa ti riguarda nell'individuale e più ha valenze universali.

Scienza e letteratura: quale "verità"?

"Un uomo che vuole la verità diventa scienziato, un uomo che vuole lasciare libero gioco alla sua soggettività diventa magari scrittore; ma che cosa deve fare un uomo che vuole qualcosa di intermedio fra i due?"

Robert Musil
(da *L'uomo senza qualità*)

Tre domande a Antonio Spagnuolo

I) La tua attività di poeta, di intellettuale e la tua professione di medico: in che rapporto (se vi è rapporto) esse si trovano reciprocamente? Piuttosto la mediazione o, invece, l'assoluta separatezza, all'interno del tuo vivere quotidiano e della tua "visione del vivere?"

II) Credi che la netta separazione fra scienze e lettere sia ancor oggi un problema o non, piuttosto, un problema vecchio, un "falso" problema?"

III) Come giudichi oggi il pensiero espresso da Musil? Lo trovi ancora, in qualche modo, attuale, anche se magari non per te?

1) Eros, Patos, Tanatos sono i tre momenti basilari della nostra sofferta presenza in questa plaga.

Intorno ad essi e per essi la scienza medica ha strutturato ogni ricerca: dalla ginecologia alla sessuologia, dalla semeiotica alla chirurgia, dalla anestesiologia alla terapia. Ma intorno ad essi e per essi la filosofia ha costruito le sue mille ipotesi ed i suoi sofismi, dalla epistemologia alla religione, dalla fenomenologia al linguaggio. Ed ancora intorno ad essi e per essi la psicologia ha formulato le sue dottrine, dalla tecnica esplorativa alla psicoterapia, da Freud a Ricoeur, da Jung a Klein.

Semplicissimo allora il rapporto tra l'attività di poeta a tutto campo, di intellettuale, e la professione medica. Ancor più se si

tiene presente che i miei studi universitari caddero in quel tempo felice in cui l'accesso alla Facoltà di Medicina era concesso soltanto alla licenza liceale; ed i Maestri erano ancora principalmente degli umanisti convinti.

In più, dopo aver conseguito la Laurea ho seguito con assiduità corsi e studi di Psicologia e di Lettere.

Quindi mediazione tra l'atto medico, inteso quale comunicazione umana totale fra il sofferente e chi potrà o tenterà di lenire, ed il vivere la poesia, come riflettersi in determinate sequenze della vita quotidiana, accompagnandosi in una crescita morale e cosciente.

Difficile indagare su se stessi ed allora Giambattista Nazzaro: "Sta di fatto che A.S. è un medico e che, come tale, conosce i sottili meccanismi che reggono la vita ed ha percezione costante del mistero della morte; in una parola conosce l'intimo dramma della scienza d'oggi che, in nome della vita, appresta sempre più spesso incontrollabili strumenti di morte. Sul piano ontico la coscienza di una contraddizione siffatta produce inenarrabili scissure tra l'esserci in quanto presenza e il mondo ambiente in cui la presenza si realizza..." (ne la rivista "Oltranza", giugno '93, p. 29) Ed Alberto Asor Rosa: "L'adesione ad un'idea psicoanalitica della poesia, intesa come affiorare di un elemento prelogico nella esperienza mentale, comporta in S. il rifiuto di una sintassi vincolante sul piano del linguaggio come su quello del senso. E' costante nella poesia di S. la rappresentazione di nuclei tematici come la centralità dell'Eros, la relazione eros/tanatos e libido/morte, cui corrisponde il ricorso ad una terminologia clinico psicologica evidente soprattutto in *Melania...*" (nel *Dizionario della letteratura Italiana del Novecento*, Einaudi, sett. '92, pag. 524).

2) La netta separazione fra scienza e lettere è, a mio giudizio, ancor oggi un problema sociale, anzi oggi più che mai è un problema socio/culturale talmente importante da essere una delle cause dello sfacelo politico ed economico della nostra nazione.

Lo abbiamo avvertito e sottolineato in tutti i ceti.

L'aver *sterilizzato* le menti con bagagli esclusivamente scientifici ha creato quelle masse di "uomini con i paraocchi" che nulla sanno vedere e nulla sanno giudicare al di là dello stretto segmento empirico.

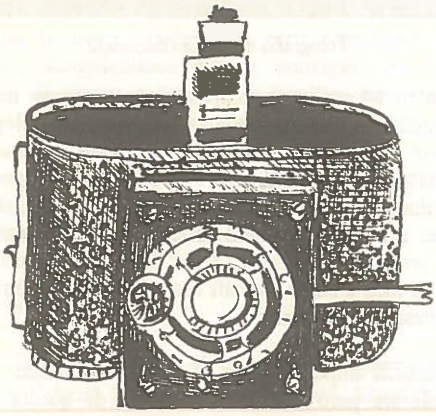
Scaduto ogni riferimento alla cultura umanistica, distrutto l'immaginario, il concetto della conoscenza del reale ormai si sostiene sulle scorie della rifrangenza.

3) A quale verità può approdare un uomo di scienza?
A quella immanente? Alla contingente?
E l'altra verità?

Una visione del vivere non risiede esclusivamente nella capacità dell'indagine o nella probabilità creativa.

Essere se stessi ed esserci significa proprio esprimersi nel linguaggio emblematico della consapevolezza di non-esserci.

(a cura di Mariella Bettarini)



Disegno di Giovanna Ugolini

Paolo Pettinari

Note sulla fotografia di Mario Giacomelli

Premessa

Un testo figurativo può essere diverse cose. Anzitutto RAFFIGURAZIONE di oggetti, persone, animali, cose effettivamente presenti ed osservabili nella realtà che ci circonda: pensiamo ai ritratti, pensiamo alle vedute, ai paesaggi e a tutti quei soggetti che caratterizzano la pittura dal vero. Può essere però anche RAPPRESENTAZIONE di cose o esseri che nessuno ha mai visto (almeno in condizioni normali): basterebbe citare le migliaia di *Madonne in trono con angeli e santi* della nostra tradizione, ma anche le innumerevoli opere dove sono presenti creature fantastiche come unicorni, draghi, sciapodi, centauri. Può essere poi anche una sorta di TRADUZIONE intersemiotica di un testo verbale: anche in questo caso la nostra tradizione è ricchissima di quadri, affreschi, bassorilievi che traducono in immagini le storie bibliche, per esempio, o le vite dei santi. Infine può essere anche il risultato di un processo di ASTRAZIONE: pensiamo in questo caso non solo ai tanti esempi del nostro secolo, ma anche alle stilizzazioni decorative dell'arte medioevale o della cosiddetta arte primitiva.

I quattro aspetti appena elencati non si escludono a vicenda. E' possibile che raffigurazione e astrazione siano presenti da soli, ad esempio in una veduta di Bernardo Bellotto o in un quadro di Alberto Burri; ma è ben difficile pensare ad una rappresentazione o ad una traduzione che non siano anche raffigurazione di aspetti reali. Se osserviamo gli affreschi di Giotto a Padova, sappiamo che traducono in immagini delle storie evangeliche, ma vediamo che lo fanno raffigurando scene di vita reale e rappresentando episodi della mitologia cristiana, il tutto in un contesto formale ampiamente stilizzato ai limiti dell'astrazione (i paesaggi, i cieli, ma anche gli elementi decorativi dell'intero ciclo).

La fotografia, per sua stessa natura, è sempre raffigurazione, tanto è vero che per convenzione la nostra cultura le assegna anzitutto un valore documentario. Scattiamo delle foto per ricordare luoghi dove siamo stati o persone che abbiamo conosciuto; ci facciamo fotografare per mettere il nostro ritratto su un documento di riconoscimento, ma anche per conservare memoria del nostro aspetto quando saremo più vecchi; i giornali utilizzano la fotografia per dare maggiore solidità alla parola scritta e dunque più completezza alle informazioni.

Se questo è l'aspetto più frequente, non è comunque raro trovare dei testi fotografici (spesso il prodotto di fotomontaggi) che sono vere e proprie rappresentazioni fantastiche, soprattutto nell'ambito della comunicazione pubblicitaria: città sopra le nuvole e vasche da bagno in mezzo a una foresta, per non parlare di astronavi con improbabili marziani, sono abbastanza frequenti sulle pagine di giornali e riviste. Al contrario, la fotografia come traduzione o astrazione ha una frequenza molto meno ampia restando limitata, con rare eccezioni, agli ambiti della comunicazione artistica. Alcune recenti opere di Mario Giacomelli, ad esempio, accanto all'istanza raffigurativa sembrano privilegiare proprio questi due aspetti. Vediamo più dettagliatamente come.

Fotografia di Mario Giacomelli

Felicità raggiunta, si cammina.

Dopo aver tratto spunto o ispirazione dai testi di innumerevoli poeti, da Pavese a Leopardi, da Lee Master a Cardarelli, negli anni 1986-92 Mario Giacomelli ha lavorato su Montale, traducendo in modo personalissimo una delle liriche più antiche ma tra le meno divulgate del poeta ligure. Ne diamo subito il testo.

Felicità raggiunta, si cammina
per te su fil di lama.
Agli occhi sei barlume che vacilla,
al piede, teso ghiaccio che s'incrina;
e dunque non ti tocchi chi più t'ama.

Se giungi alle anime invase
di tristezza e le schiari, il tuo mattino
è dolce e turbatore come i nidi delle cimase.
Ma nulla paga il pianto del bambino
a cui fugge il pallone tra le case.

Pubblicata fra gli *Ossi di seppia*, la lirica ha una struttura metrica che è tipica dei testi di quella raccolta. All'inizio, con l'intrusione del settenario nella serie degli endecasillabi, sembrerebbe riconducibile al modello del madrigale cinquecentesco. In realtà poi si vede che ci sono due strofe fra loro separate non solo perché le rime sono totalmente diverse, ma perché diverso è anche il ritmo, a cominciare dal novenario del verso 6 che interrompe la cantilena dei tre endecasillabi precedenti. Il verso 7 è un endecasillabo con accenti differenti rispetto a quelli della prima strofa, mentre il verso 8, benché rimato con altri due, è del tutto anomalo e dissonante. Il verso 9 è un endecasillabo rimato con il 7, ma con il ritmo dei versi 3-5; mentre l'ultimo è rimato con i versi 6-8, ma ha gli accenti del 7.

Dal punto di vista musicale potremmo definirla una lirica anti-classica, divisa simmetricamente in due parti ma percorsa da dissonanze e contrasti di ritmo. Questo produce una sorta di deformazione dello schema classico, che prevederebbe due strofe speculari, con tutti i versi regolari (mentre l'8 non lo è) e rimati fra loro (mentre il 3 è sciolto). Limitandoci al contenuto formale potremmo dire proprio questo: una progressiva dissonanza e la crisi del modello speculare sono due tratti distintivi di questo testo, che comunque cerca di riaffermare la validità di un modello tradizionale.

E' in questa tensione fra ordine e dissonanza che si gioca a livello metrico il significato di questa come di quasi tutte le liriche della raccolta. L'impalcatura vorrebbe essere quella chiara e sicura della tradizione, ma interviene qualcosa a turbarne la levigatezza: le parole si ribellano, non accettano più di essere recluse in una gabbia precostituita, e ne deformano i contorni fin quasi a spezzarne le sbarre.

Si tratta di una scelta stilistica del tutto coerente con il contenuto immediato del testo, dove tutto è pervaso da un senso di precarietà (fil di lama, barlume che vacilla, ghiaccio che s'incrina) e di irraggiungibilità (non ti tocchi, i nidi delle cimase, il pallone tra le case). Anche se lo spunto iniziale alla riflessione è dato dal concetto di "felicità raggiunta", ecco che subito compaiono degli elementi di turbamento che ne rompono immediatamente la classica immobilità. Nella seconda strofa poi, che dovrebbe riflettere la prima come in un gioco di specchi, la parola "tristezza" fa da contrappunto a "felicità" e l'aggettivo "turbatore" compare all'interno del verso anomalo: per cui vediamo che lo specchio non è che una superficie deformante.

La "traduzione" di Mario Giacomelli

Già da questi rapidi appunti si può notare come il testo di Montale sia piuttosto complesso e come parte del significato si comunichi attraverso la struttura metrica del discorso. Anche Mario Giacomelli utilizza la forma per trasmetterci parte dei significati. Alle prime due parole della poesia corrispondono le prime due fotografie della serie: in una c'è una casa rovinata dal tempo, nell'altra la stessa casa restaurata. Si tratta di due raffigurazioni quasi naturalistiche dell'oggetto, fotografie che per molti aspetti potremmo definire tradizionali. Subito dopo però la raffigurazione entra in crisi, e abbiamo una lunga serie di foto dove le immagini si sfocano e si sovrappongono oppure semplicemente si stilizzano nel contrasto dei chiaroscuri, così da produrre effetti di astrazione. L'ordine raggiunto all'inizio si rivela fittizio e illusorio, il mondo irrompe con tutta la sua parte caotica a incrinare, a turbare, a deformare quella felicità momentanea.

Fotografia di Mario Giacomelli

Ma come in Montale c'è una continua tensione fra il modello chiuso tradizionale e la presenza di forme più slegate, così in Giacomelli la raffigurazione lotta strenuamente per non dissolversi nel caos, ribadendo via via la propria presenza e alla fine affermando, pur in mezzo a immagini di morte, di vecchiaia e di declino, il proprio ambiguo esserci. Ambiguo perché ormai ha perso la precaria oggettività delle foto d'inizio, acquisendo nei contrasti di luce e negli sfumati l'aspetto "dolce e turbatore" delle anime invase dalla tristezza.

Una differenza importante fra il testo di Montale e la serie di Giacomelli sta però nel rovesciamento di questa tensione fra tradizione e rottura, fra modello e deformazione, fra ordine e caos.

Nel poeta lo schema tradizionale è predominante, anche se mostra delle crepe e dà segni vistosi di cedimento; nel fotografo il modello raffigurativo è invece in netta crisi, quasi schiacciato da altri modelli tendenti all'astrazione; lì era il caos che provava ad insinuarsi nell'ordine; qui è l'ordine che tenta in qualche modo di razionalizzare il caos.

Anche in Giacomelli, ad ogni modo, la struttura formale è del tutto coerente con quella più propriamente semantica. Se la casa restaurata dell'inizio ci comunica un'idea di solidità, o anche di stabilità degli affetti domestici, nelle fotografie successive tutto si fa provvisorio, instabile e caduco: immagini riflesse nell'acqua, ruderi, sedie abbandonate, animali che passano senza lasciare tracce, uccelli (o ombre di uccelli) su alberi invernali, un bambino morto. La stessa fotografia finale, con la ragazza che si dondola su un'altalena legata non si sa dove (forse sorretta dal fato), nella sua spettrale gaiezza è lì a dirci che in fondo la felicità è legata a un filo.

Fotografia di Mario Giacomelli

Le similitudini, ci sembra, si fermano qui. Tanto è vero che, se si lascia la struttura generale dei testi e si passa a considerare i particolari, viene da chiedersi se si possa veramente parlare di traduzione a proposito di questa serie di fotografie. In effetti, se ci sono analogie formali e semantiche è pur vero che forse sono più le differenze. Dov'è il "fil di lama"? Dove sono il "ghiaccio che s'incrina" e i "nidi delle cimase" e il pallone sfuggito di mano al bambino? Eppure sono immagini chiave del testo di Montale! Ma evidentemente l'operazione di Giacomelli è ben diversa.

All'origine di questi testi fotografici c'è sicuramente un'istanza di traduzione intersemiotica, ma poi si realizzano in modo autonomo come raffigurazione del reale, che spesso si deforma in rappresentazione fantastica al limite dell'astrazione. Individuato nel testo poetico uno spunto di meditazione, ecco che il testo figurativo lo elabora in grande autonomia pur continuando a dialogare con la fonte, ripetendone certi paradigmi ma anche rovesciandoli, accogliendone alcune immagini ma soprattutto elaborandone di nuove e totalmente inedite, così da produrre un'opera del tutto originale. E' come se due artisti di epoche diverse avessero lavorato autonomamente sullo stesso tema: un'operazione non nuova, che ha forse il suo modello più alto (pur in ambito diverso) nella "traduzione" novecentesca dell'*Odissea* operata da James Joyce in *Ulysses*.

Nota bibliografica

La serie di fotografie di cui si è parlato in questo articolo, è pubblicata in *Felicità raggiunta, si cammina. Mario Giacomelli racconta*, a cura del "Circolo di confusione", Riflessi Galleria dell'Immagine, Fermo, 1992. Il termine "traduzione intersemiotica" è tratto da R.Jakobson, *Linguistic Aspects of Translation*, in R.A.Brower (ed.), *On Translation*, Harvard University Press, 1959, (tr.it. *Aspetti linguistici della traduzione*, in R.Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966).

Fotografia di Mario Giacomelli

TRE DOMANDE A MARIO GIACOMELLI

1. Lei si è spesso ispirato a dei testi poetici. Qual è il punto di partenza in questo tipo di lavoro: il significato generale del testo? Alcune immagini o parole chiave? Gli aspetti formali?

Non saprei. Posso dire che dopo la prima lettura il testo continua a lavorare dentro di me, e questo fa sì che certe immagini finiscano per acquistare un valore simbolico (che forse è lo stesso dato dall'autore, ma può essere anche un altro). E quando trovo intorno a me, nella vita reale, immagini anche del tutto diverse ma che possono avere lo stesso valore simbolico, ecco che comincio a pensare che forse potrebbero essere adatte per illustrare (ma illustrare non è la parola giusta) quella poesia. Faccio un esempio. Nel testo di Montale c'è l'immagine del pallone che fugge di mano al bambino. Nelle mie foto questa idea di "perdita irreparabile" è data dall'immagine del bambino che veglia il piccolo amico morto.

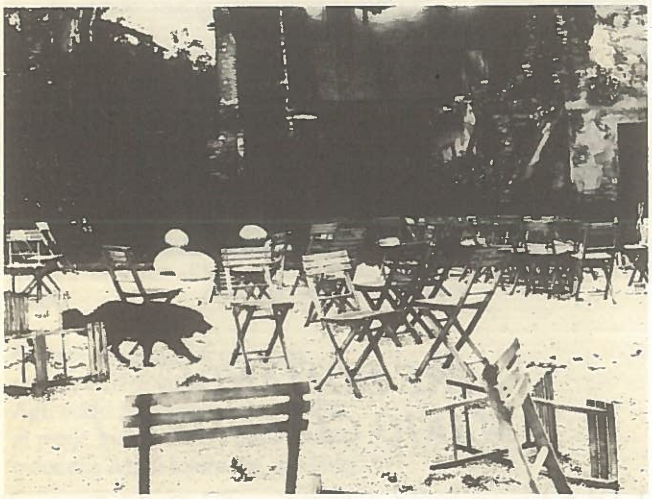
2. Non conosco nessuna sua opera collegata ad un testo in prosa, racconto o romanzo. E' forse impossibile raccontare delle storie con la fotografia? O questo scarso interesse per la prosa deriva da altre ragioni?

Deriva soprattutto dalla mia grande passione per la poesia. Qualcosa che mi ha sempre accompagnato fin dalla prima giovinezza, quando ho anche scritto dei versi. Confesso che la sera non mi addormento quasi mai senza aver letto qualche verso, lo considero come una sorta di preghiera laica. Ma non credo assolutamente che sia impossibile raccontare storie con la fotogafia, anzi, anche quando prendo lo spunto da un testo lirico in realtà io racconto delle storie: c'è sempre una dimensione narrativa nelle mie fotografie. Dunque, se c'è da parte mia una qualche predilezione per la poesia lirica rispetto alla prosa, è solo

per una questione di gusto. E anche, aggiungerei, di tempo: la nostra vita è così breve che non c'è il tempo materiale di leggere tutto, e la mia sensibilità di lettore e di fotografo è in genere orientata verso la poesia.

3. Quasi tutti i poeti fanno un altro lavoro per vivere, ed anche lei non è in realtà un fotografo di professione. Trova che ci siano più vantaggi o svantaggi in questa condizione?

Ho grande stima dei fotografi professionisti, ma personalmente sono contento di fare un altro lavoro. In questo modo non ho committenti e sono completamente libero di fare quello che mi piace.



Fotografia di Mario Giacomelli

Fotografia di Mario Giacomelli

Lucia Bruni

Immagine e immagine

(il linguaggio artistico tra fotografia e pittura)

Guarda caso, è una donna, Alice Gardner, che ai primissimi di questo secolo inventa le cronache fotografiche. Figlia dell'alta borghesia palermitana, personalità prorompente ed eclettica, Alice non è tanto artista della riproduzione fotografica quanto "narratrice" del proprio momento storico attraverso l'uso particolare che essa fa del prodotto fotografia.

Le foto, infatti, non sono solo immagini della realtà ma divengono una sorta di particelle di un tessuto compositivo, quando Alice le sistema in album, "scontornate", spezzettate, assemblate in collage, accanto a ritagli di giornali, locandine di teatro, commenti in calce. Un modo, un espediente per prolungare l'attimo colto dall'obbiettivo? Certamente un mezzo interessante di interpretare l'azione spazio-temporale che il fotografo compie quando si avventura fra le innumerevoli immagini sotto gli occhi di tutti e sceglie quelle da proporre alla nostra attenzione.

Com'è che questa "arte del raccontare" in un secolo di vita è divenuta così rilevante rispetto alle altre che da millenni accompagnano il cammino dell'arte visiva? E' possibile svelare la struttura semantica della fotografia, operare all'interno delle sue implicazioni soggettive e oggettive, come per secoli è stato fatto con le altre discipline figurative?

Un notevole contributo a queste riflessioni fu offerto da Roland Barthes, semiologo francese, alla fine degli anni Settanta, il quale si proponeva, con il testo *La camera chiara*, una sorta di viaggio proustiano attraverso i segni magici e sfuggenti del mondo iconografico lasciandoci una ricerca sui percorsi e le scomposizioni del "segno-immagine" fotografico fra le più interessanti.

"Per quanto viva ci si sforzi di immaginarla - scrive Barthes - la foto è come un teatro primitivo, la raffigurazione della faccia inimitabile e truccata sotto la quale noi vediamo i morti". Vale a dire l'"istante fissato" che non esiste più. Dunque, per Barthes, la fotografia cristallizza la realtà, è un modo per imbalsamarla. Una definizione poetica di un certo fascino che offre l'abbrivio per altre infinite esplorazioni. Quella di Roberto Shezen, ad esempio, ex reporter convertitosi alle foto industriali, il quale in un'intervista degli anni Ottanta affermava che la fotografia riesce a scoprire la realtà in un'epoca come l'attuale, occultatrice delle verità.

"Così facendo - sostiene Shezen - essa offre una una interpretazione di questa realtà, diviene linguaggio; è quindi definibile come lo strumento di un processo di transizione dal disordine all'ordine. Il fotografo dà un ordine logico alle cose, costruisce immagini secqndo il proprio orizzonte di senso, il proprio risultato di indagine della realtà che si concretizzano comunque in un contesto di rappresentazione".

Dunque è vero, richiamandoci a Barthes, che la fotografia compie un atto di imbalsamazione delle realtà. Da qui esce evidente e si impone il dato "memoria".

Kafka diceva che "si fotografano le cose per allontanarle dalla mente", e Shezen risponde all'argomento sostenendo che nella fotografia si pone sempre il problema della memoria.

Quando si scatta una foto ci si impossessa dell'immagine, la si interpreta secondo la propria memoria creando così una nuova memoria. E' in questo senso che ce ne allontaniamo anche se resta una cosa propria di chi l'ha creata. Dunque la fotografia, oltreché mera riproduzione di ciò che l'occhio vede, è ri-creazione di un complesso gioco di interpretazioni, le quali come in un caleidoscopio possono variare al minimo accorgimento tecnico o in seguito a complesse riflessioni stimolate dalla realtà dintorno. Se

pensiamo alle immagini di Piazza Affari, a opera di Fulvio Roiter, ci troviamo di fronte a una serie infinita di informazioni, non carpite al quotidiano del grigio uomo-Borsa - recinto alle grida, volti contratti e così via -, ma rubate alla vita dintorno che continua a defluire nonostante la presenza di quel contenitore di avidi giochi - la Borsa - inghiottiti dalle lancette dell'orologio. La Borsa quindi è il dato di stimolo, il circostante è strumento di memoria, particelle di storia.

Ed è proprio la memoria che fa nascere la necessità di operare un confronto fra arte fotografica e arte pittorica.

Il percorso dell'arte figurativa che ha offerto attraverso i secoli rappresentazioni fondamentali alla composizione e alla scomposizione della nostra storia, ci invita a spostare decisamente l'attenzione dal "significato", idea suggerita da un segno, al "significante", inteso come dinamica espressiva di un procedimento artistico.

Tra il 1317 e il 1319 Giotto dipinge la cappella Bardi in Santa Croce con alcune scene della vita di San Francesco, traducendo la "realtà" a lui giunta in immagini liberamente create e riproducenti, il più fedelmente possibile, il proprio "significante" interpretativo sulla grandezza del Santo. E la descrizione - ché la pittura allora svolgeva anche questa funzione - è tanto più convincente e "vera" quanto maggiore è la forza espressiva che scaturisce dall'angolazione scelta, dall'azione dei personaggi, dall'ambientazione.

Giotto non aveva scattato un'istantanea nella propria mente e ce la riproponeva attraverso il pennello, ma aveva compiuto un percorso storico-interpretativo.

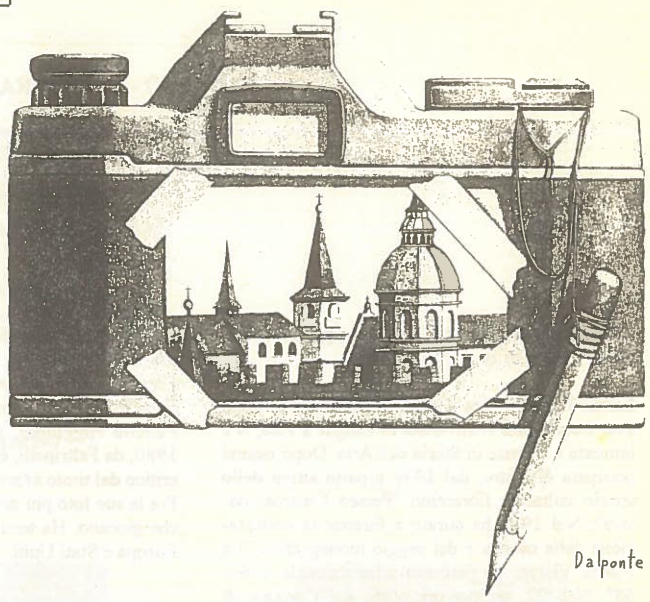
Quando il Pontormo nel 1526-28 esegue la "Deposizione" in Santa Felicita non raffigura solo l'avvenimento ma offre una chiara connotazione del proprio momento storico, delle inquietudini che l'uomo portava dentro di sé, della ricerca affannosa di un modo per sentirsi protagonista. Dall'idea della costruzione piramidale nella sistemazione delle figure, ai corpi in torsione, all'atteggiamento dei personaggi, al forte contrasto nell'incidenza della luce; tutti i particolari scelti per suscitare le emozioni del "dubbio". Anch'egli compie un percorso storico-interpretativo.

E ancora Tiziano, nella "Pala dell'Assunta" del 1518, in Santa Maria Gloriosa dei Frari a Venezia: qui il "significante" riproduce l'istantanea dell'Assunzione non attraverso ideogrammi di impressioni ma con un mezzo immediatamente coglibile, la costruzione a piani orizzontali nella risultanza scenografica dell'ambientazione. In basso la massa dei mortali, a mezzo Maria a protezione del peccato e invocazione del perdono, in alto Dio. E anche qui è l'atto intellettuale e storico-interpretativo che costruisce l'immagine.

Facciamo un salto temporale e pensiamo al campo di papaveri di Monet: l'atto artistico qui è quello di cogliere l'"impressione" dell'insieme coloristico in armonia con le figure femminili che vi stanno in mezzo; certo una sfida alla pittura di accademia da parte di Monet, ma pur sempre una scelta operativa che resta nell'ambito del "significante" rappresentato.

L'arte dell'immagine, sia essa pittura o fotografia, è dunque il risultato di messaggi estetici che segnano il passo della nostra memoria consentendo al quotidiano di divenire "storia". La fotografia è costretta a cogliere il visibile nell'attimo in cui esso si presenta, ché non sarebbe più attuabile, cuce addosso all'immagine un abito che si trasforma in memoria.

La pittura vive la storia dal di dentro, la memorizza, la seziona, la interpreta, la riproduce.



Disegno di Paolo Dalponte

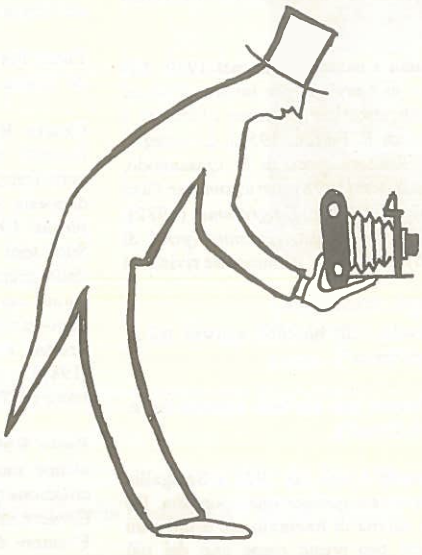
ERRATA CORRIGE

Lo scritto di Giovanni R. Ricci, dal titolo "Cervello e teatro: alcuni esempi", comparso nel n. 57 de "L'area di Broca", presentava i seguenti errori di stampa:

			ERRATA	CORRIGE
pag. 17	I colonna	28° rigo	zo	l'imbarazzo
pag. 17	I colonna	38° rigo	cervello	cervel
pag. 17	I colonna	38° rigo	(VI, 8)	(IV, 8)
pag. 17	I colonna	3° rigo dal basso	(VI, 8)	*sopprimere*
pag. 17	II colonna	6° rigo	egli	gli
pag. 17	II colonna	6° rigo	di Angelica	d'Angelica
pag. 17	II colonna	19° rigo	to	*sopprimere*
pag. 17	II colonna	30° rigo	termine	il termine
pag. 17	II colonna	30°	;	:
pag. 18	nota 16		*Uomini e case*	*Uomini e cose*

***

Nel numero scorso della rivista, a pag. 12 e a pag. 23, il cognome Agujar si legga correttamente **Aguiar**



Disegno di Giovanna Ugolini

NOTE BIO - BIBLIOGRAFICHE DEI COLLABORATORI

Mariella Bettarini (cfr. bio-bibl. apparsa nel n. 57 de "L'area di Broca").

Lucia Bruni è nata a Quinto (Firenze) e, dopo aver frequentato l'Università di Lingue a Pisa, si è laureata a Firenze in Storia dell'Arte. Dopo essersi occupata di teatro, dal 1976 è parte attiva dello spazio culturale fiorentino "Perseo Centroartivisive". Nel 1989 ha curato a Firenze la realizzazione della mostra e del saggio monografico "La Poesia Visiva, un percorso internazionale 1963-68". Nel '92, sempre per conto del Comune di Firenze, ha realizzato una mostra sulla giovane pittura europea, "La Jeune peinture".
\Nel '93 è uscito *Mia nonna, Elena di Bombe*, piccolo saggio sullo studio del linguaggio e delle tradizioni toscane fra Otto e Novecento (Ed. Polistampa, Firenze). Collabora a riviste d'arte e letteratura.

Roberto Carifi è nato a Pistoia nel 1948, dove risiede. Ha pubblicato le seguenti raccolte di poesia: *Simulacri* (1979), *Viaggi di Empedocle* (1981), *Infanzia* (1984), *L'obbedienza* (1986), *Occidente* (1990) e la raccolta di racconti *Nome di donna* (1993).
Ha tradotto testi di Bataille, Bonnnefoy, Weil, Hesse, Rilke, Trakl, Racine, ecc. Per Feltrinelli sta curando una nuova traduzione di *Madame Bovary*. Collabora a "Poesia", "Leggere" e "L'Unità".

Paolo Dalponte, nato nel 1958, vive a lavora a Trento. E' membro dello Studio d'arte "Andromeda", un gruppo di disegnatori, grafici e pittori, con cui collabora da anni per mostre e pubblicazioni.
Come pittore e grafico ha partecipato a mostre personali e collettive in Italia e all'estero (particolarmente in Belgio, Turchia, Colombia, Jugoslavia). Nel 1991 ha tenuto la mostra "I disastri della guerra" presso la Casa degli Artisti a Tenno (Tn).

Luigi Di Ruscio è nato a Fermo nel 1930. Nel '57 è emigrato in Norvegia per lavoro. Vive ad Oslo. Ha pubblicato: *Non possiamo abituarci a morire* (prefaz. di F. Fortini, 1953); *Le streghe s'arrotano le dentiere* (pref. di S. Quasimodo, 1966); *Apprendistati* (1978); *Istruzioni per l'uso della repressione* (1980); *Epigramma* (1982); *Enunciati* (1993) e il romanzo *Palmiro* (postf. di A. Porta, 1986). E' presente in numerose riviste ed antologie.

Mirco Ducceschi, (cfr. bio-bibl. apparsa nel n. 57 de "L'area di Broca").

Alessandro Franci (cfr. bio-bibl. apparsa nel n. 57 de "L'area di Broca").

Mario Giacomelli è nato nel 1925 a Senigallia (Ancona), dove vive e gestisce una tipografia. Ha iniziato la sua attività di fotografo nei primi anni '50 imponendosi ben presto come uno dei più interessanti artisti italiani.
Fra le sue serie di fotografie: *Scanno* (1957); *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (19966-68); *Spazio poetico*, fotografie a colori (1976-83); *Felicità raggiunta, si cammina* (1986-92). Nel 1980, da Feltrinelli, è uscito il volume antologico-critico dal titolo *Mario Giacomelli.*
Fra le sue foto più divulgate, la serie dei "pretini" che giocano. Ha tenuto mostre personali in Italia, Europa e Stati Uniti.

Idolina Landolfi è nata a Roma nel 1958, figlia primogenita di Tommaso, e si è laureata in letteratura italiana all'Università di Firenze. Collabora, in qualità di critico letterario, a vari giornali e riviste. Inoltre traduce dal francese e dall'inglese testi di narrativa per Rizzoli e per Adelphi.
Da più di dieci anni si occupa delle opere paterne, curandone i volumi, con apparati critici e note ai testi, sia per Rizzoli che, ora, per Adelphi. Ha curato inoltre un'edizione di Sergio Corazzini, *Poesie* (Rizzoli, BUR, 1992) e di Lautréamont, *I Canti di Maldoror* (Rizzoli, BUR, 1993). Suoi racconti sono apparsi su "Panta", "Nuovi Argomenti", "Molloy", "Michelangelo", ecc.

Rosaria Lo Russo è nata nel 1964 a Firenze, dove vive e lavora. Laureata in Storia dello spettacolo, si occupa da anni di poesia e teatro. Ha pubblicato un libro di poesia nel 1987 e alcune poesie su varie riviste; un secondo libro è di imminente pubblicazione.
Lettrice in pubblico di poesia e di teatro in versi, è redattrice della rivista "Semicerchio" e, come membro dell'associazione culturale Cenobio Fiorentino, è fra gli organizzatori e i docenti, dal 1990, della "Scuola di poesia" di Firenze.

Gabriella Maleti (cfr. bio-bibl. apparsa nel n.57 de "L'area di Broca").

Paolo Pettinari (cfr. bio-bibl. apparsa nel n. 57 de "L'area di Broca").

Cesare Ruffato è nato a Padova ove risiede. Docente di radiologia e di radiobiologia. Ha pubblicato, dal 1960 a oggi, quattordici raccolte di poesia (di cui tre in dialetto padovano: *Parola pirola*, 1990; *El sabo*, 1991; *I bocete*, 1992). Suoi testi siono stati pubblicati in *Almanacco dello specchio* (Mondadori, Milano, 1974). Ha curato con S. Ramat e L. Troisio *By Logos. Espo-esproprio transpoetico* (1979); con L. Troisio *Folia sine nomine. Il nome taciuto* (1981) e *La trasparenza dello scriba. Oltre il nome* (1982).

Paolo Ruffilli è nato nel 1949. Ha pubblicato alcune raccolte di versi, tra le quali *Piccola colazione* (1987), *Diario di Normandia* (1990) e *Camera oscura* (1992).
E' autore di una *Vita di Ippolito Nievo* (1991) e di *Vita, amori e meraviglie del sig. Carlo Goldoni* (1993); è curatore di edizioni delle *Operette morali* di Leopardi, della traduzione foscoliana del *Viaggio sentimentale* di Sterne, delle *Confessioni di un italiano* di Nievo e di una antologia di scrittori garibaldini.

Antonio Spagnuolo è nato a Napoli nel 1931. Presente in diverse antologie di poesia, collabora a periodici letterari e ha partecipato a mostre di poesia visiva nazionali ed internazionali.
Dal 1953 ha pubblicato venti volumi di poesia: tra gli ultimi *I prognostici eccellenti* (1992) e *Dietro il restauro* (1993).
Nel 1991, a Napoli, è uscito il volume di Massimo Pamio *Ritmi del lontano presente*, una lettura critica dell'opera di Antonio Spagnuolo.

Giovanna Ugolini vive e lavora a Firenze, dove ha frequentato l'Istituto d'Arte di Porta Romana. Da vari anni partecipa a mostre e rassegne di pittura individuali e collettive. Ha esposto in varie città italiane. Nel '92 è stata invitata alle rassegne "Conferme dal Premio Italia" nell'ex Convento del Carmine a Firenze, "Arte nei vicoli" a Locri e "Dell'immagine e della materia" nel Palazzo della Loggia di Noale.

"L'area di Broca" è presente nelle Librerie Feltrinelli delle seguenti città:

BARI - Via Dante, 91/95

BOLOGNA - Piazza Ravegnana, 1

FIRENZE - Via de' Cerretani, 30r

GENOVA - Via P. E. Bensa, 32r

GENOVA - Via XX Settembre, 233

MILANO - Via Manzoni, 12

MILANO - Corso Buenos Aires, 20

NAPOLI - Via Tommaso d'Aquino, 70

PADOVA - Via S. Francesco, 9

PALERMO - Via Maqueda, 459

PARMA - Via della Repubblica, 2

PISA - Corso Italia, 117

ROMA - Via del Babuino, 39/40

ROMA - Largo di Torre Argentina, 5/a

ROMA - Via E. Orlando, 84/86

SALERNO - P.za Barracano, 3/5 (Corso V. Emanuele)

SIENA - Via Banchi di Sopra, 64/66

TORINO - Piazza Castello, 9

Gazebo

Collane di poesia e prosa
a cura di M. Bettarini e G. Maleti

Collana Gazebo

Maria Grazia Lenisa
Laude dell'identificazione con Maria
poesia

Mirco Ducceschi
La sabbia e la polvere
narrativa

Liliana Ugolini
La baldanza scolorata
poesia

Collana Gazebo verde

Anna Vincitorio
Alchimie
poesia

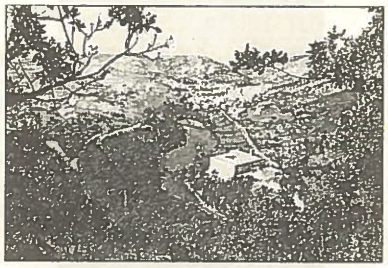
Elisa Biagini
Questi nodi
poesia

Domenico Agnello
Sonetti
poesia

I volumi possono essere richiesti a "L'area di Broca" (Collana Gazebo) - Casella postale 374 - 50100 Firenze

MARIELLA BETTARINI

FAMILIARI PARVENZE (ENIGMI?)



I «QUADERNI DELLA VALLE»

Già pubblicati:

— Fabio DOPLICHER
— Umberto PIERSANTI
— Paolo SILENZIARIO
— Ana ROSSETTI
— Rita BALDASSARRI
— Donato COCO
— Mauro PONZI
— Juana CASTRO
— Flavio ERMINI
— José BOLADO
— ARCHILOCO MIMNERMO ALCMANE
— José VIALE MOUTINHO
— Mariella BETTARINI

I «QUADERNI DELLA VALLE»

pubblicano soltanto testi e traduzioni inediti
di autori classici e contemporanei

◊ ◊ ◊

La collana nasce senza scopo di lucro
e dovrà la sua esistenza
grazie a quanti vorranno sostenerla

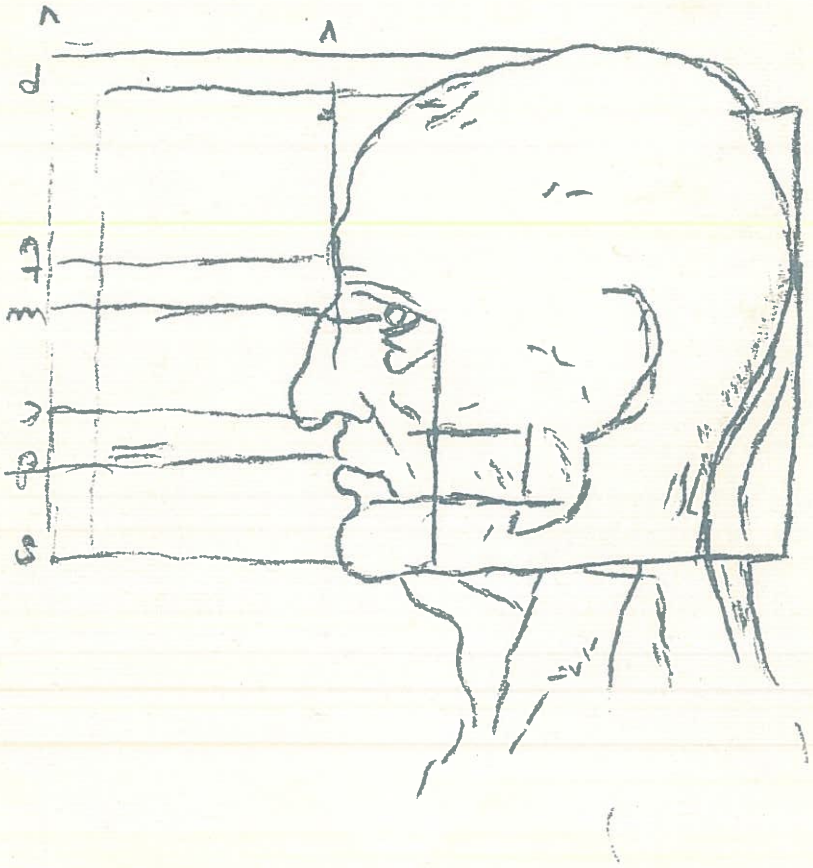
Dirige: EMILIO COCO
Casella Postale 56 - 71014 S. Marco in Lamis (FG) - ITALIA
Tel. 0882/833006

La Cassa di Risparmio di Firenze per l'Arte

Filippino Lippi - Madonna col Bambino e Angeli (particolare)
proprietà della Cassa di Risparmio di Firenze

Le diverse iniziative che la Cassa di Risparmio di Firenze assume nel campo dell'arte promuovendo restauri, pubblicazioni, mostre, la ricongiungono idealmente ed operativamente alla tradizione mecenatistica delle antiche compagnie mercantili fiorentine e dei loro celebri "banchi". Per questo oggi la Cassa di Risparmio di Firenze costituisce un notevole punto di riferimento per tutti gli amanti delle opere d'arte.

CASSA DI RISPARMIO DI FIRENZE



L. 5.000