

LA MAISON QUI N'EXISTE PAS

Cercavo di raggiungere la *Fondazione HCB* in *Impasse Lebourg*, quando mi ritrovo inaspettatamente a passeggiare in un quartiere dalle architetture moderne dove grattacieli protesi con geometrie sinuose verso il cielo, si mescolano a edifici dai volumi squadrati, con superfici vetrate riflettenti, alcuni evidentemente adibiti ad uffici, altri, invece, inequivocabilmente residenziali.

Uno, in particolare, mi colpisce: ad occhio ha più di quattordici o quindici piani e la facciata, completamente realizzata in vetro cristallo, si estende sicuramente per qualche centinaio di metri. La mole imponente, e il reiterarsi di moduli abitativi sempre eguali, lo rende fotograficamente interessante e mi convinco quindi a scattare; ho una lente abbastanza "larga" ma, nonostante ciò, non riesco a inquadrarlo completamente: non posso arretrare perché alle mie spalle un lungo e ininterrotto muro me lo impedisce, mi sposto, lo aggiro, percorro un largo cortile, salgo su alcune gradinate, ma non c'è niente da fare, mi è impossibile inquadrare completamente la facciata. Ritorno al punto di partenza, alzo il tiro, ma le linee cadenti mi sconsigliano qualsiasi ripresa. Infastidito, desisto, senza però rinunciare ad almeno uno scatto, un unico scatto, in verticale, di quelli realizzati senza alcuna convinzione.

Poi, sconsolato, abbandono la scena.

Una volta tornato a casa, osservo l'immagine e, quando sono sul punto di cestinare, mi viene l'idea di modificarla: vuoi vedere che adesso riesco finalmente a prendermi la rivincita?

E così do avvio alla mia postproduzione più per scherzo, per prova, per curiosità che per convinzione, consapevole di compiere quasi un sacrilegio. Un abominio fotografico realizzato su una realtà che, paradossalmente, si trova a soli due passi dalla *Fondazione* di colui che - pur di dimostrare al mondo intero che mai e poi mai sarebbe intervenuto per modificare a posteriori un suo scatto - aveva preso l'abitudine, il vizzo direi, di lasciare intorno all'immagine stessa la cornice numerata del fotogramma, come prova di immacolata purezza. Non mi è mai piaciuto completamente questo mitizzare l'istante irripetibile, il "*Decisive Moment*"; l'ho sempre pensato quasi come un sotterfugio, un *escamotage* per far rientrare dalla finestra ciò che Walter Benjamin, con l'autorevolezza dei suoi scritti, aveva messo alla porta, quel concetto cioè di unicità che, per secoli, aveva accompagnato

l'opera legittimandone il suo statuto d'arte, principio ridimensionato e relegato all'angolo dall'avvento della "riproducibilità" - vera e propria rivoluzione, risultato delle "nuove tecnologie"- che consentiva alla fotografia di affacciarsi al mondo, con i suoi caratteri di modernità, ma soprattutto di democraticità.

Mi rimane il sospetto che l'istante decisivo finisca, sotto mentite spoglie, per restituire alla fotografia, grazie a quella unicità affermata attraverso l'irripetibilità dello scatto, l'aura appena persa. E tutto ciò nonostante la constatazione evidente che il fotografo possa comunque riprodurre all'infinito solo l'immagine della realtà e non la realtà stessa.

Per non dire poi di un'altra vera e propria contraddizione che il "*Decisive Moment*" si porterebbe appresso, a mio avviso, da individuarsi nel concetto di realtà che da questo ne scaturirebbe: un concetto dove la realtà, la vita, non è vista nel suo trascorrere, nel suo continuo e inarrestabile fluire. Il Tempo - e ce lo insegnava già Eraclito - non si interrompe mai, neanche per un centotrentacinquesimo di secondo, e la nostra esistenza, il nostro agire, che è tempo e che nel tempo è immerso, non si manifesta mai, paradossalmente neanche dopo la nostra morte, attraverso "un unico" momento. Come avere quindi la presunzione di rappresentare il continuum con tutta la sua complessità, la sostanza del vivere che è inarrestabile trasformazione, solo attraverso un unico e soprattutto irripetibile momento? Solo pensandosi, pur senza dirlo, artista che, nonostante affermi e sottolinei della fotografia il suo carattere di segno indicale, finisca col trasformarla, da vero e proprio demiurgo, attraverso lo scatto irripetibile, in vera e propria icona.

Nonostante tutto ciò, è perfino superfluo ribadire qui la indiscutibile grandezza del Maestro che non ha certo bisogno di essere riconosciuta da me, ma che è stata a lui attestata dall'intero Novecento.

Io però, in modo impertinente, e contravvenendo proprio al fatidico *istante irripetibile*, davo inizio comunque al mio lavoro, cominciando a duplicare in larghezza l'immagine e, facilitato anche dalla modularità dell'edificio - poco alla volta, solo con il *copia e incolla*, con variazione di tono e qualche volta di colore, togliendo, ma mai inventando ex novo - mi accingevo alla produzione, alla maniera di un novello *Stevenson fotografo*, del mio *mostro*: *La maison qui n'existe pas*.

Ciò che si può "ammirare" quindi è il risultato di una sperimentazione dove la foto in sé non possiede alcun valore se disgiunta dalla sua dimensione pragmatica:

dimensione dove ogni significato va ricercato nell'impossibile divisione tradizionale tra ripresa, post produzione e contesto di ricezione. Dimensione pragmatica che ha visto questa immagine, nel suo svilupparsi, divenire oggetto di ricerca, pre-testo per alcune riflessioni a proposito dell'agire fotografico e, in particolare, sulla fotografia da un punto di vista ontologico, oltre che su alcuni risvolti psicologici legati all'agire fotografico.

Comincio quindi confessando che non ho potuto sottrarmi alla domanda se l'immagine che stava prendendo forma, fosse ancora una fotografia nel suo senso più tradizionale. Provavo tutto il disagio di chi ha consapevolezza di stravolgere l'oggetto fotografico nei suoi fondamenti epistemologici: cos'era quella immagine che lentamente si andava configurando? Poteva definirsi ancora, per riprendere le categorie di Peirce, un "segno indicale"? O si stava trasformando invece in qualcosa di diverso: forse in un "segno iconico"?

Certo della traccia, dell'impronta, aveva ancora tutti i caratteri salienti, visto e considerato che comunque ogni sua parte trovava origine da un corrispettivo di realtà e continuava a presentarsi, nonostante le molteplici manipolazioni, essenzialmente come un'emanazione del referente. Ma se è vero che questa immagine nonostante, come si è già scritto, le aggiunte, le sostituzioni, le variazioni di tono e le diverse gradazioni di colore, persisteva nel suo presentarsi come *segno indicale*, è altrettanto vero ed innegabile che ciò che piano, piano si andava configurando era anche ascrivibile al concetto - per il quale siamo sempre debitori a Peirce - di icona, "*segno che rinvia all'oggetto che denota solamente in virtù dei caratteri che possiede, indipendentemente dal fatto che l'oggetto esista realmente o no*"¹ e questo perché, a tutti gli effetti, la *maison* che alla fine del processo si presenta al lettore nella realtà non esiste. O meglio, non esiste proprio nella forma con la quale viene qui rappresentata.

Quindi? Volendo si potrebbe ancora fare ricorso a Peirce che, scrivendo a proposito delle diverse prerogative che il segno possiede, ci ricorda che tra indice e icona non necessariamente debba verificarsi un'opposizione netta ed esclusiva, perché potrebbe anche darsi il caso che noi ci si possa trovare di fronte a un'*icona indiziale* o a un *indice iconico*: "L'indice implica dunque una sorta di icona, benché

¹ C.S.Peirce (1932). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Vol.2, Par.247. Cambridge, USA: Harvard University Press

di un'icona di un tipo particolare, e non è la rassomiglianza che ha con l'oggetto, anche a questo riguardo, che ne fa un segno, ma la sua modificazione reale rispetto all'oggetto"². Quindi se è vero che la cosa importante per un'icona è la rassomiglianza con un oggetto - a prescindere dal fatto che questo esista realmente - essenziale è invece per un indice che realmente esista l'oggetto dal quale prenderà forma il segno stesso. È questo il caso de "*La maison qui n'existe pas*"? Siamo ancora legittimati a parlare di fotografia? Possiamo intenderla come un vero e proprio *indice iconico* soprattutto se ci disponiamo a considerarla più per il suo divenire, per il suo aspetto pragmatico, tralasciando di soffermarci e di prestare attenzione solo sul risultato, sacrificando tutti gli aspetti che attengono alla sua *genesì*?

Eppure, le resistenze e i dubbi che una tale interpretazione solleva sono forti: forse perché su questa immagine più che sottrazioni sono state operate delle aggiunte? Perché ormai clonare delle parti dell'immagine che "disturbano" è prassi consolidata senza che l'immagine si trasformi da *indice* a *indice iconico* o, addirittura, a *icona*. E non mi riferisco qui tanto all'ultimo incidente occorso a uno dei più rinomati fotografi attuali che ha malauguratamente (soprattutto per il suo assistente) e inavvertitamente reso pubblica una fotografia dove una gamba, con relativo piede, vagava sola soletta su una scalinata: di chi era? Dove stava il resto della persona che evidentemente nello scatto c'era e che, per motivi a noi sconosciuti, si era deciso di eliminare? Si potrebbe comunque obiettare - e ciò mi sembra ragionevole - che pur senza la persona, l'immagine non perde le sue prerogative di segno indicale.

E che dire invece di una delle fotografie più famose, meglio sarebbe dire la più costosa al momento, visto che nel 2011 è stata battuta all'asta di Christie's per la modica cifra di 4.3 milioni di dollari? Sto parlando di *Rhein II*, di Andreas Gursky, fotografia dalle dimensioni gigantesche che restituisce una veduta del fiume Reno nella sua semplicità ed essenzialità. Da questa immagine, che tra le altre cose vorrebbe trasmettere un senso di pace e di armonia ecologica, Gursky ha eliminato parti essenziali: ha clonato un'intera fabbrica e molti altri oggetti che si trovavano su quel territorio. Difficile sostenere che il senso, il contenuto generale dell'immagine, non sia cambiato. Eppure, nonostante la sottrazione

² Ibid, Vol.2, Par.248

quantitativamente e qualitativamente consistente di parti significative, quella continua ed essere considerata, a tutti gli effetti, una vera e propria fotografia, e quindi un segno indicale.

Ma se *Rhein II* ci mostra una "realtà" che non esiste - contravvenendo a una delle prerogative essenziali del segno indicale, e cioè al principio di attestazione, secondo il quale un segno per essere indicale deve attestare ontologicamente l'esistenza di ciò che fa vedere - e nonostante ciò continui ad essere presentata ed accettata come immagine fotografica, perché non considerare alla stessa stregua pure la mia piccola creatura, *La maison qui n'existe pas*?

La maison qui n'existe pas mi ha inoltre consentito di riflettere su alcune altre caratteristiche legate all'agire fotografico.

Pare che Helmut Newton abbia avuto a dichiarare: "Sono un voyeur e chi come fotografo non lo ammette è un cretino." Non sarò quindi io a negarlo, anzi. In questa circostanza mi sono infatti imbattuto in un procedere da vero e proprio voyeur, un procedere però che si è sviluppato a ritroso. Vi ricordate il celeberrimo film "*La finestra sul cortile*" diretto da Alfred Hitchcock e interpretato da James Stewart? Lì Jeff, fotoreporter immobilizzato da una frattura a una gamba, in modo ossessivo spia dalla sua finestra, grazie a un potente teleobiettivo, i fatti dei suoi vicini. Ebbene anch'io mi sono scoperto a spiare la vita racchiusa dietro alle mura, meglio i cristalli, de *La maison qui n'existe pas*. In fase di postproduzione, ingrandendo per meglio tagliare e incollare, ho avuto la sorpresa di vedere e conoscere un mondo intero, non evidente in fase di ripresa e assolutamente inimmaginabile. Ho, piano piano, trovato gusto - non posso non riconoscerlo - a spiare, a distanza di qualche settimana, negli appartamenti parigini: è così che *La maison qui n'existe pas* mi mostra all'ottavo piano, nel primo appartamento sulla sinistra, un uomo al cavalletto intento a dipingere e, più su di due piani, nel secondo appartamento sempre da sinistra, una donna in cucina che lava i piatti; all'ottavo piano, invece, nel secondo appartamento, un uomo sdraiato a faccia in giù. Cosa fa? Sembrerebbe fare ginnastica, ma la testa, che non si vede, pare stare all'interno di un armadietto: forse sta riparando qualcosa? Sempre al decimo piano, nel terzo appartamento da sinistra, in cucina, seduto al tavolo un uomo con un cappello. Con un cappello in casa? Scendendo poi di qualche piano, al quinto, troviamo un uomo che, immobile e in posizione ieratica, sembra fissare il suo

sguardo nel vuoto e infine al secondo piano, nel quinto appartamento da sinistra, troviamo due uomini che, seduti a un tavolo, chiacchierano amabilmente.

Se dobbiamo quindi dare ragione a Helmut Newton, allo stesso tempo non possiamo non andare con la memoria agli scritti di Franco Vaccari là dove il fotografo modenese, presentandoci il concetto di *inconscio tecnologico*, ci avverte su quelle che definisce le "informazioni involontarie": quelle informazioni cioè dove la macchina fotografica "è andata oltre le intenzioni di chi aveva creduto di servirsene e ha decongestionato e liberato lo sguardo [...] costringendolo a vedere più di quanto voleva e sapeva"³.

La postproduzione de *La maison qui n'existe pas*, non si limita però a disvelarci un mondo fatto di sole presenze umane, ci conduce altresì, piano dopo piano, appartamento dopo appartamento, in un universo che si rivela ai nostri occhi attraverso un'infinità di oggetti che ci sospingono e ci aiutano a immaginare - da novelli voyeur - anche quanto non si vede delle restanti stanze di ogni appartamento e ci immergono così nella quotidianità dell'abitare e del vivere parigino. E così scopriamo fiori e piante, lampade da tavolo, lampadari, *abat-jour*, poltrone e divani, sedie di legno, di vimini e di plastica, sgabelli, tavoli da cucina e da salotto. E ancora tendaggi, cuscini, soprammobili, valigie e bauli, candelabri, *figuarts*, libri, giochi per bimbi, banchi, scatole di tutte le dimensioni e di tutte le fogge, un'ochetta, seggioloni, cestini, scale, bacinelle, scope e stendibiancheria, monitor e, a spiare con maggior attenzione, molto altro ancora.

Ecco, presentato in modo assolutamente sintetico, ciò che questa fotografia riesce a mostrare: il tutto a mia insaputa e a dispetto di ogni mia consapevolezza in fase di scatto. Eccomi espropriato e messo ai margini dell'agire fotografico dall'onnipotenza e dalle irraggiungibili competenze della macchina fotografica che, come ci ricorda Flusser in un lungimirante scritto⁴ del 1983, prende il sopravvento su qualsivoglia pretesa di soggettività e di autorialità. Una vera e propria *black box* che attraverso le sue automaticità, ricorda al fotografo i suoi limiti e ridimensiona ogni sua presunta autonomia di decisione, finendo per rendere vana ogni sua illusione di protagonismo.

³ F. Vaccari (2011). *Fotografia e inconscio tecnologico*. Pag. 36. Torino, Einaudi.

⁴ V. Flusser (1987). *Per una filosofia della fotografia*. Feltre (BL), Agorà Libreria Editrice.