

Seminario di filosofia. Germogli

FOTOGRAFIA DI TRADUZIONE

Massimo Mandelli

Per lo scorrere di molti anni mi sono ritrovato ad esercitare la professione di fotografo specializzato nella ripresa di opere d'arte, e perciò a confronto materialmente e giornalmente con l'"originale" e con il conseguente problema di fedeltà allo stesso. Ed in questa, chiamiamola così, per carità di termini, reclamata e richiesta oggettività, ci si ritrovava fra i "meccanici" di questa pratica, appetto a chi, più nobilmente, richiedeva di immettere nella pura tecnica esecutiva il proprio spirito originale e creativo. Prassi, quest'ultima, che molte riviste e pubblicistica del settore ben coltivavano con concorsi vari e volumi costosi e patinati, solleticando "l'io pettegolo" d'ognuno, al fine di fare di ogni amatore un artista in nuce, ovviamente a proprie spese (di attrezzatura e di materiali). Del resto questo confronto tra la meccanicità/materialità del fare e la sua componente spirituale non era per nulla una novità dovuta all'apparire dell'arte fotomeccanica, essa, ad esempio, già aveva prodotto una gran quantità di considerazioni durante la grande diatriba cinquecentesca, dove si confrontarono la nobiltà o meno dell'arte del dipingere e dello scolpire con le conseguenti suggestive e varie disquisizioni sulla riproduzione, la copia, la traduzione, l'interpretazione e, infine, su quanto i gesti, la fatica, gli strumenti e la nobiltà dell'oggetto preso in considerazione influissero sulla loro natura di arti liberali.

Quasi ad aprire le danze, proprio nel 1506 se ne venne di gran carriera dalla Germania a Venezia Albrecht Dürer per rivendicare i propri diritti d'autore rispetto al ciclo delle sue incisioni sulla *Vita della Vergine*, a suo dire plagiate dal bolognese Marcantonio Raimondi che aveva ri-prodotto con la tecnica della bulinatura ben 17 tavole della serie di incisioni del tedesco che ebbero gran successo commerciale. La Serenissima assolse però dall'accusa il Raimondi rilevando che le sue tavole erano ben distinguibili da quelle oltremontane essendo realizzate con tecniche diverse; in pratica si sostenne che non si trattava di copie, di ripetizioni, ma di traduzioni; in questo caso, si potrebbe dire, dal tedesco all'italiano. Anzi, in sovrappiù, si mormorò, probabilmente nutriti di partigianeria nazionalistica, che le seconde fossero più belle e riuscite delle prime: l'infedele era a tutti gli effetti un originale.

Le stampe di traduzione furono nel corso dei secoli e fino alla fine dell'Ottocento, quando la fotografia prese decisamente la supremazia, il veicolo migliore per la diffusione e la fruizione di opere d'arte delle quali ci si ingegnava di rispettare la fedeltà riproduttiva; tipico fu, ad esempio, il dibattito fra privilegiare il disegno o il colore, scelta che comportava delle prassi differenti, pur se tutte mosse dalla scrupolosa attenzione alla fedeltà verso l'originale. Una fedeltà, quindi, che tanto valeva quanto letta da una cosciente precondizione di infedeltà atta a concretizzarla, sia per la scelta delle tecniche esecutive e dei materiali usati, totalmente diversi dal soggetto che si intendeva riprodurre, sia per l'inevitabile privilegio dato ad una o più caratteristiche dell'opera rispetto ad altre.

Dove il mestiere della sottrazione del self divenne comunque evidente e non più eludibile fu nella pratica fotografica che delegando alla meccanica il lavoro della mano rimosse anche l'ultimo avamposto di questo self, di già declassato alla mera materialità della manipolazione del ri-copione.

È così: l'opera è già lì, non c'è nulla fare, c'è solo da prendere; finalmente liberati, in questa prassi meramente esecutiva, dall'obbligo di essere originali, di esprimere sé stessi, di dire la nostra: togliti di mezzo, una buona volta, lasciati sottrarre e "lascia che il mondo dica". Take a photo, dicono gli inglesi.

Sartre diceva che alla luce di un dipinto non si può aggiungere altra luce; già, ma quando potenti fari rompono il silenzio della penombra che per secoli ha avvolto una pala da cui allora erompono celati colori che cosa sto facendo? E mi vengono per la mente gli slogan pubblicitari di pellicole capaci di restituire il verde più verde, il giallo più giallo, nella esaltazione di una muscolare abbaglianza coloristica oggi trasferita, paro paro, agli schermi. E ancora, quando con varie acrobazie su traballanti strutture ci si innalza verso la cupola per riprendere frontalmente affreschi e statue che cosa si sta facendo, oltre che i funamboli? Non è forse vero che l'opera in questione è stata realizzata in quel modo per stare in quel posto e per essere vista di scorcio dal basso? E quando ci si trova di fronte a un oggetto tridimensionale, al di là del pregiudizio della ortogonalità, con quale angolatura prenderlo? È qui che scatta, prepotente, il bisogno della sequenza, è qui che si apre un gioco per cui l'oggetto fa l'occholino al fotografo, come se dicesse: "eccomi, son qui", ma poi se ne fugge, scompare per mostrarsi in altra foggia di cui rivendica l'autenticità dell'essere per poi di nuovo smentirla, e così via. E non è forse tridimensionale anche il dipinto, l'affresco? a meno che si pensi di spiritualizzarlo

liberandolo del supporto, così come tante fotografie “piatte” ce li restituiscono librati in qualche inesistente etere dello spirito creativo.

La sequenza indica allora il bisogno di non chiudersi nella consueta assoluta unicità, tipica della “dattilità” dell’immagine documentaria, quella scelta fra le tante come conclusiva. Documento che occulta, facendosi scudo della meccanicità della prassi che lo costituisce, lo statuto normativo interno alla disciplina “storia dell’arte”, quello che ne definisce, senza mai farne questione, i parametri di oggettività. Sequenza che tende a mantenere l’apertura all’oltre cui introduce il senso del limite, del non finito di ogni inquadratura e il continuo rimando alla estraneità della cosa stessa nella sua inesauribile molteplicità. Ognuno può sperimentare il fatto che nello scatto fotografico prescelto per illustrare un determinato soggetto permane sempre una riserva rispetto alla sua capacità di corrispondere al modello ideale, permane cioè quel fattore che Benedetto Croce direbbe meccanico, automatico, materiale che non gli permette di assurgere all’idea, al modello-tipo e perciò, nella sua ristretta finitudine, lo scatto dice anche ciò che non è, evoca la rinuncia che sta al fondo della sua apparizione, parla di ciò che è rimasto nell’archivio del fotografo o nell’obbiettivo della macchina.

Negli anni Cinquanta Italo Calvino scrive la raccolta di racconti, che poi s’intitolerà *Gli amori difficili*; uno di essi tratta proprio de *L’avventura di un fotografo* (messa in racconto dell’articolo saggistico *La follia del mirino*, scritto nel ’55 per il settimanale romano “Il Contemporaneo”. In esso viene descritta l’avventurosa parabola di Antonino Paraggi, il suo sempre più maniacale immergersi nella sequenza, alla ricerca dell’unico scatto capace di restituire la realtà così com’è, di impossessarsene, e la reiterata insoddisfazione di mancata corrispondenza con l’originale. Forse lo scrittore pensava anche a ciò quando vergava le righe finali delle sue *Lezioni americane*, all’impossibile avventura del fotografo di diventare trasparente rispetto alla frizione con il mondo che gli viene addosso. E forse, in questo impossibile desiderio che fossero le cose a parlare, pensava a quanto scritto nella vigilia di Natale del 1967 in risposta all’articolo, apparso sul Corriere della Sera, in cui Anna Maria Ortese esprimeva il timore, il fastidio, l’irritazione, lo sgomento e l’ansia procuratogli dalla tecnologia della conquista dello spazio siderale che ora puntava alla luna, una vera e propria colonizzazione dello spazio umano da parte della razionalità scientifica preta di volontà di potenza e di violenza. Scrive Calvino:

«Chi ama la luna davvero non si contenta di contemplarla come un’immagine convenzionale, vuole entrare in un rapporto più stretto con lei, vuole vedere *di più* nella luna, vuole che la luna *dica di più*. Il più grande scrittore della letteratura italiana d’ogni secolo, Galileo, appena si mette a parlare della luna innalza la sua prosa a un grado di precisione ed evidenza e insieme di rarefazione lirica prodigiose. E la lingua di Galileo fu uno dei modelli della lingua di Leopardi, grande poeta lunare».¹

Bisognava, per lo scrittore sanremese, tentare di delineare una genealogia della cultura che rifiuti il pregiudizio di un irriducibile dualismo tra umanistico e scientifico, e, rifacendosi alla prosa galileiana, fare una battaglia fra due fronti per aver ragione tanto della rarefazione squisita del cosmico nella poesia tradizionale, quanto della freddezza anonima e impoetica del linguaggio scientifico e dell’informazione manualistica. Insomma, per Calvino, ci vorrebbe una letteratura all’altezza, capace di misurarsi (non di contrapporsi), con la propria inventiva e immaginazione di discorso, al sapere scientifico².

Da qui molte questioni si accumulano, importanti e dirimenti per la nostra contemporaneità, che, tra l’altro, mi paiono pur oggi poco battute dalle rispettive discipline storiche; ma quel che mi preme per ora, è fermarmi su una domanda, che ha accompagnato la mia prassi fotografica, così meccanica ed oggettuale. Domanda sul rispetto della estraneità, proprio della sua estraneità, risvegliatami dalla lezione di Sini che, ora che ho appeso la macchina al chiodo, ritrovo così ben espressa nel desiderio, anche struggente, di Calvino che siano le cose a parlare: «far parlare ciò che non ha parola, l’uccello che si posa sulla grondaia, l’albero in primavera e l’albero in autunno, la pietra, il cemento la plastica...». Cos’è, al dunque, questo bisogno di fedeltà che si sente sulla pelle quando nel mirino appare il soggetto da riprendere? Quello che non ci lascia tranquilli, che non ci appaga, che ogni volta mette in evidenza la nostra infedeltà? Una fedeltà che scaturisce da un “titolare” che si sottrae (pur esso dispettoso infedele) lasciando ogni volta un supplente della sua assenza? Come può richiedere e trasmettere fedeltà chi da essa rifugge?

¹ Italo Calvino, *Il rapporto con la luna*, in Italo Calvino, *Una pietra sopra*, A. Mondadori, Milano 2002, pp. 220-222.

² Significativa di questo appello alla riunificazione dei saperi è la lunga e appassionata recensione del 1980 che Calvino dedicò all’uscita del volume di Ilya Prigogine e Isabella Stengers *La nuova alleanza*. Egli così presenta il libro: «La *Nouvelle Alliance* è un libro di storia della scienza e insieme di scienza nel suo farsi [...] ma è anche una meditazione appassionata sull’uomo e l’universo, che rifiutando la separazione tra “le due culture” intesse fittamente in uno stesso discorso le vie aperte dagli scienziati e le domande dei filosofi; non solo, ma non considera estranee o lontane le vie battute dalla poesia».

Certo anche fedeltà e infedeltà sono un discorso (occidentale), ma quali sono le sue premesse, ovvero le sue prassi? Cos'è che mantiene in auge il paradosso di una fedeltà che si mostra solo nella figura della infedeltà e che è quindi garantita solo dalla intensità di insoddisfazione con la quale si rivela? E quindi cosa distingue l'infedeltà dalla arbitrarietà?

In questi giorni sto leggendo, con molta difficoltà visto la mia quasi totale incompetenza matematica, il libro di Giuseppe Longo, *Matematica e senso. Per non divenire macchine*, e, per quello che mi è dato comprendere, leggo fra le righe del bisogno per la nostra vita della invarianza, di costruire oggetti e concetti stabili, si potrebbe dire "originali".

«Non c'è separazione tra le costruzioni matematiche ed il mondo – scrive l'autore – dal momento che noi *disegniamo* la matematica e ne tracciamo i "contorni concettuali e geometrici" su quel *velo dei fenomeni* che rappresenta l'interfaccia tra noi e la realtà che ci circonda in cui ritagliamo i contorni, qualifichiamo, isoliamo i fenomeni. Fondiamo la matematica e la agganciamo tramite questo velo proprio alle regolarità del mondo, contemporaneamente al nostro stesso estrarre delle regolarità dal mondo stesso definendo, a nostra volta, il nostro stesso "io". La costruzione di concetti, *derivano* e *donano* significato *dal*, e *al*, mondo stesso. Ed è proprio per queste ragioni, ovvero per il fatto che le radici della nostra conoscenza affondano nella presenza pre-gnata di significato della nostra vita biologica e storica, ovvero per la nostra presenza cognitiva del mondo, che la matematica è così efficace. La matematica è, infatti, per definizione, l'insieme dei concetti massimamente stabili che possiamo disegnare sul velo dei fenomeni e che, proprio per via della loro stabilità, invarianza e forte indipendenza concettuale sono concetti che possiamo anche trasmettere ad altri modi di descrivere i fenomeni. Il punto di partenza d'ogni conoscenza, infatti è che dobbiamo sempre sottolineare un invariante per poter costruire un oggetto (fisico)»³.

Il problema, o l'equivoco, è quello che è facile scendere nella metafisica, come quella che scambia e ha scambiato l'invarianza o la stabilità e il piano del sapere matematico come quello delle idee assolute, ontologicamente autonome. E allora «rimosso l'animale», scrive Galileo, come se potessero esistere leggi del pensiero perfettamente formali e indipendenti dal

«nostro cervello storico e vivente, ricco della contingenza finalistica della vita... continuamente plasmato dalla corporeità del luogo privilegiato del suo funzionamento: il cranio di un uomo (o di un animale) vivente, e vivente nella storia e in un ecosistema»⁴.

L'esempio dell'invarianza dei concetti matematici e logici che, pur essi, non sono mai assoluti, ma solo relativamente stabili, funzionali a guidarci nelle nostre azioni di essere umani, credo possa venire utile anche per qualche considerazione circa la prassi fotografica, quella che io ho battezzato da tempo, rifacendomi alla storia delle stampe d'arte, fuggacemente accennata all'inizio, *fotografie di traduzione*. Già, perché pure qui pare essere in auge il pregiudizio metafisico del «rimosso l'animale», dove il soggetto della fotografia è ciò che essa rappresenta e l'oggetto è la materia della stessa, il supporto e le tracce chimico/fisiche sparse su di esso. E l'animale fotografo dov'è? E non lo si chiede per qualche mania di protagonismo, per via della quale se ne farebbe ancora un punto archimedeo mettendolo in un "là fuori" che non si sa dove sia, ma lo si chiede perché come ci si dimentica della fondazione nella storia dei viventi dei concetti matematici, così ci si dimentica che pure la fotografia ha una storia e che, di conseguenza, il fotografo è proprio dentro la macchina, nella sua meccanica, nella sua fisica ottica e nella chimica che è secolare erede delle prassi umane che in essa si sono condensate.

Per me un'esperienza significativa è stata quella vissuta durante la visita di Palazzo Te a Mantova proprio mentre mi stavo interessando al fenomeno della acutanza (oggi con Photoshop si chiama *maschera di contrasto*) e cioè di quelle linee immaginarie di passaggio da un tono all'altro⁵, che tanto contribuiscono alla nitidezza dei dettagli fotografici: problemi di tipo di pellicola e di bagno rivelatore, unitamente ai tempi di sviluppo, alle temperature e al ritmo delle agitazioni. Ebbene guardando gli affreschi della Sala dei Giganti di Giulio Romano potei constatare, con mia sorpresa (figlia di presunzione tecnologica), quanto già il pittore sapesse di acutanza visto le linee sottilissime che aveva tracciato e che conferivano alle scene un sorprendente "effetto presenza".

Forse allora è proprio la macchina, lo strumento, con le sue secolari e consolidate possibilità ereditate dall'arte e dalla scienza, che guida la mano e l'occhio del fotografo e che garantisce l'utile invarianza, ossia

³ Giuseppe Longo, *Matematica e senso. Per non divenire macchine*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2021, pp. 99-100.

⁴ Idem, p. 115.

⁵ Come non pensare alla inesistente, ma ben efficace, linea di Peirce che divide il rosso dal blu?

l'insieme delle immagini massimamente stabili, cosicché la fedeltà al reale di cui è investito il suo agire meccanico, pur essendo fonte di equivoci se privato della consapevolezza che è sempre e comunque una traduzione funzionale alle esigenze del vivente e quindi variabile e mai assoluta, si distingue dall'arbitrarietà indicandoci una postura di ermeneutica della traduzione (rigoroso affaccio sul mondo) piuttosto che quella di ermeneutica dell'interpretazione (ognuno la pensa come vuole).

È la pura macchina, priva di ammenicoli, nella sua più schietta specificità espressiva che vediamo all'opera, ad esempio, nel volume su *San Pietro* di Antonia Mulas⁶, pubblicazione in effetti poco conosciuta, ma di un eccezionale valore, paradigmatico esempio di *fotografia di traduzione*: una sequenza di immagini di dettagli, di scorci e di impenetrabili ombre capaci di restituire la potenza e la dogmatica cattolica, tant'è che alla fotografa fu da allora vietato di fotografare nella Città del Vaticano. Un esempio di quanto la genealogia storica racchiusa nella piccola camera, quando usata assecondando la sua vocazione a un rapporto di rigoroso rispetto dell'estraneo, sa raccontare, dare significato e parola alle pietre.

Federico Zeri nella sua prefazione al volume pare cogliere l'affidarsi della fotografa al proprio mezzo quando definisce il suo lavoro come «il resoconto di una visita al Tempio effettuata da un occhio immune da pregiudizi estetizzanti e schematizzazioni storico-artistiche».

(7 febbraio 2023)

⁶ Antonio Mulas, *San Pietro*, Einaudi, Torino 1979.