

## LA FOTOGRAFIA DE-SCRITTA

Mi sono laureato in letteratura inglese, ma ho studiato contemporaneamente con il fotografo ungherese Michael Simon, il quale mi ha introdotto alle possibilità espressive del mezzo fotografico e soprattutto all'inscindibile legame tra la macchina fotografica e la psiche. Ma anche H. Cartier-Bresson e Walker Evans sono stati per me dei veri maestri.

Bresson, forse il più noto fotografo del mondo, è conosciuto soprattutto per la sua quasi sovra-umana capacità di cogliere l'«instant décisif», il momento rivelatore di una scena e di isolarlo nel suo veloce e spesso confuso passaggio. Ma dietro questo occhio (o dito) magico, dietro queste immagini così singolari, c'è un uomo che ha assorbito durante la sua gioventù la cultura artistica e gli insegnamenti degli scrittori surrealisti. Ci racconta Peter Galassi in un simpatico aneddoto che al liceo Bresson fu sorpreso dal preside durante una lezione mentre leggeva sotto il banco un libro di Rimbaud. Per sua fortuna il vecchio preside era stato amico di Rimbaud e di altri simbolisti, e quindi, invece di punire Bresson, lo invitò a leggere altri volumi a casa sua, e lo incoraggiò ad immergersi nella vita estetica parigina. Bresson, che amava la pittura grazie anche ad uno zio, suo 'padre mistico', fu presentato da quest'ultimo al pittore André Lhote, il quale lo tenne in studio qualche anno. Conobbe in quel tempo André Breton e frequentò assiduamente le riunioni della cerchia surrealista, assimilando non tanto le loro tecniche di pittura, quanto i loro concetti ed ideali: il ruolo dell'espressione spontanea – il *jaillissement*; la necessità di abbattere la di-

stinzione tra l'arte e la vita; l'atteggiamento di rivolta (che Bresson adottò volentieri per allontanarsi dalle sue origini borghesi); e la concezione della vita di strada come soggetto artistico ispiratore del flusso vitale necessario alla creatività.

L'apparecchio fotografico era già stato esaltato dagli ideologi del modernismo, tra cui Aragon, Moholy-Nagy e Santholzer, come prodotto naturale dell'era tecnologica, capace più di qualsiasi altro strumento di cogliere i significati immediati delle nuove città, delle fabbriche e delle macchine, quindi i ritmi veloci e mutevoli della vita. Il girovagare per il mondo con l'apparecchio a tracolla soddisfaceva ogni desiderio di Bresson. Le immagini dei primi dieci anni della sua attività riflettono gli insegnamenti dei surrealisti; e per molti anni sono queste le fotografie più riuscite. Vi troviamo spesso applicata la tecnica del *dépaysement*, ossia lo spostamento di un fatto ordinario dal proprio contesto narrativo per svelarne la forza poetica. Un'immagine che illustra bene questo approccio è *Valenza (Spagna)*, 1933, dove si vede un bambino che sembra danzare di fronte ad un muro sgretolato in un atteggiamento di estasi. In realtà, egli stava soltanto aspettando il ritorno della palla appena lanciata in aria. Altra tecnica surrealista è quella della giustapposizione, in cui due frammenti della realtà sono prima sottratti dai loro contesti, poi riuniti a comporre una nuova realtà. Troviamo Bresson che sfrutta al massimo la compressione delle tre dimensioni nei due piani fotografici – lo sfondo ed il primo piano – creando immagini quasi da *collage*, con effetti divertenti, ambigui o assurdi, simili anche alla scrittura automatica.

Credo che Bresson sia stato un modello per molti giovani fotografi, come lo è stato per me, ma il mio interesse per una fotografia più introspettiva e metaforica mi ha portato a conoscere Walker Evans, fotografo americano coetaneo di Bresson. Anche Evans studiò Lettere e per anni visse da straniero a Parigi, lesse Flaubert e Baudelaire e frequentò la libreria di Sylvia Beach, dove spesso vide James Joyce. Le sue immagini, eseguite con

una macchina di grande formato appoggiata sul cavalletto, sono assai studiate, pensate, precise e nitide; esse rivelano dagli oggetti, dagli ambienti, dalle facciate, l'anima che è nascosta dentro le cose. È probabile che Evans abbia letto le parole di Flaubert: «un artista deve essere nel suo lavoro come Dio nella creazione, invisibile e onnipotente; dovrebbe essere sentito ovunque ma visto da nessuna parte. È ora di infondere nell'arte una metodicità spietata, con la precisione delle scienze fisiche».

Insomma, dopo aver seguito per qualche anno la strada di Bresson, dopo essere stato l'oggetto di non poche imprecazioni per la mia eccessiva lentezza, dopo le lezioni di Evans e di Michael Simon, ho incominciato, con un vecchio banco ottico, a cercare di scoprire nei ritratti, nei paesaggi e nelle architetture, la presenza dello spirito o dell'anima che credo esista in tutte le cose del mondo. Nel *Ritratto dell'artista da giovane*, Stephen Daedalus parla di estetica e della necessità di far sì che ogni cosa sia vista in se stessa: il mistero dell'essere che si illumina in ogni oggetto.

La valorizzazione di ogni pezzo o frammento di questa terra è sempre stato mestiere dei poeti, ed è qui dove sento più forte il legame tra fotografia e letteratura. La poesia e l'immagine – le somiglianze sono tante, a partire dalla loro fisicità: nascono entrambe su un foglio di carta, entrambe sono un insieme di segni circondati da uno spazio bianco. Sono oggetti piccoli, che possono però suscitare grandi emozioni. La poesia si regge su una struttura portante fatta di metrica e dello schema delle rime che insieme producono il ritmo; l'equilibrio è dato dalla sintassi e dalla forma dei versi. In un'immagine il ritmo nasce dalle linee geometriche; l'equilibrio invece dai volumi, dai pesi e dalla composizione. Entrambe le strutture – quella poetica e quella visiva sono fragilissime; basta una parola sbagliata, una punteggiatura fuori posto, un oggetto o una figura che invadono il bordo, un'ombra o un riflesso troppo forte perché si rompano, il ritmo si spezza, l'equilibrio si scompone. La voce, o punto di

vista fotografico, si stabilisce con la scelta dell'obiettivo: un obiettivo normale o grandangolare parla in prima persona, il teleobiettivo in terza. Il bianco e nero interpreta il mondo in modo più astratto, più simbolico – il colore è realismo, o meglio, iper-realismo.

La frammentarietà è la caratteristica che forse più di ogni altra unisce il poeta ed il fotografo. Gli oggetti più insignificanti, i luoghi più anonimi, i visi di passanti sconosciuti, le loro parole sentite solo a metà, attimi di luce che illuminano un angolo qualsiasi, poche battute di una vecchia melodia, tracce di vita: ogni cosa può contribuire o essere, da sola, materiale sufficiente per attirare l'inquadratura o ispirare un verso. Diversamente dai romanzi o dal cinema, che narrano una storia, qui abbiamo solo brevissimi episodi, qualche volta solo pensieri, o semplicemente emozioni. Hanno un'ultima cosa in comune: non hanno un grande mercato e sono pagati male.

Il mio trasferimento in Europa dagli Stati Uniti venti anni fa non provocò grossi disagi, forse perché ero cresciuto in giro per il mondo. Per altri, come il grande fotografo Harry Callahan, fu diverso. Infatti egli dichiarò: «Quando ero in Europa nel '57, avevo una grande difficoltà a fotografare. Tutto mi sembrava così pittoresco dopo aver vissuto in America. Sembrava che in Europa non riuscissi a fotografare perché la fotografia era già lì. Il paesaggio era già così ben disegnato che in un certo senso mi teneva fuori, escludendomi». Oppure Lewis Baltz, che viene spesso in Europa, ha detto: «Mi ricordo la mia incapacità di lavorare nei centri di Londra, di Parigi, di New York, o in altre città come Venezia o Firenze. Inizialmente spiegavo questo con la mia scarsa familiarità con queste realtà. Poi con l'idea che sarebbe stato inutile documentare luoghi così ben documentati. Ora credo che questi luoghi non possano essere il soggetto di fotografie, perché già esistono nella loro condizione di fotografie. Sono repliche delle loro stesse rappresentazioni, sono cartoline di se stessi».

A parte il fatto che non mi interessa «documentare» con la fotografia, ho sempre sentito il grande stimolo di osservare contemporaneamente più strati della storia, ed è questa una delle sfide per noi fotografi italiani: il dover coesistere e confrontarsi con un'arte, un'architettura ed un paesaggio già tanto affermati e codificati. Ho scoperto dopo anni di lavoro isolato a Todi, che c'era un gruppo nutrito di fotografi come Jodice, Ghirri, Radino, Chiaramonte ed altri, che stavano lavorando in questa stessa direzione. Si tratta di una fotografia che sovrappone il presente ai frammenti o fondali del passato e che provoca una tensione nel lettore dell'immagine, perché questi si sente toccato, o scosso dalla visione del passato, da quella memoria collettiva radicata nei miti e negli archetipi. L'effetto assume spesso tinte di melanconia, di dissonanza e di estraneità.

Questo metodo analitico e descrittivo mi riporta al famoso poema di T.S. Eliot, *The Wasteland* (e voglio ringraziare mia moglie Lynn per la sua originale intuizione a questo proposito). *The Wasteland* è una poesia tragica che parla della sterilità come motivo della fine di una civiltà. Il metodo usato da Eliot è quello che giustappone frammenti del presente, come la passeggiata in un parco, l'ora di chiusura in un pub, il sesso consumato nello squallore di una pensione, a memorie del passato. Queste memorie sono costituite da resti affermativi di miti, religioni, frammenti di leggende greche che si oppongono alla violenza e all'impotenza odierna. Viene così impiegato ciò che Eliot chiama nella sua analisi del romanzo epico di James Joyce, *Ulisse*, «il metodo mitico» (i due lavori furono pubblicati nello stesso anno, 1922). Il metodo mitico è per Eliot la dipendenza dai miti del passato, atteggiamento che porta ad una certa libertà rispetto al metodo puramente narrativo. Scriveva: «Credo che questo sia sul serio un efficace modo per rendere più accessibile e libero all'arte il nostro mondo moderno».

Il grande mitologo Joseph Campbell, i cui scritti mi hanno ispirato da quando me ne sono servito per la mia tesi di laurea,

ha sempre sottolineato l'importanza per l'uomo di conoscere le mitologie del passato non solo perché illuminano le fondamenta delle religioni odierne, ma soprattutto perché sono proiezioni della profonda saggezza della psiche umana. Per lui i romanzi arturiani hanno avuto un'influenza sul mondo occidentale post-gotico uguale a quelli di Omero per il mondo classico. Quando Sir Gawain propone a tutti i cavalieri di andare alla ricerca del Santo Graal, questi decidono che sarebbe indegno procedere tutti insieme. Ognuno quindi esce dalla corte separatamente, e da solo entra nella foresta in un punto scelto da lui, lì dove il buio gli sembra più intenso, e dove non vi è traccia di sentiero. L'importanza quindi dell'individuo, la sua libertà di scelta e la consapevolezza della propria responsabilità sono idee che distinguono nettamente il pensiero occidentale da quello orientale.

In un momento storico in cui molti rinnegano il passato, i suoi insegnamenti, i suoi valori, io mi trovo invece a cercare i legami più lontani e più profondi, gli archetipi visivi che sono le geometrie o le forme che possono far risuonare una corda dimenticata ma familiare. Anche i soggetti più banali, se colpiti dalla luce giusta, possono diventare rivelazioni, o epifanie, come Joyce le definiva.

Sento l'atto fotografico come un gesto quasi rituale. Non porto l'apparecchio in giro perché magari tra una faccenda e l'altra mi potrebbe capitare di vedere qualcosa. Se decido di portarla è perché so che esco solo per fotografare, e so che la mia mente sarà concentrata. Fotografare è come entrare in uno stato di *trance* dove la mente è libera e ricettiva ad ogni sollecitazione. Ho constatato in passato che quando imparo un termine nuovo (può succedere leggendo Shakespeare o Nabokov), quel giorno stesso, al massimo il giorno dopo, sento o leggo più volte quella parola che non avevo mai sentito prima. Come dire che lo studio e la conoscenza ci rendono più percettivi. Anche nel fotografare le sollecitazioni visive possono derivare da nuove letture, da nuove idee.

Vi ho mostrato fin'ora alcuni paesaggi e architetture fatti nel corso degli ultimi dieci anni, gli ultimi dei quali passati come direttore fotografico della Fratelli Alinari, dove sono stato invitato a riprendere le campagne fotografiche iniziate nel lontano 1852.

Il monumentale lavoro di riproduzione dell'arte e dell'architettura italiane intrapreso dagli Alinari può essere letto – al pari di alcuni dei romanzi più famosi del secolo – in perfetta sintonia con il pensiero dell'Ottocento volto all'osservazione della realtà sociale secondo un criterio enciclopedico. Quello che André Malraux chiama il «museo senza muri», cioè la diffusione e la disseminazione dell'arte attraverso la fotografia, continua quindi ancora oggi con tecniche nuove e con campagne fotografiche estese anche fuori del territorio italiano.

L'anno in cui mi trasferii a Firenze mi capitò di vivere in un appartamento situato in un grande giardino privato che risale al primo Ottocento.

Il giardino è da millenni luogo caro a scrittori ed artisti – dall'idea omerica del giardino come dimora degli Dei alla visione dei Sumeri, i primi a concepire il paesaggio come fonte di piacere per i sensi e per lo spirito. Nell'introduzione al catalogo di una mia mostra del 1988, il critico Paolo Costantini scriveva: «Il giardino, progetto complessivo di paesaggio, offre uno spettacolo della raffigurazione e si pone come luogo privilegiato di sperimentazione estetica. In un luogo chiuso entro precisi limiti, un sistema di figure organizza la visione e intreccia una rete di percorsi attraverso le connessioni del delimitante e del delimitato, del quadrante e dell'inquadrato. In tali percorsi ci si inoltra come in un viaggio, dove tutti i riferimenti pittorici, letterari, simbolici – e fotografici – si articolano in un gioco sempre più astratto di citazioni, rimandi, riflessi del mondo naturale. Per Nietzsche, nella *Gaia scienza*, il giardino esprime «la sublimità del meditare e del solitario andare [...] Quando andiamo errando in questi loggiati e giardini, è noi che vogliamo aver

tradotto in pietra e pianta, è in *noi stessi* che vogliamo passeggiare».

Meditare e osservare in bianco e nero: una scelta di cui spesso mi viene chiesta spiegazione. Rispondo citando quei pittori cinesi di paesaggio, quei poeti eremiti che si isolavano sui monti per cercare l'unione dell'uomo con il cosmo attraverso il riasorbimento nella natura. L'osservazione e la meditazione precedeva il lavoro che veniva poi eseguito al chiuso, a memoria; la pittura che ne derivava era quindi ideale e simbolica. Già all'epoca della Dinastia Sung (X sec. d.C.) alcuni trattati teorizzavano che l'uso dei colori distraeva dalla meditazione sulla natura e dalla sua raffigurazione. Da allora, e per secoli, la loro pittura divenne monocromatica.

Vorrei parlare di alcune immagini del 1989, nate da un progetto del grande fotografo Luigi Ghirri, tragicamente e prematuramente morto due anni fa. Si tratta di un lavoro sul rapporto tra letteratura e fotografia, realizzato da tre scrittori ed altrettanti fotografi da lui invitati a lavorare sul territorio di S. Casciano Val di Pesa. Io fui affiancato allo scrittore Gianni Celati, molto sensibile all'uso dell'immagine fotografica. Abbiamo camminato insieme, parlando e raccogliendo idee, e poi sentendoci un paio di volte telefonicamente. Non che io dovessi illustrare il suo racconto o che lui dovesse scrivere le didascalie per le mie immagini; doveva però essere un lavoro di scambio di idee ed impressioni tra due mezzi espressivi. Avemmo modo di notare a San Casciano l'assenza di un'identità forte – per la sua vicinanza a Firenze il paese ha perso la sua autonomia ed il carattere di una volta. Celati mi diceva che voleva scrivere un racconto che parlasse dell'alienazione, della morte, di orizzonti, e di luci, cose che hanno sempre interessato i fotografi. È risultato un lavoro credo molto riuscito, pubblicato con il titolo *Il racconto del nostro presente*.

Richiamo infine l'attenzione su un lavoro eseguito poche settimane fa in un ex-cementificio vicino a Prato. È un luogo che è



stato abbandonato più di venti anni fa, monumentale, imponente come struttura, ma ora disastroso, vuoto, pericolante. Nonostante le recinzioni e i cartelli ammonitori, si trovano i segni dei senz'altro che negli anni vi hanno trovato riparo. In uno dei periodi più difficili della mia vita vi ho trovato anch'io riparo per qualche giorno. Gli spazi enormi, silenziosi, il buio tagliato dai raggi del sole che illuminano i detriti, la solitudine, i buchi neri nelle pareti e per terra. Diceva Baudelaire che le discariche sono uno dei luoghi preferiti dei poeti. Aggiungo anche di alcuni fotografi. Queste immagini sono specchi del mio essere in quel momento. Non sono affatto dei documenti di archeologia industriale. Sono molto semplicemente delle metafore.

*George Tatge*

George Tatge, Perugia, 1980 [Archivio Alinari].

G. Tatge, *Il giardino*, 1989 [Archivio Alinari].

G. Tatge, S. Casciano, 1989 [Archivio Alinari].

G. Tatge, Prato, 1993 [Archivio Alinari].