

Dall'Epopea al Minimo

Sublimazione o cronaca del Terrore



Martin Heidegger, che sulle orme di Husserl, può esser identificato come il padre di quella corrente di pensiero che va sotto il nome di *Esistenzialismo*, in una celebre lezione, si soffermava non tanto sul ruolo dell'arte, quanto sulla sua intrinseca ragion d'essere, sulla propria identità che, alla luce della crescente importanza a cui assurgeva la fotografia, andava ridefinendosi in termini di *Astrattismo*, quasi incapace di raccontare l'orrore delle trincee (siamo negli anni dell'immediato Primo Dopoguerra), ma ancor più andava prendendo coscienza di non esser più la sola depositaria del sentire umano: la pittura in special modo, secondo il filosofo, appariva come spaesata d'innanzi alla capacità documentaristica che ogni singolo scatto porta con sé, in questo profondamente alieno da qualsiasi filtro (frutto della tradizione dei maestri precedenti, piuttosto che di citazioni letterarie o suggestioni filosofico religiose) che da sempre veniva invece applicato sulla tela.

Il fascino di una totale corruzione, e la conseguente incapacità di reazione, degli schemi secondo cui all'arte è delegata la lettura *più alta* delle contingenze umane, dei reconditi pensieri come dell'idealità più plateali ed altisonanti, appare però se non fuorviante, quanto meno riduttiva, in particolare se si pensa ad alcune grandi firme del reportage del Novecento. Quale è dunque la vera differenza tra la sublimazione operata dal pennello e dallo scalpello, che ci conduce dritti all'Epopea, rispetto alla cruda trasposizione fotografica che *pare* voler condurci nel vicolo cieco di una visuale *Minima*? La risposta è duplice, anzi entrambe le vie si schiudono allo sdoppiamento.

In tutto questo si vorrebbe scegliere un particolare frangente delle vicende umane, quello che combacia con il Terrore recato dalla guerre e dalle epidemie che, ciclicamente e con svizzera puntualità, flagellarono il nostro mondo occidentale a partire dalla *Peste Nera* del Trecento.



Presupponendo pertanto di scegliere, tra le tecniche tradizionali, quella che con maggiore evidenza ci restituisce *l'immagine*, ovvero sia la Pittura, questa non soltanto ha prediletto nei secoli (lasciando per un attimo in disparte le correnti che a partire dalla metà dell'Ottocento condurranno all'Art Nouveau, e da questa all'Espressionismo, e senza dimenticare la sferzata dell'Impressionismo) di ritrarre il *momento fatale*, l'acme della tragedia, quanto e soprattutto, non prese mai in considerazione *il dopo* o quel *durante* in cui sulla tavolozza compaia la necessità di indagare l'aspetto più colloquiale della sventura o, per dirla in maniera ancor più lampante, di soffermarsi a immortalare il singolo che, magari nel contingente scorrere del proprio quotidiano, diviene paradigma dei suoi compagni, dell'umanità che lo circonda.

Sul versante opposto, per l'intrinseco agire di un obiettivo che cattura la fugacità, si tende a concludere che in quella foto, come in tutte le sue simili, non vi sia stato il tempo per approntare una maglia in grado di lasciar filtrare gli ideali, le sofferenze, le speranze alimentate dalla Fede (e molto altro ancora) del reporter. Se cedessimo a questa tentazione cadremmo in un errore madornale in quanto, se da un lato chi ci dice che il fotografo non abbia atteso ore, forse giorni, prima di raggiungere lo scopo che si era prefisso, d'altro canto è esattamente attraverso il dispiegarsi del particolare che giungiamo all'universale, in definitiva percorrendo un sentiero in maniera del tutto inversa al procedere delle abituali tecniche artistiche. Di più ancora: la sottile lamina di cellulosa, o quel fragile supporto cartaceo, ci catapultano nel silenzio dell'individuo, scientemente ci allontanano dalla dimensione corale per commuoverci con la banalità dell'uno.

Provando a metter a confronto lo scatto d'apertura di Robert Doisneau con la successiva immagine che ci mostra *Il Trionfo della Morte* di Brueghel *Il Vecchio*, è forse più facile comprendersi. Il fotografo francese ci mostra una Parigi silenziosa (un mattino molto presto?): siamo dalle parti di Saint-Denis, trasportati ai margini della metropoli; la Senna si intuisce sulla sinistra. Le case di diverse altezze, tra cui spicca quasi come una sentinella il palazzotto in primo piano, la solitudine dell'uomo (è uscito or ora dal locale?), l'acciottolato che riluce della bruma dell'alba, e forse anche per una recente pioggia, tutto insomma, ci induce a muoverci in punta di piedi, ci spinge a seguire quel signore che pare stia rincasando con del cibo. La malinconica bellezza, che potrebbe comunicarci, al di là di una certa se pur ovvia, desolazione, deve esser però integrata dalla data: siamo nel '44, poco prima della Liberazione alleata. Brueghel, con i suoi corpi accatastati, le colline brulle e fumanti, la folla che si accalca, ed in definitiva con la sua umanità allo sbando, non potrebbe creare uno stacco maggiore; tra l'altro, l'intenzione giornalistica dell'artista (ricordiamo sempre la sua proverbiale bravura nel rendere i dettagli) non deve farci dimenticare che questa è la superficie, ciò che galleggia sul quadro: gli scheletri truci, il vetturino del convoglio dei morti, come quello che tenta di afferrare una dama, sono i veri protagonisti. Quelle figure dinoccolate e orrifiche sono la fantasiosa, e fantasmagorica, trasposizione della *Morte, Signora* della pestilenza del 1348. Palcoscenico altamente simbolico quello del fiammingo, ma come non veder la medesima ricerca di un tratto unificante in quella scritta *Au Bon Coin*, come non leggervi, per contrasto, un timido, quanto delicato tentativo, di aggrapparsi ad essa, quasi possa allontanare le sciagure della guerra, gli stenti di una Parigi occupata dai nazisti.



In queste ore in cui in molti si sacrificano per gli infermi, siano essi coloro che combattono contro un male invisibile, piuttosto che gli *ultimi* che necessitano di assistenza domestica, di provviste recate da volontari che agiscono in silenzio, ma sempre col sorriso, una moltitudine altrettanto ampia va regalandoci continuamente, a tratti fastidiosamente, pillole di saggezza che in definitiva suonano così: l'abbraccio virtuale è lo specchio di quel che provo per gli altri, la mia vicinanza partecipe. In parte tutto questo è falsità, o meglio è l'accorata presunzione, l'ipocrisia di sbandierare

un nostro sentire che, lungi dall'esser sicura realtà, vorremmo tanto lo fosse. Basta osservare la tela di Tintoretto per capire infatti quanto la santità attragga l'uomo: al centro del dipinto, chino su di un ragazzo seminudo che alza la propria gamba, San Rocco si piega sollecito sull'appestato; tutt'intorno i moribondi si mescolano a muliebri soccorritrici. Tralasciando che le figure femminili possono esser lette come altrettante allegorie di virtù quali la carità, o esser paragonate all'opera di misericordia corporale dell'assistenza agli infermi, quel che colpisce è la dimensione irrealistica della scena: dal cadavere che ricorda il *Cristo* di Mantegna, al piedistallo su cui si erge, come nella statuaria classica, un uomo che sbircia il bubbone sulla propria coscia; infine la figura scorciata del vecchio sulla destra, quasi un preannuncio caravaggesco, del vecchio che sostiene il giovane amico. La promiscua calca di corpi, tutti guidati dal medesimo desiderio di soccorrere ben sapendo di divenire a loro volta le vittime future, non corrisponde a quell'intima fragilità che ci appartiene: la proiezione del nostro coraggio, dell'altruismo gratuito, è per Jacopo l'obiettivo a cui tendere, l'esempio edificante che scuote e ammonisce, ma non per questo appare realistico o ineluttabile.



Sia ben chiaro che non si vuole sottovalutare in nessun modo l'enorme portata di fotografie ritraenti gli orrori dei lager, piuttosto che la fraterna sollecitudine immortalata da geni come Henry Cartier Bresson e lo stesso Doisneau (si pensi al cameratismo tra soldati o le struggenti immagini di un ricongiungimento familiare), e neppure scordare le panoramiche relative alla folla festante o la desolante distruzione di Dresda, ma è l'iconico scatto di Tony Frissell che ci trasporta a pieno nel clima della Seconda Guerra Mondiale. Tra le macerie se ne sta accoccolato un bimbo, tiene stretto a sé il suo pupazzo di pezza, mentre qualcuno alle sue spalle pare cercar di salvare il salvabile, o perdersi nell'indifferenza: non è unicamente la sua solitudine, il fatto che sia un orfano della follia, a farne l'archetipo della *notte dell'umanità*, quanto il suo esser protagonista, ravvicinato ed esclusivo, della macchina fotografica. Per comprendere ancor meglio il concetto si potrebbe concludere notando, che se da un lato non vi è la tentazione di sublimare il contingente, né fornire un modello di comportamento (la Pittura), d'altronde il fanciullo abbandonato non è semplicemente un dito puntato sul menefreghismo di chi gli è attorno, ma si presenta come un ritratto in grado di trascendere con altrettanta forza il presente, di farne l'archetipo contemporaneo dello spaesamento, nel contempo rammentandoci che egli, e Frissell con lui, ha stabilito un contatto che rincuora.