

*di Paolo Spinicci*

La natura della fotografia racchiude in sé, fin dalle sue origini, una promessa che non è in grado di mantenere, se non in parte, e un compito cui si vorrebbe potesse assolvere, ma che non può essere interamente soddisfatto.

Quale sia questa promessa e quale questo compito è presto detto: quando dagherrotipi e calotipie mostrarono che un'immagine poteva garantire una ricchezza di dettagli mai vista prima e che non vi era aspetto di primo acchito insignificante che non lasciasse la sua traccia, subito si comprese che alla fotografia poteva spettare un compito di natura conoscitiva e riproduttiva insieme e che le immagini fotografiche promettevano di ripetere senza incertezze il reale, di fissarlo una volta per tutte nella sua infinita ricchezza.

Di qui il compito conoscitivo che poteva essere loro assegnato: le immagini fotografiche promettevano di restituire la realtà nella sua esattezza, separandola tuttavia dal gioco dei contesti e delle circostanze accessorie e, soprattutto, dalla volatilità del suo manifestarsi. Non solo: le fotografie promettevano da un lato di saper tacitare la rete delle emozioni individuali e momentanee che sorreggono ogni singolo sguardo, dall'altro di essere capaci di registrare i singoli eventi nella loro assoluta individualità, per poterli poi esaminare con calma, un po' come si possono osservare con calma al microscopio i preparati che si dispongono sui vetrini. Insomma: le fotografie sembravano consentire di dare all'esperienza nella sua accidentalità e nella sua natura effimera la forma pacata dell'esperimento. Il grande specchio della conoscenza sembrava così aver trovato un aiuto inatteso nella fotografia – in questo piccolo specchio con una buona memoria, per usare le parole di Holmes.

Le fotografie sembravano dunque proporsi come strumenti di conoscenza, ma soprattutto sembravano promettere la realizzabilità di un progetto di cui, e proprio a partire dal XIX secolo, si sentiva vivo il bisogno e che si cercava anche per altre vie di realizzare: il progetto di un Grande Inventario ragionato del mondo, di una raccolta ordinata ed esaustiva del molteplice negli spazi di un solo grande palazzo – il museo. Il secolo della fotografia è anche il secolo del museo, ma se i musei potevano proporsi come l'arca in cui raccogliere gli esemplari (impagliati) degli animali nella trama ordinata della loro classificazione e il susseguirsi delle invenzioni e delle scoperte nell'ordine univoco della loro successione storica, la fotografia sembrava capace di reduplicare in immagine gli eventi e i luoghi del mondo, nella loro singolarità e nella ricchezza inesauribile dei loro dettagli. L'idea di un Grande Archivio sembrava così a portata di mano, anche perché l'occhio e la memoria meccanica della macchina fotografica promettevano l'assoluta imparzialità dell'archivista, la sua assoluta dedizione a un lavoro che chiedeva di essere svolto al di qua di ogni schema preconcepito, di ogni preconfezionato vestito di idee, di ogni decisione preventiva di ciò che sembrasse meritevole di essere annotato. La fotografia doveva consentire così di tornare alle cose stesse, ai fatti e agli eventi, mettendo da canto le distorsioni soggettive e le decisioni e le emozioni che sottendono lo sguardo. L'occhio meccanico della macchina fotografica sembrava promettere la possibilità di un simile sguardo.

Del resto, di questo impiego archivistico della fotografia sono possibili molti e diversi esempi: agli inizi del secolo scorso la *Bibliothèque historique de la ville de Paris* commissiona a Jean-Eugène-Auguste Atget il compito di testimoniare il passato di una Parigi che stava rapidamente mutando e lo stesso Atget, al termine del suo lavoro monumentale, si diceva sicuro di possedere tutto della vecchia Parigi. Un discorso analogo vale per Karl Blossfeldt: nella sua opera, arte e documento si intrecciano in un unico nodo perché da un grande archivio fotografico delle forme naturali delle piante

Blossfeldt sperava di raccogliere in una visibile tassonomia il sistema delle forme elementari dell'arte. Anche qui, dunque, alla fotografia si chiede di duplicare pazientemente la realtà, nella convinzione che le leggi e le regole vivano nel visibile e che per coglierle e comprenderle sia sufficiente mostrarle – un compito, questo, cui la fotografia sembrava senz'altro in grado di assolvere.

«Das Wesen der gesamten Photographie ist dokumentarischer Art», scriveva Sander, e del resto in questo contesto il suo nome non poteva certo mancare, perché se vi è un autore in cui la promessa conoscitiva ed archivistica della fotografia si mostrano nella loro forma più chiara è proprio Sander. Nelle pagine del suo *Menschen des 20. Jahrhunderts* Sander sembra infatti voler affidare allo sguardo imparziale dell'obiettivo il compito di raccogliere le molteplici forme di umanità che rendevano complessa e articolata la società tedesca del primo Novecento, in un disegno che stringe in unico nodo l'idea dell'archivio, della classificazione e della conoscenza sociologica – il nodo dell'immagine fotografica.

Dalle certezze di Sander sul valore documentario della fotografia ci divide ormai quasi un secolo e non sarebbe difficile indicare oggi le difficoltà che caratterizzano il progetto teorico delle sue opere e, più in generale, la fiducia nel carattere obiettivo del Grande Archivio che la fotografia dovrebbe costruire per noi. Tutt'altro: queste certezze ci sembrano talvolta ingenua e quella fiducia in parte mal riposta e per una serie di ragioni che ci appaiono relativamente ovvie e che da un lato rammentano che il carattere meccanico della riproduzione fotografica non è affatto sufficiente per escludere dalle immagini fotografiche la presenza della soggettività del fotografo e che dall'altra ci costringono a rammentare che nessuna raccolta di immagini determina in modo univoco il criterio del proprio ordinamento.

Un grande archivio non c'è, e non è possibile chiedere ad un repertorio di immagini di costruire il grande specchio della conoscenza, perché qualunque sia la natura del conoscere e

qualunque sia il concetto di verità da cui si ritiene opportuno lasciarsi guidare, è chiaro che nessuna teoria che abbia un contenuto conoscitivo può ridursi ad un mero mostrare perché non è mai univoca la relazione che lega un insieme di fatti alla regola che ci consente di ordinarli. Per quanto esemplari, le immagini possono essere esempi di un insieme differente di regole.

Nelle pagine che Barbara Fässler dedica all'opera di August Sander tutti questi temi sono chiaramente presenti e il lettore può coglierli con relativa facilità, così come può ritrovare le argomentazioni che li sorreggono e che ci consentono di valutare l'opera di Sander alla luce del nostro presente. Su questo punto del resto non vi sono dubbi: nel suo rendere conto del progetto di Sander, Barbara Fässler ha di mira una riflessione più generale che va al di là del progetto, pure così ricco e bello, di Sander, per riconnetterlo con il dibattito contemporaneo sulla nozione di archivio, sul suo rapporto con la fotografia, per poi muovere di qui verso una riflessione sulla natura dell'immagine fotografica, sul complesso rapporto tra l'obiettività dei procedimenti che ne determinano l'origine e la soggettività del loro impiego. Per dirla in breve: le pagine di Fässler sono attraversate da una piena consapevolezza del fatto che la fotografia non può mantenere la promessa di obiettività che da lei si esige e sono anzi mosse dalla preoccupazione teorica di mostrare che ogni fotografia è espressione di una decisione soggettiva e che ogni archivio è permeato di scelte concettuali che non possono essere interamente giustificate sulla base dei materiali ordinati.

Sarebbe tuttavia un errore cercare di cogliere in questa consapevolezza il filo conduttore delle analisi di Barbara Fässler e di fatto il lettore si accorge subito che alle preoccupazioni *filosofiche* relative al concetto di archivio e alla natura delle immagini fotografiche si intreccia in una forma felice lo sguardo dell'*artista* che cerca di addentrarsi nelle immagini di Sander, per aiutare il lettore (o lo spettatore?) a guardarle meglio, per costringerlo a soffermarsi sui particolari, per convincerlo della necessità di uno

sforzo che è tuttavia ampiamente ripagato dalla bellezza delle fotografie di Sander e dalla loro effettiva capacità di muoversi per un lungo tratto lungo quel cammino che pure si ritiene non possa essere percorso sino in fondo. Così, senza che questo comporti alcuna contraddizione, la riflessione critica sulla possibilità di un Grande Archivio si lega al desiderio di comprendere come Sander sia riuscito a rendere persuasivo il suo disegno espressivo e quali scelte artistiche e quali artifici gli abbiano permesso di attribuire alle sue immagini la capacità di *farci vedere* realizzato un concetto ed una categoria antropologica – il cuoco, il soldato, il contadino, la giornalista, il manovale. Da queste pagine di Barbara Fässler il lettore può imparare molto, ma io credo che per comprendere davvero il disegno che le attraversa sia necessario sottolineare che questi due aspetti del suo libro – la preoccupazione filosofica per alcuni temi di carattere generale e la sensibilità artistica per la ricchezza delle immagini di cui si discorre – si fondono infine in un unico obiettivo che, a mio parere, rappresenta l'aspetto più originale del libro: ciò che infine nel testo della Fässler si intende mostrare è che il *limite* entro cui sembra essere concretamente possibile realizzare per Sander il suo progetto deve potersi rivelare nella natura stessa delle sue fotografie, nel modo in cui si rapportano ai loro soggetti, nella relazione mutevole di vicinanza e di distacco che si rivela nelle sue inquadrature. Così la riflessione filosofica si lega all'indagine critica e l'obiettivo teorico che guarda oltre il testo di Sander diviene un mezzo per acuire lo sguardo rivolto alle immagini, e per guidarlo, aiutandolo a comprendere meglio ciò che pure ha davanti agli occhi. La discussione teorica sfocia così in un invito a guardare con più attenzione – a tutto vantaggio del lettore, io credo.