

**COMUNITÀ  
IN TRASFORMAZIONE**

Elio Grazioli, 2012

*Igor Mukhin. Vita Comune*  
Fotografia Europea 2012 Reggio Emilia  
curated by Elio Grazioli  
Reggio Emilia, Italy  
Catalogo Electa, Milano 2012

Si fa presto a dire “vita comune”, quasi che qualcosa del genere esista già definito e identificabile, e quasi che essa importi veramente a qualcuno. Interessa molto di più una vita particolare, eccezionale se possibile, o almeno singolare. “Comune”, “normale” sembra da questo punto di vista sminuente e rinunciatario, difensivo, autogiustificante. Anche quando “comune” si riferisce a comunità, a partecipazione, a condivisione e corresponsabilità, mantiene allora questa connotazione che in fondo fa pensare: sì, sarebbe giusto, ma è così appiattente e normalizzante. E poi è ideologico, nel senso marxista del termine, cioè sviante, che nasconde altro, distrae dal problema vero per nascondere.

D'altro canto, se nella società cosiddetta della comunicazione, i giornali, le riviste, la televisione sono piene di immagini dell'evento e dello scoop, questa contrapposizione non rischia di saltare o di spostarsi altrove? L'eccezionalità si fa spettacolo e la corsa ad essere diverso puro narcisismo. Se il genio, come si suol dire, confina con la stupidità, la finta singolarità sconfina nello svuotamento.

In questo quadro ancora una volta la fotografia si trova ad occupare un punto nodale: se si limita a documentare, rischia di restituire solo uno spettacolo montato appositamente per lei. Deve invece offrire di più, non deve annullarsi nello scatto neutro e neutrale. Ciascuno, ci ricorda, mette qualcosa di suo nella condivisione; quest'ultima non è un fatto né meccanico né svilente, ma anzi rivelatore. Mettendo in comune, riveliamo ciò che siamo e ciò che pensiamo appartenere a tutti; da ciò che mettiamo in comune, da ciò di cui facciamo parte, riveliamo e capiamo quello che siamo.

La fotografia, dal canto suo, è a sua volta un rivelatore: non fissa soltanto l'istante e la scena, ma è al crocevia dei tempi, tra passato, strade percorse o altre abbandonate, e futuro, anticipazioni e nuove opportunità, ed evidenzia così cambiamenti e trasformazioni.

Rivela poi lo sguardo, sia quello di chi scatta, sia quello che la realtà restituisce: uno scambio di sguardi dunque, un incontro.

La scelta che abbiamo voluto di fronte ai grandi temi della vita comune, soprattutto in questi tempi di trasformazione e cambiamento, è stata prima di tutto orientata a individuare uno sguardo che non fosse esterno, da osservatore-reporter che arriva da fuori, ma invece quello della partecipazione come vero e proprio far parte di ciò di cui ci si occupa. E dovendo affrontare temi così vivi e delicati, abbiamo deciso di non esitare ad andare al cuore delle situazioni più difficili e attuali. Ecco allora la crisi della Grecia che è al centro dell'informazione da mesi, poi uno dei luoghi sicuramente più complessi ed enigmatici d'Europa, la capitale russa, fucina di cambiamenti ancora tutti da analizzare, in particolare nell'ambito giovanile, già così inquieto e turbolento qual è. Proprio la nuova generazione abbiamo voluto tenere al centro il più è possibile come oggetto di osservazione. Alle sue difficoltà meno evidenti e alle sue gioie esibite, alle sue solitudini e al suo sentirsi al contempo sempre gruppo, ai suoi comportamenti meno convenzionali e alla sua diversità abbiamo prestato un occhio di riguardo perché prefigurano altri modi di stare insieme, altri desideri e altre richieste di comprensione. Infine tutti questi temi in un certo senso si incrociano nella questione del problema dell'identità, delle radici e dell'integrazione, ma anche della prefigurazione, che comportano i figli di genitori di nazionalità e culture diverse.

Ma vediamo gli autori uno ad uno.

Mentre su giornali e in televisione scorrono le immagini drammatiche della crisi e della frustrazione dei greci, invece peraltro di quelle idilliache e invitanti dei luoghi turistici, abbiamo chiesto a tutt'altro genere di fotografo di proporci immagini di questo momento secondo la sua visione. Così Costas Ordolis ci ha restituito un reportage del tutto sui generis. Non manca niente di quel che riguarda la questione scottante, la situazione critica: i manifestanti, i politici, perfino la minaccia militare e quella delle sbarre della prigione, i problemi del lavoro, della casa, i locali e i negozi vuoti, l'ombra del passato, la disillusione nei confronti del futuro. Ma niente è rappresentato in modo diretto, tutto è solo evocato o suggerito, preso di traverso, filtrato da un lato – spesso ci sono propriamente vetri, reti, riflessi, ogni sorta di filtri fra l'obiettivo e la scena – dall'altro sovrascritto, giocato su sovrapposizioni, stratificazioni e interposizioni.

Una delle chiavi di lettura la fornisce senza dubbio la foto, lontana dai tumulti in città, delle farfalle che si sono fermate sui vetri di una finestra che dà su una strada e poi sul mare: la parola per "farfalla" in greco antico significava infatti anche "anima", e d'altro canto la farfalla rimanda all'angelo che Ordolis richiama nel titolo della sua serie: *Angelica luce nera*. L'invito di fondo è infatti quello di non separare le questioni materiali dal loro risvolto spirituale.

L'altra chiave è naturalmente la luce, doppiamente significativa perché medium fotografico per definizione, ma anche simbolo della Grecia stessa e di ogni positività della vita.

“La luce della Grecia è stata oscurata con un po’ di nero,” scrive l’artista, “non è colpa della luce ma di come la percepiamo”. Anche qui dunque il rimando è alla doppia faccia delle questioni: una è quella oggettiva, ma l’altra, inseparabile, è quella soggettiva, di come noi vediamo e viviamo le situazioni. Da un lato c’è la responsabilità di chi sta dietro – in molte immagini letteralmente – ma dall’altro c’è la corresponsabilità, propriamente sovrapposte, anch’esse inscindibili. Lo può dire qualcuno che vive la situazione dall’interno, assumendo dunque anche su di sé, chiamando gli altri a fare altrettanto.

La “luce nera” poi è nell’alchimia la luce che contiene in sé anche la tenebra, e la “nigredo” è la fase negativa necessaria prima della rinascita, della trasformazione. D’altro canto non sarà mai superfluo ricordare che il negativo in fotografia non è l’opposto ma il complementare, la matrice, il calco, il rovesciamento per cui il bianco dell’immagine stampata nasce dal nero del negativo e viceversa. A noi sembra che sia qualcosa del genere che Ordolis riesce a fare: il dramma della crisi è evocato attraverso i suoi effetti nella vita di ogni giorno e questo modo di mostrare ha a sua volta l’effetto di andare al di là del momento contingente e di riguardare la vita stessa nel suo senso più globale. C’è in queste immagini perfino una ricostruzione della vita di un uomo: con le figure del bambino, del matrimonio, dei vari momenti e aspetti di una vita di ognuno.

Allora si guardi per esempio la foto del bambino con la maschera subacquea come diventa l’immagine stessa dello smarrimento e dello sconcerto di fronte alla situazione; o quella dell’altro bambino, o forse un adulto, che, come le farfalle, si appiattisce e si fa ombra contro il vetro di un ingresso, come il suo gesto a mani aperte è al tempo stesso angelico e di richiesta: cerca rifugio? vuole entrare, o vuole uscire? vuole vedere da questa parte. O si guardi come le ombre della folla manifestante proiettate su una superficie schermo riportano non solo la scena alla mitica origine della fotografia, ma soprattutto sottraggono la tipica immagine di manifestazione all’iconografia consueta del reportage e alla sua retorica ideologica senza consegnarla allo “spettacolo”, ma anzi assolutizzandola in tutta la sua valenza esistenziale. La si metta allora in coppia con quella della folla di spettatori e fotografi che Ordolis riprende invece alla televisione e si guardi come anche qui, sotto la dimensione dello “spettacolo”, trapelano le significative espressioni nei volto dei singoli. Luci offuscate, ombre distorte, effetti visivi vari servono insomma a questo: sono l’eco dell’evento invece dell’evento stesso, l’aura, verrebbe da dire, anche nel senso benjaminiano, il modo specificamente fotografico di farli diventare immagine. Molti soggetti che abbiamo visto in Ordolis li ritroviamo in Igor Mukhin, ma ora siamo in Russia e tutto è straordinariamente diverso. Si guardi la moschea bianchissima – a metà tra un fantasma del passato e il castello di una Disneyland immaginaria – incumbente sui volti di Lenin e su quelli dei manifestanti nella Piazza Rossa: è tutta un’altra situazione e atmosfera, qui davvero siamo sospesi tra lo spettro e il reale, qualunque esso sia, in tutta la sua contraddizione insondabile.

Questo il tono di tutte le immagini, di fronte alle quali viene spesso da chiedersi: stiamo sognando? o piuttosto loro stanno sognando? La Mosca di Mukhin è un crogiolo in ebollizione: tutto è compresente, tutto è possibile. Volti dalle espressioni indefinibili, sorrisi sfacciati o pensosità inafferrabili, spesso corpi a cui il bordo superiore della foto taglia la testa, Mukhin è dentro la scena ma al tempo stesso estraniato, fa parte del gruppo e della città ma li guarda come se li vedesse per la prima volta. Sembra chiedersi a sua volta: cosa pensano? cosa provano? perché?

*La mia Mosca* è l'ampliamento del suo progetto precedente, significativamente intitolato *È difficile essere giovani*. Qui, si potrebbe dire, è difficile avere qualsiasi età. Oppure: è difficile essere giovani fotografi. Come guardare e restituire infatti una realtà e una società così complessa e stratificata, mescolata e in trasformazione? Soprattutto come rappresentarla senza moralismi e riduzioni sociologiche, luoghi comuni sul dopo *perestroika*, nostalgia, libertà e perdita di riferimenti? La risposta è nella posizione stessa di Mukhin, così classica da un certo punto di vista, e al tempo stesso nuova proprio per l'atteggiamento, per lo sguardo. Trasformazione significa appunto questo avere ancora in sé i segni del passato eppure essere già diverso, altro; ma anche sentirsi strano, in evoluzione, e vedere il mondo come sospeso tra un essere effettivo e un non finito, aperto a esiti imprevedibili. Non c'è ironia in Mukhin, piuttosto aderenza e condivisione: quando i soggetti sono felici Mukhin ci trasmette manifestamente questa gioia, quando sono tristi diventa anche lui sognante; è pure lui sospeso tra entusiasmo e nostalgia, pure lui in trasformazione.

Anche nel suo caso la dimensione documentaria è del tutto superata da quella poetica: più che eventi qui abbiamo l'antropologia delle ragioni stesse del vivere. Ci sono i forti contrasti tra ex comunismo e neo capitalismo, i nostalgici del regime sovietico, quelli del nazismo e quelli del misticismo; ci sono i comportamenti giovanili punk e quelli più naïf dei ritrovi e delle feste; c'è il lavoro e il tempo libero; c'è la strada e ci sono i locali; c'è la trasgressione e c'è il conformismo; ma tutto ha un'aria non convenzionale, tutto appare comune e al tempo stesso inconsueto, mai drammatico ma piuttosto irrisolto.

L'immagine che ci sembra la chiave è quella che peraltro apre il libro che raccoglie tutto il progetto: la striscia bianca del centro della strada la domina netta; in alto i corpi senza testa di persone che camminano, una delle quali ostentatamente sulla riga; il piano bagnato della strada riflette delle figure nere che non sono quelle delle persone ma sembrano di nuovo le torri della moschea della Piazza Rossa, questa volta nerissime e rovesciate; è l'origine e insieme la meta di quelli che camminano, il loro destino, reale e fantasmatico al tempo stesso.

Questi reporter del proprio mondo hanno questo in comune, che tengono insieme gli opposti, sanno che non si possono separare senza perdere la verità intima della condizione umana. Il bianco e nero è il loro modo espressivo obbligato, bianco e nero appunto, non l'uno senza l'altro, a rischio di non vedere niente.

Parrà un salto logico un poco azzardato, ma anche l'identità è una questione che può essere affrontata allo stesso modo: non l'uno senza l'altro, invece dell'esclusione in nome di una tradizione, di una presunta chiarezza o del radicamento. Quello che non ha potuto fare un secolo di etnografia e mezzo di filosofia della differenza lo compie la realtà stessa: ormai i figli di coppie di nazionalità, cultura, costumi diversi sono infine ovunque e i conti non si possono non fare. Sarà difficile, sarà più che serio – come lo sguardo, qui, di tutti gli *Italians* di Michi Suzuki – ma è ormai la fotografia stessa della realtà, come si suol dire.

Che cosa andrà dunque a significare l'identità nel prossimo futuro? Una questione di percentuali? Metà italiano e metà altro? Il corpo in un modo e l'anima in un altro? Il sangue e lo spirito? La natura e la cultura? E, d'altro canto, dove finiscono i pregiudizi e i luoghi comuni e dove comincia lo sforzo di pensiero e di comportamento?

La fotografia, proprio fin nella sua stessa "normalità", se così si può dire – come in queste inquadrature di Suzuki: una persona per volta, al centro dell'immagine, ferma, in posa, nel suo ambiente –, è al centro di queste questioni, perché – l'abbiamo già evidenziato nella seconda edizione di *Fotografia Europea*, dedicata alla città, con cui questa si riallaccia per molti aspetti – essa è prova di realtà, nel senso proprio e rovesciato che ci dimostra che la realtà è una prova dell'immagine, e rompe le evidenze e le abitudini acquisite, va al di là delle divisioni istituite, forza la disattenzione acritica.

La fotografia è "inconscio ottico": queste persone si espongono al nostro sguardo, si lasciano scrutare, e noi ora isoliamo i dettagli, i tratti, le posizioni, e gli abiti, l'arredo delle loro case. L'espressione poi di questi giovani dice tutto quello che c'è da dire: la realtà è insieme la soluzione e un altro problema, non tanto quello dell'identità quanto quello dell'accettazione da parte dell'altro. Infine queste persone sono la fotografia stessa: nel loro carattere "misto" portano le tracce visive della differenza dei loro genitori e al tempo stesso la sintesi che prefigura un futuro diverso. Anche la fotografia, come loro, è il prodotto di un incontro e il rilancio verso un altro, quello con noi, spettatori e interlocutori.

Questa lezione necessaria, si sarà notato, abbiamo voluto che non fosse anche in questo caso un osservatore esterno, in questo caso un italiano doc, a darcela, ma qualcuno che a suo modo la condividesse. Suzuki non è una *italian*, è giapponese puro sangue, ma ha scelto di vivere in Italia fino a sentirsi "per metà" italiana. Per lei dunque è anche un po' come vedersi in uno specchio e cercare di capire la sua condizione attraverso quella dei suoi modelli: i suoi tratti per noi si sovrappongono così ai loro, complicando ma al tempo stesso evidenziando.

Infine, l'ultimo invito l'abbiamo fatto a un libro, anzi due, più che a un autore: *Like lipstick traces* nasce infatti fin dall'inizio come progetto di un libro e deve il suo titolo a un libro dallo stesso titolo scritto da Greil Marcus, di cui si propone come una possibile estensione. Marcus vi teorizzava una linea estetico-esistenziale alternativa che dalle avanguardie storiche più radicali, dadaismo e surrealismo – che, ricordiamo, si proclamavano modi di

vita più che movimenti artistici –, passava per lettrismo e situazionismo, per arrivare al punk. I curatori Aurélien Arbet e Jérémie Egry pensarono che gli eredi di quei comportamenti fossero i graffitisti e che proprio la loro trasformazione degli ultimi anni potesse essere un terreno interessante di indagine. Scrivono infatti: “All’inizio del XXI secolo, i graffiti sembrano prendere una direzione totalmente contraria alle motivazioni che li hanno originariamente ispirati. Da un lato, questo potrebbe essere la conseguenza di sanzioni più severe; dall’altro, è dovuto al crescente interesse suscitato nei mezzi di comunicazione di massa e nelle grandi aziende. Così, abbiamo deciso di presentare quegli artisti che si dedicano a questa arte in maniera impegnata, non soccombono alle pressioni del mercato e danno nuova vita a questo movimento”.

L’idea è stata quella di individuare 13 graffitisti di diverse nazionalità rispondenti a queste caratteristiche e di chiedere loro di documentare liberamente la loro vita quotidiana, per due anni, dal 2006 al 2008, e le loro fonti di ispirazione attraverso una serie di Polaroid. I curatori avevano posto semplicemente tre domande per orientare i loro interlocutori e indicare le ragioni della loro idea: 1) Quanta distanza metti tra la storia della tua generazione e il tuo ruolo nella storia? 2) Quali circostanze, fatti e influenze hanno fatto di te la persona che sei oggi? In altre parole, dove trovi l’ispirazione per la tua pratica artistica? 3) Come hai affrontato il “compito” di scattare delle foto per due anni?

Nessuna istruzione riguardo al contenuto delle immagini. Le intenzioni dei curatori sono chiare: “Vogliamo enfatizzare l’ambiente degli artisti, la loro vita quotidiana, le loro famiglie, i loro amici, le loro case, i loro viaggi e il loro aneddoti. Scattando delle istantanee delle loro vite per lasciare un segno”.

Il risultato è uno spaccato fuori dalle regole, quelle sociali così come quelle fotografiche, inconsueto e particolare, che ricorda a tutti un’evidenza che tuttavia si tende a dimenticare: lo sguardo è legato al modo in cui si vive, non si sfugge. A noi interessa dunque questo fenomeno al di fuori di qualsiasi percorso prestabilito: come tracce di rossetto, appunto, lasciate per promemoria, come sbavature nella visione corrente, come promemoria per noi – come “ferite della storia”, le definisce Marcus.

La scelta della Polaroid naturalmente è conseguente agli assunti: immediata, non correggibile, istantanea, veloce e in copia unica, ma anche non virtuosistica, non preziosa, oggettuale, piccola e maneggevole. Spesso gli autori l’hanno manipolata in un secondo tempo, graffiata, segnata, usata. Una nota polemica non manca in opposizione alla fotografia digitale, simbolo della società conformista, dell’incorporeità dell’immagine informatizzata, del comportamento acritico di massa.