

Camilla Croce

Lo sguardo delle immagini nelle fotografie di Luigi Ghirri

Abstract: Il contributo si propone di presentare un dialogo tra l'attività artistica e le correlate prese di posizione teoriche di Luigi Ghirri intorno alla fotografia da un lato e dall'altro le riflessioni sullo sguardo e sull'immagine artistica sviluppate da Merleau-Ponty a partire da quella riflessività del sensibile esibita nell'esperienza dello specchio. Tematizzando il ruolo specifico che ha la fotografia nel porre a tema il raddoppiamento dello sguardo il dialogo con l'opera di Ghirri si amplia in un confronto con il senso attribuito alla tecnica da Heidegger e con il carattere specifico della fotografica in quanto dispositivo tecnico elaborato da Benjamin approdando a una tematizzazione della complessità delle dimensioni in gioco nello sguardo dell'immagine che convoca non solo la riflessione fenomenologica, ma anche quella psicoanalitica di Lacan e in particolare in rapporto al desiderio che oltre la strutturazione dell'immaginario e del simbolico che sottende l'immagine riporta alla dimensione da essi non saturabile rappresentata dall'*objet petit a*

This contribution aims to present a dialogue between Luigi Ghirri's artistic practice and his related theoretical positions on photography, on the one hand, and, on the other, Merleau-Ponty's reflections on vision and the artistic image, developed from the reflexivity of the sensible as exhibited in the experience of the mirror. By thematizing the specific role of photography in highlighting the doubling of the gaze, the dialogue with Ghirri's work expands into a broader engagement with Heidegger's understanding of technology and Benjamin's conception of photography as a technical device. This leads to a discussion of the complexity of the dimensions at play in the gaze of the image, which calls upon not only phenomenological reflection

but also Lacanian psychoanalysis, particularly concerning desire. Beyond the structuring of the imaginary and the symbolic underlying the image, this perspective brings into focus the dimension that remains unsaturated by them, represented by the *objet petit a*.

Keywords: *photography, image, look, Luigi Ghirri, Merleau-Ponty, Martin Heidegger, Jacques Lacan*

Nel 1987 in un articolo per *Il corriere della sera*, Ghirri scriveva che l'invenzione della fotografia ha dato «al nostro sguardo sul mondo un altro sguardo successivo». Da quel momento «la vita degli uomini sarà accompagnata da questo doppio sguardo, da uno scarto, una specie di alone che abiterà luoghi e persone», e dalla «seduzione della differenza che esiste tra la cosa e la cosa fotografata, lo scarto percettivo del doppio sguardo che continua a catturarci»¹. L'apparizione della fotografia ci rimette all'esperienza straniante di un doppio sguardo, ma forse, ed è questa l'ipotesi che cercherò di sviluppare, questo «sguardo successivo» è la ripresa di uno sguardo che ci precede.

Merleau-Ponty, nel *L'occhio e lo spirito*, parlando dello specchio scriveva:

«esso è lo strumento di una magia universale che trasforma le cose in spettacoli e gli spettacoli in cose, me stesso nell'altro e l'altro in me stesso (...). Lo specchio appare perché io sono vedente-visibile, perché esiste una riflessività del sensibile, che esso traduce e raddoppia»².

La «riflessività del sensibile» nomina l'ambito esistenziale e, diciamo, “interstiziale”, del nostro esserci-nel-mondo. Un luogo per niente astratto,

1 L.Ghirri, *Niente di antico sotto il sole*, scritti e immagini per un'autobiografia, a cura di P. Costantini e G. Chiamonte, SEI, Torino, 1997, p. 122.

2 M.Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989, p. 27.

ma anzi, fatto di carne innervata dalla «riflessività del sensibile», nella quale la coappartenenza dell'uomo e del mondo ha avuto luogo, prima che lo spazio della visione fosse organizzato nelle coordinate soggetto-oggetto.

La fotografia ci agevola nel rappresentarci il fenomeno del «doppio sguardo», ma questo la precede, come condizione di possibilità della sua invenzione. Lo scarto della percezione è il fenomeno di una doppiezza che non è generata dalla rappresentazione, ma che al contrario, la genera. Ma si tratta di una doppiezza dello sguardo del soggetto o di una sua fenditura? Lo scarto, è il risultato o la condizione dello sguardo?

Se ci fermiamo un momento a riflettere sul significato di scarto, esso vuol dire tanto distacco, deviazione, quanto anche resto, rifiuto. Ghirri sembra riferirsi soprattutto al distacco tra lo sguardo sul visibile presente e quello sul visibile fotografato. Forse però è più in quanto resto che esso ci assoggetta, ci seduce, e ci cattura, forte di un potere a cui i nostri occhi cercano di sfuggire.

Nella prefazione a Kodachrome, parlando della prima foto della terra scattata dallo spazio, Ghirri scriveva:

«L'evento e la sua rappresentazione, vedere ed essere contenuti si ripresentava di nuovo all'uomo come non sufficiente per sciogliere gli interrogativi di sempre. Questa possibilità di duplicazione totale lasciava però intravedere la possibilità di decifrazione del geroglifico; avevamo i due poli del dubbio e del mistero secolare, l'immagine dell'atomo e quella del mondo, finalmente una di fronte all'altra»³.

Ancora una duplicazione. Questa volta, trattandosi del mondo e dell'atomo, la duplicazione è «totale». Ma la sua totalità ci conduce esattamente al punto di partenza, al ripresentarsi del problema dell'evento e della sua rappresentazione che, posti finalmente l'uno di fronte all'altro, non fanno che ricordarci con rinnovato convincimento la necessità di decifrare il geroglifico della loro coappartenenza nella nostra realtà, dove esso s'inscrive.

3 L.Ghirri, *Niente di antico sotto il sole*, p. 18, cit.

Non sarà perciò il doppio sguardo e lo scarto, tra loro percepito, una duplicazione che ci invita a tornare al punto di uno scarto iniziale? Di un resto che avanza, o che eccede, la separazione e la giustapposizione del soggetto-uomo e dell'oggetto-mondo e che, seppur rifiutato, rimosso, cancellato, e comunque originariamente perduto, non smette di scriversi nella realtà?

L'invenzione della fotografia riflette il desiderio dell'uomo di rappresentare il limite della rappresentazione stessa, desiderio che ha avuto anche la pittura. A differenza di questa però, la fotografia si serve di un dispositivo della tecnica, o forse sarà il caso di dire che qui è il dispositivo a servirsi di noi.

2. Secondo Heidegger l'ambiguità essenziale della tecnica consiste in questo servirsene/ esserne-servi: essa «sembra ancora sempre un mezzo in mano all'uomo», ma a ben vedere «l'essenza dell'uomo oggi è disposta a passare la mano all'essenza della tecnica»⁴. Ma con ciò Heidegger non getta un anatema sulla tecnica, non si tratta di sottrarsi ad essa o di negarla, anzi si tratta di riuscire ad instaurare tra l'uomo e la tecnica «un vincolo reciprocamente essenziale»⁵. La tecnica è, infatti, un modo di inviarsi dell'essere, per cui, per non cadere, per così dire, «fuori dall'essere», l'uomo deve ritrovare lo spazio della sua essenza nella relazione con essa.

Questo compito Heidegger lo chiama «sguardo dentro ciò che è», intendendo con ciò uno sguardo che illumina e che «attraverso l'elemento del suo rilucere, torna a celare in sé ciò che ha colto»⁶. Uno sguardo quindi che mostra, lasciando vedere e contemporaneamente celando e custodendo, ciò che è velato.

La fotografia è un modo di assumere il compito dello «sguardo dentro ciò che è» e instaurare un vincolo salvifico tra la tecnica e l'uomo. L'uomo crede di servirsi dell'«occhio cieco» della macchina per estendere lo sguardo della sua coscienza. Presto si accorge che il risultato è rappresentazione della rappresentazione che rende l'immagine di sé, e del mondo, più impenetrabile

4 M. Heidegger, *La svolta*, Il melangolo, Genova, 1990, p. 9.

5 Ivi, p.15.

6 Ivi, p. 25.

ed enigmatica di prima⁷.

Nell'immagine fotografica l'uomo trova non solo lo scarto, che lo scatto ha misurato, tra la cosa e la sua rappresentazione, ma anche un resto che questo scatto a sua volta ha lasciato. Una traccia, nell'immagine, della struttura invisibile del visibile. Ed è questa traccia che, cifrandosi in un geroglifico, s'inscrive nella realtà.

Nella *Piccola storia della fotografia*, Benjamin scriveva:

«La natura che parla all'apparecchio fotografico è diversa infatti da quella che parla all'occhio; diversa soprattutto perché, al posto di uno spazio elaborato consapevolmente dall'uomo, ne compare uno elaborato inconsciamente. (...) Di questo inconscio ottico veniamo a sapere soltanto attraverso la fotografia, così come dell'inconscio delle pulsioni attraverso la psicoanalisi»⁸.

L'inconscio ottico è l'inconscio dello sguardo diretto alle cose, che ci sorprende nella realtà di un'immagine perché è proprio la realtà a custodirne la traccia, nel mondo e nelle cose. C'è un invisibile che lavora misteriosamente nella trama dell'immagine, e l'inconscio ottico ne conserva la traccia, mostrandoci l'enigma celato in quanto enigma. E questo è il segreto dello sguardo del mondo, che è già là, prima dello sguardo della coscienza.

Sembrirebbe più appropriato allora parlare dell'assenza dello sguardo inscritta nelle immagini. L'assenza però, non è in contraddizione con la presenza. Secondo Merleau-Ponty essa è la «struttura interna in-visibile del visibile», allora l'assenza dello sguardo, l'invisibile, è «l'equivalente segreto del visibile». Il segreto, visibile in quanto segreto; il «geroglifico».

7 R.Krauss spiega bene l'effetto straniante della fotografia sulla visione, e parla di un «narcisismo della luce»: «Ma l'apparizione della fotografia sembra aver insegnato agli impressionisti un altro tipo di narcisismo: quando si sporge per rimirarsi nell'acqua, la natura diventa stranamente impenetrabile. Una perdita di intellegibilità determina per il pittore un grave disordine nella sua concezione della coerenza pittorica», R.Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, Mondadori, Milano, 1996, p. 58-59.

8 W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, Skira, Ginevra-Milano, 2011, pp. 16-17.

Del resto Ghirri di tutto ciò è molto consapevole, e lo dimostra in Kodachrome, decidendo di incorniciare le immagini in un ampio riquadro bianco. Questa scelta non è dettata, com'è noto, da una preoccupazione estetica, ma da un'esigenza teorica. Ghirri decide di lasciare una traccia di quel resto che l'immagine visibile ha scartato.

Il bianco dei riquadri risponde all'esigenza di ricordare che la realtà ha una trama che non si risolve nel visibile, che il suo spessore ontologico è in eccedenza o in scarto rispetto al visibile. Ghirri mette in scena il funzionamento del dispositivo fotografico che, duplicando lo sguardo intenzionale, sfocia nella sua negazione. Se il bianco è traccia della cancellazione del doppio sguardo implicato dalla visione, il visibile delle immagini sembra invece conservare la traccia di un arresto dello sguardo, un attimo prima della sua cancellazione, sospeso nel momento prima della sua ricaduta sul soggetto e sul mondo.

Le immagini di Kodachrome sembrano scandire il tempo del loro divenire visibili, provenendo da uno sguardo che sorprende le cose stesse nel loro venire alla presenza. La presenza delle cose e la loro rappresentazione sono sospese e trattenute insieme da uno sguardo che s'intrattiene a sua volta sulla soglia del suo incontro con il mondo. La trama di queste immagini è densa e invisibile come l'atmosfera che si diffonde quando, sospendendo il giudizio che riguarda la provenienza e la destinazione dello sguardo, si rimane assorti nel domandare, è il mondo che ci guarda o siamo noi che guardiamo il mondo?

È così che, mi pare, che l'inconscio dello sguardo s'inscrive nelle immagini di Ghirri, guardandoci con l'eloquenza e l'enigmaticità del mondo, che mi precede in quanto soggetto.

«Pensare per immagini» trovato su un titolo di giornale, sembra ricordarci che è nel mondo che inciampiamo sulla traccia di quello che sarà stato un progetto poetico. Lo sguardo necessariamente vaga, vagabonda dal soggetto al mondo e dal mondo al soggetto, perché è lo sguardo spaesato dell'esserci-nel-mondo.

È stato detto che le immagini di Ghirri sono «potenti dispositivi di

rieducazione dello sguardo»⁹. Forse perché lo spaesamento in cui lo sguardo del mondo ci sorprende, dischiude una dimensione meno anonima di quella del *si dice, si pensa, si vede*. Lo spaesamento, infatti, è solo il dritto della medaglia il cui rovescio è lo stupore. E forse anche perché per Ghirri il punto non è se la fotografia è arte o no, ma più importante è radicarne l'essenza nel suo gesto. Le sue immagini allora rieducano lo sguardo perché lo emancipano dalla rappresentazione e lo restituiscono all'atto della visione. Nello stupore che emotivamente lo dispone a pensare la realtà nella sua complessità, accogliendone i suoi elementi immaginari e simbolici.

In questo senso la fotografia, come Ghirri l'ha teorizzata e praticata, si situa bene nel chiasma merleau-pontiano, che Lacan riprenderà nella schisi tra l'occhio e lo sguardo. Nella prefazione alla *Fenomenologia della percezione* Merleau-Ponty affermava:

«Il più grande insegnamento della riduzione è l'impossibilità di una riduzione completa»¹⁰.

Merleau-Ponty riporta l'impresa della fenomenologia husserliana alla problematicità del suo più fondamentale strumento metodologico. Con l'epoché fenomenologica Husserl aveva voluto liberare il campo dell'osservazione dei vissuti di coscienza, dal nostro coinvolgimento irriflesso nel mondo. L'epoché lasciava però emergere un resto, così ovvio, che ostinatamente si sottraeva alla stessa ovvietà verso cui si rivolge lo sguardo eidetico, un resto che era una pietra d'inciampo per l'intera fenomenologia.

Già Heidegger, allievo di Husserl, in *Essere e tempo* aveva mostrato che l'epoché non riusciva a ridurre la situazione emotiva del *Dasein*, che condizionava, seppure nel modo della sottrazione, del silenzio, il filosofare stesso.

Merleau-Ponty fa tesoro sia di Husserl che di Heidegger, ed afferma che è la riduzione stessa che insegna che una riduzione completa non è possibile. Il problema è proprio l'irriducibilità dell'essere-nel-mondo come *Leiblichkeit*,

9 Cfr. F.Zanot, "Il mondo esterno dell'interno dell'esterno", in L.Ghirri, *Kodachrome. Testi*. Mack, 2013, p.9.

10 M.Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano, 1965, p. 23.

corpo proprio, anche nel vedere più puro. Facendo il percorso inverso alla metafisica, egli s'interroga sullo statuto ontologico di questo resto che connette e sconnette, a seconda della posizione fondamentale del soggetto, l'uomo e il mondo, la coscienza e la natura. È da questi interrogativi che nasce la *Fenomenologia della percezione*. Nella seconda parte dell'opera, analizzando il fenomeno della diplopia, la visione bioculare di uno stesso oggetto, Merleau-Ponty individua una duplicità che caratterizza sempre la visione, e la percezione in generale, per cui scrive:

«ogni percezione esterna è immediatamente sinonimo di una percezione del mio corpo allo stesso modo in cui ogni percezione del mio corpo si esplicita nel linguaggio della percezione esterna»¹¹.

La percezione non è qualcosa che il soggetto possiede, ma qualcosa che «si percepisce in me»¹², e implica sempre «un germe di sogno o personalizzazione»¹³, rivelando che «in ogni esperienza sensoriale, in ogni coscienza, ci sono forse dei fantasmi che nessuna razionalità può ridurre»¹⁴. Fantasmi, frammenti di Immaginario, intrecciati nel tessuto fenomenico del mondo, che si annunciano e persistono nel mio sentire, nella misura in cui io m'ignoro come soggetto di un campo visivo¹⁵. Da qui la decisione di ontologizzare la percezione, per farne lo strato originario dell'essere grezzo in cui soggetto e oggetto nascono insieme, che lo porterà poi a pensare al chiasma come figura della coesistenza del visibile e dell'invisibile.

La risonanza del pensiero di Merleau-Ponty nel lavoro di Ghirri si può quindi riassumere nella sua consapevolezza che la fotografia è un esercizio di fenomenologia dello sguardo.

11 Ivi, p. 281.

12 Ivi, p. 292.

13 Ibidem.

14 Ivi, p. 298.

15 Ivi, p. 306.

Ma se Ghirri sa bene che si tratta di mostrare, nascondendolo, il segreto del visibile, di lasciare che sia «un germe di sogno o spersonalizzazione» a tessere la trama dell'immagine, egli sa anche che la fotografia non ha bisogno di forzare troppo la mano, poiché essa è già intrinsecamente surreale, nel suo essere, come egli scrive, «immagine conscia ed inconscia del reale cancellato»¹⁶.

La fenomenologia merleau-pontiana dello sguardo sfocia in un'ontologizzazione dell'immagine fotografica, che se comprende bene la relazione esistenziale che c'è tra la fotografia come indice e l'oggetto, finisce però per ascrivere l'automatismo con cui l'occhio fotografico trascende la soggettività, a un supposto inconscio non umano, cercandolo nella natura magari, seguendo Merleau-Ponty.

Ghirri però fotografa il mondo umano, il paesaggio, il luogo, e non la natura. Per questo mi pare che l'inconscio del suo sguardo non abbia niente di non-umano, ma sia un «inconscio strutturato come linguaggio», come pensa Lacan.

Scrivendo Ghirri: «La fotografia, con la sua indeterminatezza, diventa così soggetto privilegiato per poter uscire dal simbolico delle rappresentazioni definite, e a cui si è attribuito un valore di verità»¹⁷. Non si tratta di abbandonare il Simbolico, ma di smontarne le configurazioni di verità alle quali siamo inconsciamente assoggettati, per innestare nel registro Simbolico, nel linguaggio, il *nostro* simbolo. Si tratta di avviare una soggettivazione dell'inconscio ottico. Per questo il lavoro di Ghirri mi sembra accordarsi più con il pensiero di Lacan.

Rispetto a Merleau-Ponty che, e forse non a caso, non amava molto la fotografia e prediligeva la pittura, lo sguardo per Lacan non ha tanto la funzione di spostarci nell'essere grezzo, dove soggetto e oggetto sono ancora indeterminati, quanto piuttosto quella di mantenere vuota la mancanza intorno alla quale il desiderio organizza la visione, sul rovescio dell'intenzionalità della coscienza.

16 L.Ghirri, *Niente di antico sotto il sole*, p.22, cit.

17 Ivi, p. 19.

In Kodachrome c'è uno scatto in cui Ghirri fotografa la sua immagine riflessa tra gli specchi appesi uno accanto all'altro sulla parete di cemento di uno spogliatoio a cielo aperto sull'*Ile Rousse*. Questa fotografia sembra l'unica forma possibile, nella logica del suo lavoro, di autoritratto: l'immagine del suo essere soggetto diviso. Duplicando lo sguardo su di sé, egli fotografa la cecità del suo occhio, l'impossibilità per la coscienza di ripiegarsi sulla sua immagine speculare. Perché se è vero che lo sguardo, introducendo la *réverie* nel mondo, permette all'Immaginario di disarticolare la realtà per inscriverci il desiderio¹⁸, è anche vero che poi per il soggetto si tratta di unirsi al suo desiderio inconscio, di assumerlo questo sguardo che in lui desidera. Includere il desiderio nella realtà attraverso lo sguardo immaginario dell'Altro, significa secondo Lacan, scoprire che dove c'è l'Io il soggetto non vede più nulla, che la visione nasce da un punto cieco, da una macchia. In questo senso l'unica immagine possibile di sé «è un'immagine della fotografia in quanto coglie ed esplora una regione dello spazio da cui siamo in quanto soggetti, naturalmente esclusi»¹⁹.

Lo sguardo non è l'oggetto della visione, ma l'oggetto causa del desiderio che la orienta. Oggetto causa inconscio, resto di quell'oggetto totale che è da sempre un'illusione. È lo stesso sguardo quindi a essere *objet petit a*, nella misura in cui ci sta alle spalle e ci permette l'atto della visione.

Lo sguardo delle immagini allora è sì lo sguardo del mondo, mostrato e custodito nel suo segreto, ma se continua a guardarci e a riguardarci è perché riesce a ingannare il nostro occhio, con un velo, che custodendo il vuoto dell'oggetto che non avremo mai, ci apre al desiderio di guardare, di andare aldilà di ciò che vediamo.

18 cfr. J.-F. Lyotard, *Discorso, figura*, Mimesi, Milano, 2008, pp. 85-93.

19 R. Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, p.66, cit.