

MICHELE SMARGIASSI

## La sfida della gestione politica delle neo-fotografie



Joan Fontcuberta,  
**La furia delle immagini.**  
Note sulla postfotografia

Torino, Einaudi, 2018,  
pp. 234  
ISBN 9788858428221  
€ 22,00

“**C**he cosa vogliono davvero le immagini *da noi?*”, si chiedeva più di vent’anni fa un padre della *visual culture*, W. J. T. Mitchell, sfidando la sicumera di secoli di iconologia prescrittiva che pretendeva di stabilire che cosa le immagini dovessero fare *per noi*. La sua provocazione è poi diventata molto meno paradossale nell’era della sbornia iconica, o presunta tale, nell’era dell’eccesso di immagini in cui ci sembra di vivere da quando il web ce ne rovescia in

tasca a milionate: quotidiane, proterve, invadenti, apparentemente dotate, appunto, della misteriosa volontà di ossessionarci.

Sì, le immagini sembrano essere diventate furiose. Con noi. Stanche di essere guardate, ora ci riguardano (Georges Didi-Huberman), ci incalzano, ci giudicano. Non basta più tenerle al guinzaglio di una definizione fortunata ma in fondo un po' nostalgica come "post-fotografia", forgiata da Fred Ritchin (*After Photography*, 2009) quando ancora la valanga della condivisione orizzontale delle neo-foto non era che agli inizi.

La proposta di Joan Fontcuberta, vent'anni dopo il suo seminale *Il bacio di Giuda. Fotografia e verità* (1997) che fu precoce denuncia della falsa ingenuità delle fotografie, non è più quella del semplice filtro accademico, dell'analisi scientifica. Fedele al suo metodo di fabbricante e sperimentatore di vaccini omeopatici contro la credulità e di pedagogico costruttore di tranelli, il docente, studioso, artista, critico catalano invoca e affronta, fin dalle prime righe di questa sua collezione organizzata di scritti, uscita in Spagna un anno fa e prontamente tradotta da Einaudi, la "sfida della gestione politica delle immagini".

Una svolta necessaria, perché le fotografie hanno cambiato posto nell'organizzazione della società. Da prodotti a produttrici. Da oggetti a strumenti. Da beni passivi a operatori attivi. L'iconosfera non è più il paesaggio immobile su cui si dispiegano le azioni dell'uomo, ma agisce su di loro. Questo nuovo attivismo delle immagini che prendono l'iniziativa, che pretendono qualcosa, questa "furia delle immagini" spaventa. Il panico intellettuale dilaga, qualcosa di demoniaco sembra aver preso possesso della fotografia insinuandosi nel suo corpo, e gli esorcisti volenterosi non si contano.

Fontcuberta non è fra questi. È nella schiera (valorosa, non numerosa, ahinoi ancora priva di cavalieri italiani) di quanti, dopo la sbornia delle discussioni di fine anni Novanta sulla smaterializzazione dei supporti e sulla morte della referenzialità nel codice numerico, comincia a chiedersi non che cosa le immagini *sono*, ma che cosa *fanno*. Tentano, questi nuovi studiosi, la nuova dialettica strada di una teoria delle funzioni, dei canali e delle *intenzioni* delle immagini, che rimpiazza il lungo e disastroso imperialismo estetico-estatico dell'arte sulla fotografia. "Non ci sono buone o cattive foto, ci sono buoni o cattivi usi" (p. 48), condensa aforistico Fontcuberta.

Più analitico e organico, benché meno brillante, che nel precedente *La (foto)camera di Pandora. La fotografi@ dopo la fotografia* (2010), Fontcuberta passa dunque sul vetrino gli usi che più suscitano ansia culturale. A cominciare, naturalmente, dal *selfie*, che non è un genere fotografico ma molto di più, è un irruente nuovo gesto antropologico, una "danza selfica" che emulsiona profondità psicologiche e recita sociale: vi dedica più di 40 delle 230 pagine del saggio, nel tentativo di sciogliere l'ossimoro del suo narcisismo condiviso. Per poi passare ad altre nuove volontà di esistere delle fotografie. In qualche caso riprendendo le analisi di altri teorici degli usi sociali delle immagini: la fotografia discorsiva ("conversazionale", nella definizione di André Gunthert) delle nuove relazioni orizzontali a distanza; la "serendigrafia", ovvero la rivalutazione dell'errore come fertile linguaggio tentativo (concetto caro a Erik Kessels); la pratica della riappropriazione delle immagini orfane e ritrovate (studiata da Clément Chéroux). Più spesso inaugurando filoni di ricerca vergini e ancora tutti da proseguire: l'automatismo e la questione dell'autore nel divertente capitolo sulle scimmie fotografe (ma ci sono echi di Vilém Flusser e dell'inconscio tecnologico di Franco Vaccari); la fotografia privata e la reincarnazione dell'album di famiglia; il feticismo magico delle foto-vudù; la museificazione delle immagini nell'epoca della loro evaporazione materiale.

Si chiude il libro più attrezzati, se non rassicurati, di fronte a quello che Umberto Eco nel suo *Dall'albero al labirinto* battezzò "il complesso di Temistocle", ovvero il desiderio spasmodico di dimenticare, per paura di ricordare troppo, di essere invasi e asfissati dall'eccesso di informazioni. Esperto di immagini insidiose e tendenziose, Fontcuberta avvisa saggiamente che le più infide di tutte sono le immagini *mancanti*: eh già, è il paradosso malevolo di proprio questa condizione

di *troppo* che maschera in realtà l'assenza di fotografie che dovrebbero esistere e non ci sono, le immagini che denunciano, scoprono, scavano, svelano.

Prendere sul serio le fotografie, insomma, senza fuggirne. Non è facile, il clima culturale è iconofobo. Ed anche i campioni di questa nuova scuola di fenomenologi dell'immagine, forse inconsapevolmente, risentono a volte di quella diffidenza verso il visuale e di quel sospetto per lo sguardo che Martin Jay nel suo *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (1993) identificò come un filo rosso in tutta la storia del pensiero filosofico europeo. Barlumi di questa prudenza lampeggiano anche in qualche pagina del libro, sotto forma di ottimiste convinzioni non dimostrabili. Per esempio, l'affermazione di come la "familiarità e la facilità" della manipolazione fotografica, messa alla portata di tutti dai software di ritocco, dalle *app*, dai filtri *preset*, abbia educato il pubblico alla consapevolezza critica dell'immagine manipolata (p. 26): purtroppo il funzionamento delle *fake news*, quasi sempre fondato sulla potenza di un'immagine sapientemente ricontestualizzata, dimostra che la pratica della manipolazione e l'ingenuità della fruizione possono benissimo convivere – ed essere anzi parte dello stesso problema. Come dovrebbe sapere chi ha fatto del falso contestuale, ovvero della combinazione incendiaria fra immagini e presentazione, una forma di provocazione artistica sapiente.

Oppure là dove si annuncia come "portato a termine un processo di secolarizzazione dell'esperienza visiva" descritto come l'avvento di un'era di democrazia visuale: "l'immagine smette di essere appannaggio di maghi, artisti, specialisti o professionisti al servizio di un potere gerarchizzato" (p. 32). Decisamente ottimistico. La gestione diffusa delle immagini come *processo* non coincide con la loro liberazione se accade, come accade, che il *progetto* delle immagini, ovvero la finalità reale al cui servizio sono state messe, è in capo a pochi planetari gestori di *software* e piattaforme che proprio fingendo la democratizzazione del traffico di immagini realizzano colossali profitti e monopolizzano immense banche di informazioni da usare *contro* i loro presunti clienti o utenti.

La visione di Fontcuberta è tuttavia abbastanza solida da correggere le proprie incertezze in corso d'opera. Fondamentale è la sua definizione del nuovo soggetto dell'iconosfera neo-fotografica: quell'ibrido di utente consumatore e produttore che la neolingua anglosassone già battezza da tempo *prosumer*. Una mutazione del ruolo sociale delle immagini che agisce sia ai piani alti che a quelli bassi. Immerso nell'immagine-flusso, l'artista del fotografico oggi sembra più un curatore, un collezionista, un editore del proprio palinsesto visuale. Viceversa, ormai avviato sulla via del tramonto il vecchio fotoamatore dell'"arte media" di Pierre Bourdieu, all'altro capo della scala resta un utente-consumatore-fotografante che mescola immagini prodotte, raccolte, appropriate, modificate, ricondivise in un unico *streaming* che non gli appartiene più interamente.

Dieci anni dopo Ritchin (un'era geologica, per la velocità delle mutazioni nella cybersfera), Fontcuberta dunque ritiene giunto il momento di riformulare la definizione di "post-fotografia", ammorbidendo l'impressione di una rottura assoluta tra secolo analogico e rivoluzione digitale, rileggendo quell'opposizione alla luce non dei metodi di registrazione ma delle pratiche di condivisione. La post-fotografia, sintetizza, "non è altro che la fotografia adattata alla nostra vita online". Il suo "decalogo post-fotografico" (p. 34) riformula tutte le rivoluzioni della nuova era fotografica in termini di funzioni: l'artista non produce più opere ma "situazioni che prescrivano un senso", "la circolazione dell'immagine prevale sul suo contenuto", cade la distinzione fra pubblico e privato, "condividere è meglio che possedere".

*La furia delle immagini* è un utile manuale di smontaggio dei meccanismi di questo slittamento, di quell'adattamento della fotografia a una dimensione ibrida della relazione fra persone, quella creata dalla simultaneità telematica. Resta ancora aperta, tutta da praticare, ma almeno evocata, la necessità di una ricostruzione di meccanismi di difesa politica attiva contro il *nostro* adattamento forzoso alla vita *online*.