

## L'inconscio delle immagini

Quentin Bajac

*È quindi chiarissimo che la natura che parla all'apparecchio fotografico non è la stessa che parla agli occhi.* Walter Benjamin<sup>1</sup>

Conosciamo tutti la scena centrale del film *Blow-Up* di Michelangelo Antonioni: in una lunga sequenza silenziosa di una decina di minuti, Thomas, il fotografo protagonista, realizza una successione di ingrandimenti partendo da una fotografia di due innamorati stretti in un abbraccio scattata qualche ora prima in un parco. Ogni stampa è di volta in volta l'occasione per eliminare una porzione del negativo, selezionandone una parte sempre più ridotta. Il film sembra allora balbettare, come se il regolare svolgimento filmico fosse perturbato da un incessante arresto-ritorno sulla stessa immagine, o quasi. Il flusso naturale dei fotogrammi a colori è come ostacolato da un movimento in profondità. Quasi che nel film fosse praticata una sezione, nel senso geologico del termine, che ne altera di colpo il ritmo naturale per interrogarne la natura, il suo essere film, e i cui valori cromatici sono allora il bianco e nero, il colore per eccellenza del documento. Si arriva così all'ultimo nella successione degli ingrandimenti, all'immagine con cui il fotografo decide di fermarsi e nella quale crede infine di trovare un'informazione che era sfuggita alla sua percezione retinica.

Ora, curiosamente, a forza di ingrandire una porzione sempre più ridotta del negativo, questa immagine finale è diventata praticamente illeggibile, appare molto meno nitida e meno dettagliata delle prime vedute generali che ne sono state tratte. Con la sua sgranatura che tende a prevalere sul soggetto della fotografia fino a metterlo in pericolo, quest'ultima immagine rivela però molto di più, e cioè la sua natura di immagine meccanica, lontana mille miglia dal mito di una trasparenza del processo fotografico. Come in un test di Rorschach, il protagonista leggerà allora in questa forma indistinta ciò che desidera leggersi: il risultato di una percezione extraretinica e di un'operazione di svelamento, in questo caso, in particolare, la conferma di avere fotografato la scena di un omicidio.

Perché, vedendo *Blow Up*, mi viene da pensare al lavoro di Luciano Rigolini? Perché questo fotografo proviene dall'immagine animata, da quel flusso di immagini che gradualmente ha dovuto rallentare, passando dalla pellicola cinematografica alla serie fotografica per infine fermarsi sull'immagine unica e autonoma. Perché, soprattutto, come per il Thomas del film di Antonioni, per lui l'ingrandimento è lo strumento indispensabile della ricerca e dello svelamento di una forma di verità. Ma mentre l'eroe di *Blow-Up* cerca, al di là del dispositivo fotografico e delle sue immagini, una verità del mondo, mettendo in causa il principio stesso di realtà, Luciano Rigolini sceglie invece di fermarsi alle immagini in sé: non più una ricerca esistenziale, quindi, ma piuttosto l'interrogazione del "mistero" delle rappresentazioni fotografiche.

Sono queste ultime a costituire, in modo molto fisico, il suo punto di partenza e di riferimento. Rigolini si colloca quindi fra quegli artisti dell'appropriazione ai quali Internet e la sempre più vasta accessibilità a un numero sempre più crescente di immagini (o perlomeno di certe immagini) ha dato una nuova visibilità. Alla figura del fotografo cacciatore Rigolini contrappone quella del fotografo raccogliitore che accompagna uno dei grandi movimenti della storia della fotografia del XX secolo, quello che opera uno spostamento nell'ambito dell'atto creativo fotografico: dallo scatto alla lettura/interpretazione dell'immagine. Ciò che avviene è una smaterializzazione progressiva dell'atto fotografico che lo porta ancora di più nella sfera della "cosa mentale", perché ogni fotografo deve prima di tutto essere un occhio che pensa. Se alla fine degli anni sessanta Robert Heinecken, grande riciclatore di immagini mediatiche, si autodefiniva "parafotografo", nel nostro caso si sarebbe piuttosto tentati di coniare il neologismo di "metafotografia". Il suffisso "meta" abbinato all'atto fotografico mi sembra in effetti molto più azzeccato per descrivere l'attività di Rigolini: metafotografia perché, da un lato, questo termine amplia la definizione della fotografia tradizionale e, dall'altro – e ciò è singolarmente vero per quanto riguarda il lavoro di Rigolini – perché esso trae la sua sostanza da una meta-morfosi, ossia la trasformazione profonda di un elemento primario: un'altra fotografia.

---

<sup>1</sup> La traduzione delle citazioni di Benjamin è nostra (NdT).

L'iconografia e la natura di questa "altra fotografia" hanno subito scarse variazioni nel tempo: mentre alcuni concentrano l'attenzione sulla massa di immagini mediatiche e spettacolari e altri sull'estetica dell'istantanea da dilettante inserita nell'album di famiglia, a interessare Rigolini sono invece sempre immagini neutre, prive di presenza umana, spoglie di emozioni: foto di fabbriche, di cataloghi, di documentazione o di pubblicità industriale, vedute scientifiche o dagli usi indefiniti costituiscono il suo ambito preferito. Come se, appunto, per appropriarsi pienamente di queste immagini gli fosse necessario – quasi per pudore, oseremmo dire – che esse non abbiano implicato in chi le ha scattate né una partecipazione affettiva né un gesto artistico o autoriale. Questo totale anonimato è il requisito essenziale per un lavoro sull'essere stesso della rappresentazione.

Ma queste fotografie non sono pure e semplici immagini, sono anche oggetti. Se oggi il suk immateriale di Internet ha rimpiazzato il mercato delle pulci di una volta, non per questo l'oggetto della ricerca è cambiato. Rigolini continua ad acquisire stampe su carta da diversi siti commerciali, senza accontentarsi di catturare a distanza schermi e immagini. I vincoli tecnici – la necessità di ottenere immagini in buona risoluzione sì da permettere ingrandimenti notevoli senza pixellizzazione – non sono l'unica difficoltà. Rigolini, collezionista nell'anima, desidera riflettere su immagini che siano *anche* inizialmente, nel loro stato originario, degli oggetti. Alla stregua dei grandi innamorati, la sua conoscenza di queste immagini passa attraverso il possesso, quello dello sguardo beninteso (la percezione ottica), ma anche quello della mano, del tatto (la percezione aptica, segnatamente del collezionista), che propone una visione intima, ravvicinata, differente.

Queste immagini-oggetti, il più delle volte di piccolo formato, sprovviste d'autore, dunque anonime, Rigolini le sottopone a un trattamento immutabile e semplice: con un minimo di ritocco, senza intervenire nell'inquadratura, si limita a ingrandirle. Questo gesto appropriativo riprende, partendo da "images trouvées", un gesto classico della fotografia tradizionale, corollario frequente, se non invariabile, della stampa: l'ingrandimento. In questo senso le "images trouvées", di dimensioni ridotte, funzionano in rapporto alla realizzazione finale come i vecchi provini del fotografo di una volta, in base ai quali veniva effettuato il lavoro di selezione dell'immagine da isolare e privilegiare. Con questa semplice operazione di *blow-up*, Rigolini assegna alle sue immagini uno statuto considerevolmente diverso, passando dall'orizzontalità della lettura – ormai resa impossibile – alla verticalità del muro: non si tratta più di abbassare gli occhi verso l'immagine ma di alzarli (si pensa alla distinzione operata da Godard fra televisione e cinema). Ingrandimento, dunque, polisemico, nel quale il senso letterale (rendere più grande) e il senso figurato (esaltare, rendere più prezioso) si trovano intrecciati.

A partire da queste immagini-provini, Rigolini dà prova di un'attenzione e di un rispetto scrupoloso vietandosi ogni alterazione dell'inquadratura. Non intende valorizzare gli oggetti quanto piuttosto evidenziare la magia della rappresentazione stessa. Come quegli origami che dispiegandosi nell'acqua formano nuovi motivi e rivelano forme inaspettate, le immagini ingrandite di Rigolini fanno sprigionare nuove potenzialità dall'"image trouvée". È esattamente questa figura del dispiegamento che dev'essere evocata: disporre su un foglio di carta più grande, ossia, letteralmente, aumentare. Pensiamo alla serie delle *Porte*. Esasperando la geometria dei motivi principali, monumentalizzando le forme, l'ingrandimento permette di accedere a una piena visibilità degli elementi secondari e accessori: il secondo piano diventato paesaggio, la texture stessa del vetro diventata superficie d'iscrizione. In *Macchina*, ciò che trova evidenza è piuttosto un caos delle forme, una certa potenza erotica della macchina, come in un'operazione psicoanalitica. Vengono allora in mente le parole di Walter Benjamin: "Il ruolo dell'ingrandimento non è solo quello di rendere più chiaro ciò che è 'in ogni caso' visibile, sebbene in modo meno nitido, ma di far apparire strutture totalmente nuove della materia". Lo stesso Benjamin che vedeva nell'ingrandimento cinematografico un mezzo per sostituire "allo spazio in cui domina la coscienza dell'uomo [...] uno spazio in cui regna l'inconscio".

Benjamin stabilisce chiaramente il parallelo fra l'esplorazione attraverso l'immagine meccanica di un inconscio visivo e l'esplorazione attraverso la psicoanalisi di un inconscio pulsionale. Liberare l'inconscio delle immagini: ecco forse un programma che Luciano Rigolini fa proprio. Estrapolata fuori dal contesto, privata del formato originale, ecco che l'immagine è definitivamente liberata dalla sua funzione documentaria. Un tempo legata agli usi spesso seriali dell'insieme, sfruttata come documento, forse legata a una leggenda da cui si è ormai affrancata, essa può essere infine considerata un'immagine autonoma, il cui statuto di "image trouvée" (un documento la cui funzione utilitaria si è affievolita) è passato a quello di opera (un'immagine priva ormai di qualsiasi funzione utilitaria). Spogliando l'immagine di un "super-io" documentario, Rigolini ne esplora l'inconscio delle forme, come altrettanti sintomi e atti mancati.

Relegando in secondo piano la funzione utilitaria dell'immagine, questa esplorazione attraverso l'ingrandimento, vale a dire il dispiegamento, ne mette in evidenza, in una sorta di esame ravvicinato, le caratteristiche e la ricchezza formale. Al tempo stesso, l'operazione non solo invalida la sua "oggettualità" (per riprendere il termine forgiato da Michael Fried nella sua difesa del modernismo pittorico) – la sua natura di oggetto documentario – ma anche ne esalta la natura fotografica. In questo il lavoro di Luciano Rigolini appare profondamente ancorato a una riflessione modernista, cui dà seguito in modo singolare e controcorrente.