Pubblicato in *Elisa Sighicelli, 9 Years*, SKIRA 2020.

Fotografia di vetro

Sabrina Tarasoff

Da *Glass Essay* di Anne Carson:
Ma non ha un nome. È trasparente.
A volte lo chiama Tu.

Sembra esserci un malinteso assai alla moda – o almeno un'ostinata insistenza, di cui storicamente possiamo incolpare i Romantici e più recentemente Gwyneth Paltrow – secondo il quale la bellezza debba esser necessariamente naturale. Mentre c'è una stagione (all'inferno) per lavarsi via il trucco, per la luce naturale, le mimose appena colte, la Romantische Straße da passeggiare, e l'onestà cieca, altrove invece molte delle cose più belle del mondo semplicemente non sono, come dire, biologiche. Ecco ciò che ho imparato da artisti del calibro di Joris-Karl Huysmans, la musica house, luci fiabesche, l'Art Deco, il *camp*, Caitlyn Jenner, la decadenza, la USS Enterprise, e i profumi artigianali. In realtà, alcune delle cose più belle del mondo sono illusioni di naturalismo accuratamente costruite che ci concediamo volentieri, perché – per parafrasare la poetessa e saggista Adrienne Rich – certe forme di onestà devono lavorare attraverso l'artificio per trovare la loro forma nel reale. Anche se cercare di definire 'onestà' o 'verità' in questo contesto mi sembra sconsiderato, potrei dire che nei suoi momenti più lussureggianti, la verità si piega all'aspetto superficiale, all'attesa e alla capacità di sospendere la propria incredulità. Detto questo, mi piace la finzione. O, più precisamente: mi piacciono le incursioni della finzione sulla superficie del reale.

Scherzando, ho detto alla gente che il tema di questo simposio sul lavoro di Elisa Sighicelli ruota intorno alla questione: "Fotografia: chi se ne frega?". O in alternativa: "Fotografia: che importanza ha?". Questo non perché creda che la fotografia abbia poco valore, ma perché è la stessa discussione sui limiti del medium che a un certo punto si sente paradossalmente illimitata nelle sue possibili permutazioni. In altre parole, andarci sembra una trappola: o si è destinati a trascorrere il resto dei giorni vagando lungo una tortuosa *Philosophenweg* con sempre più nausea, mentre le 'verità' sulla percezione, la soggettività e lo sguardo scivolano via con lo Zeitgeist, oppure si passano 20 minuti a un simposio col culo bello comodo cercando di semplificare troppo i problemi della rappresentazione, da sempre fondamentali per l'indagine estetica. Poiché nessuna delle due opzioni è particolarmente allettante, ho scelto di scoprire in quello che Elizabeth Hardwick avrebbe potuto chiamare il "niente di nuovo, se non sotto mentite spoglie" e, come lei stessa suggerisce, "fuga sulle ali degli aggettivi".

Quindi, mi aggrappo al concetto di 'trasparenza', di vetro e del suo esser-quasi-niente, per riflettere sui limiti della percezione che si pone come domanda a questo pubblico. Come esperienza estetica, l'essere vetro – o quello che Anne Carson a volte chiama "Tu", perché la personificazione tende a calmare ciò che altrimenti esistenzialmente vertiginoso – si allea con l'essere vuoto, la distanza, la mistificazione, l'immobilità, l'ineffabilità, la condensazione e la costrizione. La sua delicata superficie è filata dalla stessa roba ontologicamente incerta di cui sono fatte l'alienazione e lo straniamento, eppure contiene e protegge con una chiarezza volta a favorire la percezione. In altre parole, il vetro ci concede una distanza che rende possibile l'atto di guardare: contiene in modo sicuro ciò su cui ci si sente più

fragili, o *freaky*, a riflettere.

In *Glass Essay* della Carson, qualcosa è andato perduto, cioè l'amore, ma dal suo tono non lo direste mai. È come se il dolore le fosse andato dritto in testa con la sua gin-clarity, rendendo il mondo tutt'attorno una serie di impressioni di acuta indifferenza. La luce, lo spazio, le madri, il tempo, le stanze, le lezioni di latino, le sorelle Brontë, i corpi umani, i loro colori nudi, crescere una ragazza, e quella cosa seccante dell'amore che inevitabilmente poi sparisce, appaiono nella sua poesia come forme simili rifratte dalla superficie vetrata del dolore. "Voglio parlar più chiaro", medita. Altrove, aggiunge: "È come se fossimo stati tutti calati in un'atmosfera di vetro. / Di tanto in tanto un'osservazione scorre attraverso il vetro". Se come lettori siamo colpiti dalla bizzarra ripetizione del 'vetro' in questi ultimi versi, questo è solo un severo richiamo a prestare attenzione all'atmosfera della poesia. La Carson ci chiede di muoverci attraverso la fredda superficie del verso con lei: ci chiede di guardare più in profondità.

Lei ci sta chiedendo di compiere il ben più difficile (forse impossibile) doppio atto di *guardare* qualcosa, e al tempo *attraversarla* con lo sguardo. Ci viene chiesto di entrare, attraverso il vetro dello specchio, in un mondo dove la vita fantastica può regnare libera e sentirsi amplificata, mantenendo un occhio fermo sulla superficie di quello stesso vetro: quali texture e temperature contiene, quali stati d'animo e atmosfere, quali significati, quali versioni di noi stessi. In un altro contesto, avrebbe senso elaborare una storia letteraria piena di atmosfere simili, e ce ne sono molte, come quella soffocante campana di vetro in cui si sedette Esther Greenwood di Sylvia Plath "stufando nella propria aria acida", il bellissimo e rotto *Zoo di vetro* del fragile immaginario di Tennessee Williams, o l'obbiettivo in cui Shakespeare ha costretto il nostro sguardo nel *Sonetto 3*, se non altro per spaventare in eterno le anime di chi non vuol legarsi: "Muori da solo, e la tua immagine morrà con te". Ma poiché la fotografia è il nostro soggetto, sembra rilevante considerare quali atmosfere di vetro esistono al di fuori del linguaggio. Forse sono sfuggito per un pelo all'impasse teorica del "perché preoccuparmi" dei limiti visibili della fotografia saltando a bordo con il vitreo, la sua valenza proiettiva e la sua deprimente freddezza, ma cosa comporta esattamente la sua aura materiale – qual è, potrei chiedermi, il suo profumo?

La domanda non è retorica, e la risposta è semplice.

Se c'è un profumo equivalente all'atmosfera di vetro descritta dalla Carson, o chiunque altro si sia sentito strozzato da simili istanze di estraneità e chiarezza mescolate, è Chanel n.5. Certo, ci vuole del contesto per capirlo: sin dalla sua creazione, quell'essenza è innegabilmente diventata per un secolo la quintessenza del profumo per signore *âgée*, anche se l'istanza della sua creazione non è stata a dir poco rivoluzionaria per l'industria del profumo. Creato nel 1921 dal profumiere interno di Chanel Ernest Beaux in seguito a un invito a evocare l'essenza della donna moderna, il n.5 è un capolavoro modernista di trasparenze stratificate che distorcono e amplificano in superficie ciò che tiene insieme la sua base. Nella sua struttura interna è un bouquet molto tradizionale, splendidamente costruito, un bouquet francese di fine secolo, floreale. Rosa, gelsomino, ylang-ylang. Ciò che gli conferisce la sua nota cristallina, tuttavia, è il fatto che attorno al suo cuore classico vi sono catene di molecole di carbonio sintetico note come aldeidi, sviluppate per la prima volta nel 1850 ma fino allora mai utilizzate in profumeria. Come spiega il critico di profumi Chandler Burr, "più atomi hai, più il profumo cambia". In altre parole, le aldeidi funzionano come una lente distorsiva, uno specchio, o meglio, per lo Zeitgeist nei primi anni '20, una facciata continua. Vedete, Beaux ha preso dall'architettura modernista l'idea inedita di togliere dalla facciata del profumo ogni indizio visibile alla struttura interna; entrare in Chanel n.5 implica passare attraverso una trasparenza in superficie per trovarsi a riscoprire da angolazioni impensabili il classicismo che ne è al centro.

Quel che sto cercando di dimostrare parlando dell'atmosfera all'aldeide di Chanel n.5, rispetto all'opera di Sighicelli e alle domande che pone, sta nella sua capacità di far scomparire le cosiddette pareti o limiti percepiti di un materiale per lasciare il

posto a nuove prospettive – ma sempre nell'esistenza di una superficie materiale. Le aldeidi annullano l'identità di ciò che avvolgono. I fiori diventano strani sotto questa cortina di carbonio, e con loro le nostre idee su un intero panorama simbolico. Senza aver niente a che fare con la messinscena della destabilizzazione, tanto cara alla maggior parte delle avanguardie, e senza dover per forza escludere la tradizione, queste catene atomiche accuratamente costruite spostano impercettibilmente la nostra esperienza sensoriale di ciò che altrimenti sarebbe familiare. Soprattutto, quel che ne esce non è soltanto astuto *copy-writing*, ma ha una sua base materiale. Per sterzare di peso nella fotografia, ciò che altrimenti ci apparirebbe ordinario viene sinteticamente incasinato alla base, a un livello così profondo che tutt'a un tratto diventa difficile immaginare da dove si fosse partiti. Mentre la gente ama citare quell'ovvietà da *Picture Gen era* secondo cui "una fotografia non è il sostituto di nulla", quello che succede al reale quando viene catturato in un'immagine fissa è simile – o almeno *può* dipendere da chi c'è dietro la fotocamera – al modo in cui un'idea di femminilità potrebbe trasformarsi nella sottile distorsione di un atomo di carbonio.
Che cosa esattamente venga sostituito nello scambio ombroso della fotografia con la realtà sfugge al semplice chiedersi: è l'effetto di un senso che si scambia per un altro? Una materialità per un'altra? O qualcosa di più profondamente nascosto in superficie?

Era destino che un giovane Man Ray si sarebbe trasferito a Parigi nel 1921, lo stesso anno in cui il profumo di Beaux approdò sugli scaffali del primo, iconico negozio di Chanel in rue Cambon, e avrebbe scritto: "Naturalmente, ci sarà sempre chi guarda solo alla tecnica, chi chiede "come", mentre altri di natura più curiosa si chiederanno "perché". Personalmente, ho sempre preferito l'ispirazione all'informazione". Mentre mi chiedo se la diffidenza di Man Ray nei confronti dell'informazione non fosse in parte dovuta al fatto di vivere in una città che doveva ancora riprendersi dalla famigerata critica di Baudelaire al Salon del 1859, che mirava a qualcosa di simile mettendo a contrasto, cito, "poesia e progresso [come] due uomini ambiziosi che si odiano di un odio istintivo", osservando che se mai si dovessero incontrare per strada, "uno di loro dovrebbe cedere il passo", sono tentata in questo caso di schierarmi anche dalla parte dell'ispirazione, in quanto questione più urgente. Mettersi dalla parte dell'ispirazione è la stessa cosa del mero profumo. Chiede di raccogliere note ammantate di luce e trasparenza, o, in altre parole, di considerare ciò che si cela nella superficie fotografica come un costrutto materiale. Cosa contiene la sua particolare atmosfera di vetro? E... perché? Per quale motivo siamo costretti a entrare in quelle intonazioni di chiarezza, in quello sguardo assente, che ha l'assoluto potere di calarci nelle atmosfere del fragile, di riflettere o di infrangere, di confondere?
Sono così poche le menti che si sono soffermate sulla facciata fotografica e sulla capacità di distorcere e amplificare il reale, scegliendo invece di focalizzarsi sul contenuto indicizzato fornito dal suo cosiddetto apparato scientifico, o sulla psicologia di massa a disposizione dell'immagine industriale e meccanica riproducibile all'infinito, o, più tardi, sulla natura intrinseca della fotografia nelle profondità nel linguaggio, e nel testo che viene costantemente utilizzato per dimostrare o essere dimostrato dall'immagine. Tutto ciò che si lega più strettamente alle fughe di fantasia che attraversano le sue distorsioni materiali lo si è per lo più lasciato a una manciata di semiotici anni '80 intenti ad affinare posizioni estetiche simpatico-critiche su come leggere i manufatti culturali senza – come nota Wayne Koestenbaum nelle sue *Note sullo smalto*, – "precludere il proprio desiderio". Abitare nella capacità di seduzione della fotografia è collegare le menti con il suo artificio, e godersi le distorsioni dei suoi veli. Si tratta di rifiutare gli effetti di allontanamento del disinteresse critico a favore di ciò a cui Man Ray si aggrappava sentimentalmente chiamandola *ispirazione*, ma che probabilmente sarebbe meglio descrivere come capacità di chiarezza, apertura e alterazione. In altre parole, la superficie fotografica vela la rappresentazione in tutte le sue possibili confusioni, amplificazioni e distorsioni – il suo *semplice profumo* – ma sarebbe un errore confondere questo velo per l'opacità. Con i suoi obbiettivi, le sue lenti e le sue

superfici limpide, la leggerezza e il peso, la facciata fotografica si chiede di pensare più chiaramente, facendo eco alla nitidezza atmosferica di Carson, e di farlo attraverso le sue trasparenze stratificate. Guardare e pensare si confondono nell'esperienza di un solo senso; forse è per questo che l'epitaffio di Man Ray ha finito per essere: "Incurante ma non indifferente".

Sentendo che sarebbe stato impossibile trovare una chiara fine in qualcosa di diverso dalle superfici delle fotografie stesse, Spotify ha messo in scena un'involontaria negazione per questo saggio. Mentre scrivo, si accende il remix di Man Ray Beatz di *Heart of Glass* di Blondie, che mi immerge nell'atmosfera *chopped and screwed* dei fragili sentimenti di Debbie Harry. Il piacere che prova per gli effetti conflittuali dell'amore è di grande ispirazione. Mi colpisce – e siamo onesti, ho finito questo lavoro intorno alle 4 del mattino su un aereo – che Harry potrebbe aver inchiodato i limiti della rappresentazione fotografica nel lontano 1978, ricordandoci che la maggior parte delle atmosfere di vetro manca di contorni chiari. Ci sono solo "linee parallele" di pensiero e visione, sfocate, e, come canta lei stessa, "Mucha diffidenza, l'amore è rimasto indietro" Sapere che Man Ray (l'artista, non il dj di SoundCloud) una volta professò di amare le contraddizioni, sostenendo che era un modo di assicurarsi la sua libertà (cito: "la vera libertà non la si trova come membro della società") aiuta a seguire la logica concettuale del remix. I rallentati rpm mi portano a una parvenza di conclusione sulla rappresentazione fotografica: forse non è così interessante considerare se un oggetto sia o meno una fotografia, ma piuttosto considerare la superficie fotografica come un'atmosfera in cui uno può restare felicemente disorientato in compagnia di Blondie e Man Ray – sapete – "perso dentro / adorabili illusioni, e non posso nascondermi".