

BAMBINO E PISTOLA

Sin dagli albori, la fotografia ha sempre incarnato l'idea del controllo, l'urgenza di limitare il mondo dentro una cornice; e quest'idea si amplifica quando è in scena lo sguardo dell'adulto sul minore. Quasi sempre angolato dall'alto verso il basso, tale modalità di visione è il punto di vista del potere, di un dominio che nasce tra le pareti domestiche, si prolunga nelle aule scolastiche e si espande nella società. Il bambino è perfettamente cosciente di questo stato di cose. E ogni volta che accetta di porsi dinanzi a un obiettivo, il suo intento è questo: convogliare uno sguardo esterno su di sé, reclamare il controllo della propria persona. Ovvero cercare un padre o una madre, trovare una famiglia, che nelle sue versioni positive è del tutto simile a una fotografia: una cornice che protegge uno spazio ristretto.

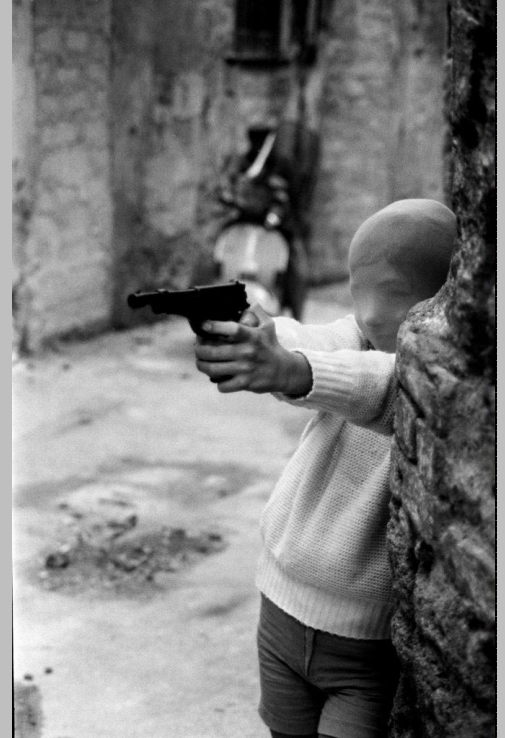
Ora, ogni cultura si auto-definisce attraverso gli oggetti con cui si circonda. E l'oggetto centrale dell'universo infantile, ciò che lo connota pienamente, è il giocattolo. [...] Quasi una metafora dell'innocenza, il giocattolo è spesso una versione in minore del mondo adulto e della sua inesauribile oggettistica. Ognuna delle merci principali del consumismo contemporaneo trova il suo corrispettivo in forma di balocco, la sua trasfigurazione colorata, soffice e innocua. Automobili e aerei radiocomandati, bambole e vestiti, case e cucine: oggetti che sono al posto di qualcos'altro, che anticipano al bambino il suo prossimo futuro e lo aiutano ad accettare la subalternità del suo presente. Il giocattolo è un teatrino in scala del mondo dei grandi, un sogno del futuro. E in questo sogno, la pistola è la sua zona rimossa, la sua deriva da incubo.

La pistola racconta al bambino l'esistenza di un mondo "altro", un'epica alternativa che ribalta completamente la favola innocua che la famiglia vorrebbe mantenere all'interno della propria ovattata cornice. L'auto, l'alcool, le sigarette sono attestati di maturità: beni off-limits il cui consumo in prima persona richiede il raggiungimento di una fascia di età; ma per la pistola questo limite è doppio, poiché il divieto vale anche per la maggioranza degli adulti. Se, dunque, un bambino a bordo di un'auto giocattolo vuole porsi al livello degli adulti, annunciando: "Sono grande come voi", un bambino con una pistola si pone al di sopra degli adulti, intimando: "Ora i bambini siete voi". Per questo, l'arma rappresenta per lui un flash-forward, un salto nel tempo, un aggiornamento della propria carta di identità.

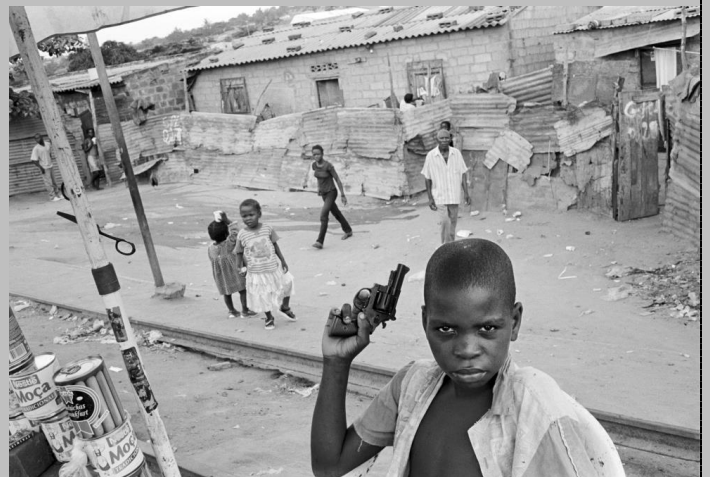
Quando questo conflitto generazionale viene intercettato dallo spazio fotografico, il discorso si complica ulteriormente. Non bisogna dimenticare, infatti, che fotografia e armi sono parenti stretti. Nei suoi studi per catturare il movimento, il pioniere del cinema Étienne-Jules Marey innesta una minuscola camera oscura in un comune fucile da caccia, creando così il "fucile fotografico". Alla fine dell'800, sparare e fotografare sono pericolosamente sinonimi, due varianti di un identico atteggiamento di sorveglianza sul reale. E tale continuità di senso rimane pressoché intatta nell'inconscio infantile: l'obiettivo di una pistola e il mirino di una fotocamera, il tamburo con i suoi proiettili e il rullino con i suoi scatti, rappresentano ancora un'identica minaccia.

I bambini sono attratti dalle armi, così come la fotografia è attratta dai bambini. Un cortocircuito, un inestricabile triangolo nutrito di fascinazione e conflitto. Per questo, mostrarsi con un'arma in mano davanti a un obiettivo rappresenta una vera e propria sfida tra colleghi, un rispondere al fuoco con il fuoco. Questo poco analizzato sottogenere del ritratto fotografico è stato esplorato da vari autori.

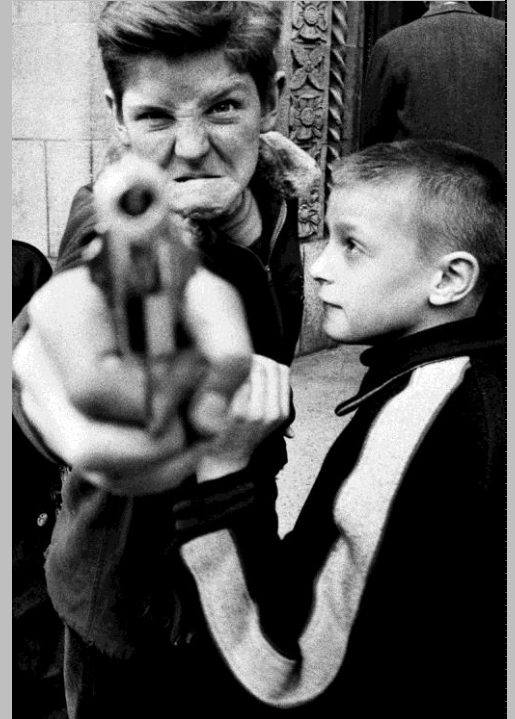
Letizia Battaglia, col suo guappo di Palermo con calzamaglia in testa in agguato dietro un vicolo, più che una fotografia ci dà quasi un fotogramma: un'inquadratura da film poliziesco anni '70. L'effetto di direzionalità dello sguardo, delle braccia e della pistola è talmente forte che da questa immagine ci si attende un "seguito": una panoramica a sinistra o un controcampo che riveli ciò che sta accadendo fuoricampo, in quello spazio contiguo dove il proiettile è destinato ad andare. Ma soprattutto Battaglia ci spinge a riflettere sull'irrisolvibile ambiguità di ogni messinscena fotografica. L'autrice coglie sul fatto un gioco autonomamente creato dal bambino? La sua posa è "genuina" o riproduce intenzionalmente l'estetica del cinema di genere? Oppure il ragazzo sta semplicemente seguendo le indicazioni della fotografa, come un attore con il suo regista?



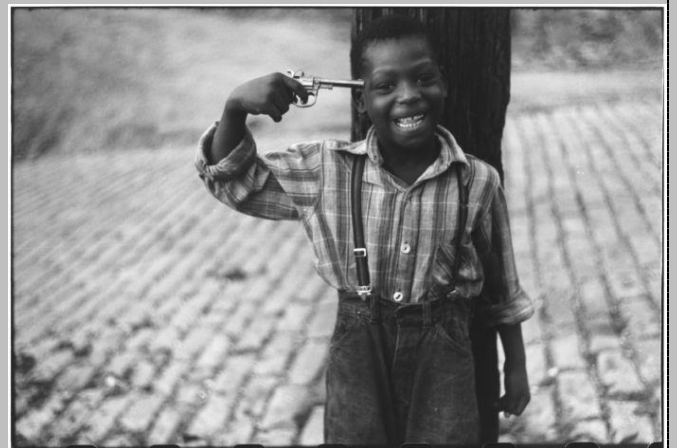
Angola, 2002. Esattamente come in Battaglia, anche il piccolo gangster di **Dario Mitidieri** non è più una persona, ma è già un personaggio, completamente immerso nella propria autorappresentazione. C'è però una sottile differenza: l'immagine di Battaglia è satura di cinema, potentemente imbevuta di finzione, mentre in Mitidieri è palese lo scarto tra figura e sfondo. Qui il cinema resta tutto in superficie, in primo piano: nei barattoli di Nestlé a sinistra (reperiti di una lontana galassia) e nel sublime dettaglio delle forbici appese al palo inclinato. Ma è soprattutto nella splendida posa plastica del ragazzo: la pistola puntata in aria, perché il "nemico" possa vederla interamente, il braccio piegato come un segnale di sbarramento, un divieto di andare oltre e deturpare quel territorio che è incontestabile dominio del protagonista e che lui solo può proteggere, contro tutto e tutti. Lo sfondo, invece, racconta una storia completamente diversa: un quotidiano indolente e statico, uno sguardo casuale, quasi da telecamera di sorveglianza. È come se l'attore protagonista sia capitato sul set sbagliato. Se il ritratto di Battaglia sembra un fotogramma, quello di Mitidieri pare la "foto di scena" di un film che deve ancora iniziare, o che esisterà per sempre e solo nella mente del ragazzo.



New York, 1955. In **William Klein** adulto e bambino si fissano, forse si provocano a vicenda, mentre pistola e fotocamera si accostano una all'altra, talmente prossime che la punta della canna finisce clamorosamente fuori fuoco. Un scontro che diviene simbiosi: il buco nero e sgranato dell'arma sembra un doppio dell'obiettivo, il suo riflesso in campo. L'amico del teppista, minuscolo e schiacciato all'angolo, lo sguardo più ipnotizzato che spaurito, è tutti noi: lo spettatore ideale, sedotto dinanzi a un tale inspiegabile scatto di violenza. Una violenza che forse è solo apparenza: non un concreto sentimento d'odio, ma l'effetto di una mimica di rara efficacia, magari in reazione agli stimoli verbali e fisici che un divertito Klein starà inviando dall'altro lato. Sta in questo l'inimitabile grandezza della Street Photography più classica: nel suo senso di "improvviso" e di non rifinito, come scolpire una creta a presa rapida. Qui il fotografo che non è più pescatore di immagini, ma pesce fra altri pesci, che si affida al branco e alle correnti per cogliere, nell'oceano mutante della strada, un'irripetibile teoria dello sguardo.



USA, 1950. L'esatto contrario del puntare la pistola verso l'obiettivo è puntarla verso se stessi. Anche se all'apparenza non sembra, la strategia di **Elliott Erwitt** è quella più vicina a Klein. Il suo è un gioco scoperto, divertente e divertito; ma forse è solo un gioco di superficie che nasconde un malessere più sotterraneo. Siamo ancora una volta di fronte a un'autorappresentazione, ma più teatrale che cinematografica. Da teatro di strada. [...]



Perù, 2004. Seppure all'apparenza simile al gesto ritratto da Erwitt, l'immagine di **Steve McCurry** riconduce a tutt'altro universo di segni e sentimenti. Il ragazzino di Erwitt ha un enorme spazio libero alle spalle, in McCurry è schiacciato contro un muro. La disperazione è dura come la parete che lo blocca. McCurry coglie qui l'esatto contrario della scena di Klein. Piuttosto che minacciare il fotografo, il bambino minaccia se stesso. [...]



[continua]