Un “manovale dello sguardo”?
Gianni Berengo Gardin racconta la poesia visiva di Marcello Mariani

Silvia Pegoraro

Ancora più importante del rapporto con le immagini riprodotte, nate da tempi e spazi scomparsi, è il problema seguente: non siamo noi in un rapporto nuovo e originale con i modelli, un rapporto di natura primordiale, la cui realtà non si è ancora manifestata in alcun fenomeno?
Interrogazione che equivale alla domanda se noi non siamo per caso in possesso di una libertà il cui uso attende ancora di essere appreso.
Ernst Junger, L’operaio

La visione che il vedente esercita, il vedente stesso la subisce da parte delle cose e, hanno detto, “io mi sento guardato dalle cose “.
Maurice Merleau-Ponty, Il visibile e l’invisibile

Per quanto breve sia l’istante in cui si cattura un’immagine, questa rivela di provenire e di dirigersi verso un ritmo. Tutto danza.
Giorgio Manganelli, Un fagiolo grande come un grattacielo

I processi digitali, l’immagine elettronica e la multimedialità stanno dissolvendo gli statuti storici della fotografia, quelli che questa grande madre di tutti i mezzi e processi non manuali di produzione delle immagini fin dalla sua nascita ha assunto come propri, e ai quali si è affidata per affermare la propria esistenza e la propria verità. Vale a dire i codici della fotografia analogica, quelli caratteristici del suo DNA linguistico.
In primo luogo, la certificazione della realtà il fatto che ciò che si vede nell’immagine esista o sia esistito; che al presente della rappresentazione corrisponda necessariamente un passato dell’esperienza.
Poi, l’unità di spazio e di tempo: il fatto, cioè che il fotografo e i suoi soggetti si siano trovati nello stesso luogo nello stesso momento. Infine, l’esperienza: l’aver visto, l’aver vissuto, scelto e fotografato; il fatto che il fotografo abbia avuto esperienza della realtà rappresentata, in modo tale che la fotografia parli attraverso lo sguardo dello stesso fotografo, che sia segno e testimonianza insieme di una realtà.
La fotografia digitale lavora invece su una realtà che è già immagine, ricodificando ciò che è già in codice,
senza doversi confrontare con la “durezza” del reale. La realtà con cui si confronta è una realtà alla seconda, alla terza, all’ennesima potenza.. . L’ormai antico gesto di impugnare una macchina fotografica assomiglia sempre più a quello di chi brandisce una sorta di clava del XX secolo, un oggetto fuori misura, anacronistico, secondo molti ormai inappropriato a rappresentare il presente, che si fatto imprendibile e molteplice, discontinuo, frantumato in infiniti presenti. t un presente, secondo molti, non più riducibile all’esperienza del singolo individuo in un singolo luogo, e tanto meno a quella di un singolo sistema occhio-pensiero-mano. In un presente dominato da un pensiero “debole”, a cui la realtà sfugge per rendersi invisibile, il fotografo ricrea ormai la propria realtà attraverso particelle d’un mondo dove tutto è sotto controllo, dove la messa in codice è pianificabile

come nel laboratorio di uno scienziato. In assenza di un pensiero "forte", capace d'identificare il reale, la fotografia contemporanea si concentra sempre più spesso su modelli della realtà. Ci mostra scene, situazioni, eventi che sembrano reali o verosimili.
In questo panorama, Gianni Berengo Gardin è decisamente controcorrente: è portatore di un "pensiero forte", della e sulla fotografia. È un testimone vivo e attento, che crede nella realtà delle persone e delle cose, che crede nell'esperienza, nel fascino e nella difficoltà di viverla. È un autore nutrito di onestà intellettuale, che di quest'esperienza si fa carico, e si assume tutta la responsabilità di interpretarla, raccontarla, trasmetterla attraverso la sua mano e il suo sguardo.
La fotografia italiana del secondo dopoguerra vedeva opporsi al formalismo grafico caro ai fotoamatori (ancorato a un'idea di arte ideale, essenziale piuttosto che esistenziale), il neorealismo dei fotoreporter, supportato dalle teorie di Cesare Zavattini e veicolato dalle pagine illustrate del "Politecnico" di Elio Vittorini e del "Mondo" di Mario Pannunzio: ed è proprio presso questa rivista che Berengo Gardin ha cominciato, nel 1954, la sua attività di fotoreporter professionista, pronto sin dall'inizio a mescolarsi alla realtà a discendere nell'esistenza, benchè già dotato di una sapienza compositiva che orienta i suoi frammenti fotografici di realtà verso una "forma" esteticamente affascinante, la quale rivela, sia pur con discrezione, la presenza dell'autore. Nondimeno, nei suoi reportage, questa presenza formale al fruitore comune risulta "velata", ridimensionata dalla priorità del soggetto, dell'evento da documentare.
Henri Cartier-Bresson (1908-2004), che può essere considerato il padre del reportage contemporaneo, insisteva proprio sulla discrezione, necessaria a proiettare il fotografo nella realtà viva, non condizionata dall'incombenza evidente del mezzo di riproduzione. Anche Berengo Gardin, pur dotato di un'inconfondibile eleganza formale, privilegia l'approccio documentario. Non si tratta mai, del resto, di una documentazione freddamente analitica, ma di un documento istantaneo e istintivo, sintesi di una situazione colta velocemente nel suo divenire. Una percezione più umana che meccanica, colta dall'occhio nel momento irripetibile in cui un evento si manifesta. E infatti, uno degli elementi che hanno reso singolare e inconfondibile il lavoro di Berengo Gardin nel panorama della fotografia degli ultimi cinquant'anni è lo sguardo affabile, partecipe, ma mai patetico, con il quale egli coglie gesti e atteggiamenti capaci di rivelarci leggerezza e peso della vita di ogni giorno.
Più che fotografie, quelle di Berengo Gardin sono frammenti di tempo e spazio vissuti dall'autore e memorizzati dalla macchina fotografica. Il loro valore È quindi più concettuale che formale, se è vero che la realtà si consuma nella sua stessa esistenza e non può dunque essere ridotta a "cosa". Quindi l'eleganza formale, più che derivare da una messa in posa, o da un manifestarsi della presenza manuale dell'autore, si rivela conseguenza diretta della realtà colta nel suo attimo epifanico, significante essenzialmente grazie alla presenza e al coinvolgimento del fotografo. Sempre secondo Cartier-Bresson, per significare il mondo è necessario sentirsi coinvolti in quello che si ritaglia attraverso il mirino: fotografare è riconoscere in una frazione di secondo un fatto e l'organizzazione rigorosa delle forme, percepite visivamente, che esprimono e significano quel fatto.
"Ho sempre fotografato l'Italia, perchè bisogna raccontare ciò che si conosce - ha detto Berengo Gardin -. Non sono un creativo e neanche un artista, ma uno

che registra quello che vede. Sono solo un manovale dello sguardo. " In realtà se la scelta e l'interpretazione del soggetto sono una parte importante di qualsiasi vera arte, Berengo Gardin è uno straordinario artista, che in un'epoca in cui troppe immagini ci bombardano, ottundendo la nostra capacità di vedere, ci offre la più alta lezione di arte visiva, nella sua inflessibile deontologia e in quell'inimitabile empatia col soggetto che rende luminosamente autentiche e uniche le sue foto.
In questo caso, il soggetto è un uomo: un artista, un pittore. Berengo Gardin racconta in questo libro - attraverso una settantina di splendide foto - gli orizzonti, l'"aria" e l"'aura" di questo artista, i paesaggi e i luoghi in cui cammina e libera il suo pensiero, la sua persona e il suo (luminosissimo) volto, i suoi spazi, la sua vita quotidiana, i suoi affetti, i suoi oggetti e strumenti, i gesti attraverso i quali si compie la sua arte...
Il fotografo si avventura così nei prati e sulle rocce dove s'incastona l'antico e fascinoso cuore di pietra di una città come L'Aquila, e penetrando in questo cuore incontra Marcello Mariani, dapprima come ombra nel paesaggio e sulle antiche piazze (creando alcuni splendidi "paesaggi con figura', tema in cui Berengo Gardin è maestro), poi ne va delineando via via la fisionomia di uomo e di artista, riflettendo nel contempo sul mistero dell'opera d'arte, della sua nascita, del suo rapporto con lo spazio circostante.
A Marcello Mariani, dunque, dopo Lucio Fontana, Giorgio de Chirico, Emilio Vedova, Henry Moore e altri grandi artisti, Berengo Gardin dedica un altro capitolo fondamentale della sua testimonianza-riflessione sul mondo dell'arte.
Gianni Berengo Gardin è un indiscusso maestro del bianco e nero, e ci fa pensare spesso che il bianconero sia il registro più perfetto dell'esistere, benchè la perfezione non neghi mai l'insinuante, nascosta piega della precarietà che è la stessa linfa vitale del linguaggio della fotografia. A raffigurare e insieme a trasfigurare un'immagine bastano due soli elementi, la luce e l'ombra, nelle quali sta tutta l'intimità drammatica, la suggestione, di quella moderna "sorcellerie évocatoire" (Baudelaire) che è la fotografia.
Questo maestro del bianco e nero s'inoltra dunque, paradossalmente, lungo la via che segue il cammino di un maestro del colore, noto proprio per il suo colore infinito, rigoglioso, imprevedibile e inesauribile come Marcello Mariani. Questo racconto per immagini è un emozionante percorso di avvicinamento all'artista e alla sua opera -e alla pittura tout court- che parte dai vastissimi orizzonti e dalle alture selvagge e solitarie del paesaggio abruzzese che circonda L'Aquila, sino a giungere al cuore fisico e metafisico di quest'avventura: lo studio di Marcello Mariani, lungo l'antica via Sassa, nella settecentesca ex chiesa di Santa Caterina.
Lo sguardo fotografico di Berengo Gardin si rivolge al paesaggio dando grande forza alla percezione di atmosfere luminose, alla luce e al suo scorrere sulle cose. Questa costante conferisce una densità ottica particolare, quasi ortocromatica, alle predilette opposizioni tra il bianco e il nero. Paesaggio naturale e paesaggio urbano si fondono via via a formare uno scenario di vita: la vita, appunto, di Marcello Mariani.
Marcello Mariani è senza dubbio un illustre erede dell'Informale storico, che egli interpreta secondo un'accezione del tutto originale, dando però grande risalto a entrambi i "fulcri" della poetica informale: il gesto e la materia. Arte, per Mariani, non è dunque tanto la pittura eseguita, quanto l'atto di eseguirla: il valore artistico

sta in primo luogo nel gesto stesso, un gesto che interviene a modificare e combinare materiali diversi (tela, carta, juta, legno, tessuti vari), investendoli di esplosioni di luce-colore azzurra, rossa, gialla, viola, arancio...
L'arte, oggi, si sa, è dominata da potenti strutture di mercato, che rendono assai difficile, per un artista, vivere coerentemente le proprie scelte. Da qui le contraddizioni, le nevrosi, i compromessi sempre più frequenti nel mondo dell'arte. Marcello Mariani non si è mai piegato a compromessi ed è andato dritto per la sua strada, giungendo a una sua propria, personalissima concezione dell'informale: vitalissima e stintiva, ma anche intellettuale ed elegante, intrigante e sensuale. E un pittore che ci fa intuire cosa sia pittura pura: tensione, colore, densità luce, assoluto.
Mantenendo, come nell'espressionismo astratto, un ruolo privilegiato dell'inconscio nel processo creativo, le sue immagini diventano stratificazioni, bagliori, balenii dell'anima, gesti sferzanti e colorismi intensissimi.
Quella di Mariani è un'astrazione spirituale-romantica, in cui lo spirituale si svela attraverso il colore e la forma, astratta, sì, ma sempre ancorata alla flagranza-fragranza del reale attraverso un cordone ombelicale che crea stupore ed emozione. E come se Mariani si sentisse - per riprendere un'espressione usata da Merleau-Ponty in un famoso saggio del 1964, Il visibile e l'invisibile - "guardato dalle cose". Proprio questo legame simbiotico con il reale - sia pure trasfigurato e trattenuto solo come traccia, essenza materica e cromatica, suggestione memoriale - è forse ciò che unisce Marcello Mariani e Gianni Berengo Gardin, indomabile e ardito paladino del reale, ma di un reale continuamente messo in discussione, osservato con atteggiamento critico, stupito, interrogante. Anche Berengo Gardin guarda il reale e ne è guardato: spettatore e testimone attivo del reale, col suo stesso sguardo lo condiziona e ne attiva i meccanismi dialettici che innescano la sua e la nostra interpretazione. Sembra così cogliere un punto focale della poetica di Marcello Mariani: il fatto che la percezione è "senza dimora", è pura inquietudine, spaesamento, dubbio, perpetuo interrogare le cose. Per questo si potrebbe riferire a Mariani, forse non troppo arbitrariamente, quanto Paul Valéry annotava nel 1913 nei suoi Cahiers: "Io non concepisco mai opere. L'opera non mi interessa profondamente. È il potere di creare le opere che m'inquieta, mi eccita, mi tormenta". Valéry parlava di quella possibilità per certi versi fortuita che si addensa nell'equilibrio dell'opera, additando alla priorità del momento creativo - della formazione, del divenire dell'immagine - rispetto all'opera intesa come prodotto finito del lavoro artistico.
Si accennava prima al fatto che le logiche di fruizione del reportage tendono a ridimensionare la "mano" dell'autore, amplificandone, d'altra parte, la presenza nell'evento, nel trascorrere spazio-temporale che il fotografo stesso rileva. In un certo senso qualcosa del genere avviene anche nelle pratiche dell'arte informale. L'artista informale è un esploratore che siimmerge totalmente nel suo elemento - la materia, il gesto, il tempo nel quale il gesto si fa segno. Ciò che per lui conta è l'Esserci nella sua corporeità e il rapporto profondamente osmotico con l'esistenza.
Questa relazione uomo-mondo è in fondo molto simile a quella concretizzabile attraverso la fotografia di reportage, intesa come "traccia dell'esistere". Uno dei caratteri principali e nuovi del segno espressionista-
astratto americano o informale europeo è sintetizzabile proprio nella nozione di

"traccia": il senso sta soprattutto nel rimando a ciò e a chi l'ha lasciato, alla sua "azione". Esso è cioè propriamente la traccia dell'esistere, l'impronta dell'esserci: "testimonianza" di una realtà che accade, si fa mentre l'uomo lo vive.
Quali sono i meccanismi di formazione dell'opera allfinterno di una pratica artistica che sempre più viene assumendo i tratti di un "dramma delle trasformazioni"? Si tratta di un quesito fondamentale, soprattutto in relazione a un'opera come quella di Marcello Mariani, e Berengo Gardin sembra porselo, con la consueta serenità ma anche con un'intensità non di rado carica di mistero. Ed egli parte da lontano - dal fascino di un paesaggio senza alcuna presenza umana - per scoprire la genealogia di questo processo creativo.
La condizione imprescindibile affinchè l'opera abbia origine sembra risiedere nella possibilità dell'io di
diventare altro - di diventare l'aria che respira, la terra su cui cammina, la luce che colpisce il suo sguardo le persone che incontra le architetture che ammira, gli spazi in cui si muove - e nella sua capacità di creare un "atomo di silenzio", in cui la percezione della realtà possa strutturarsi come una sorta di organismo in grado di modificare lo stesso autore. Percepire poeticamente: vale a dire selezionare e combinare i dati dell'esperienza in forme autonome rispetto alle abitudini imposte dai sensi. L'origine della poiesis, in altre parole, è sempre legata a un'interruzione degli automatismi della sensorialità. Anche questo sembra volerci dire Gianni Berengo Gardin lungo il suo viaggio verso e attraverso Marcello Mariani, la sua vita e il suo lavoro.
Il racconto visivo del fotografo ci rende conto di come questa pittura si dia come luogo instabile di un intreccio in cui visibile e invisibile paiono entrare in contatto tra di loro. Il "privilegio" della pittura, con la sua carnalità consiste nel fatto che essa è capace di mostrare - più di ogni altra arte - come l'idea sia inscritta nel proprio ostacolo, nella sensibilità l'idea è il risvolto e la profondità del sensibile. Nella pittura, sottolinea ancora Merleau-Ponty, "non c'è visione senza schermo: noi non riconosceremmo meglio le idee di cui parliamo se fossimo privi di corpo e di sensibilità in questo caso esse ci sarebbero anzi inaccessibili". La pittura è comunque un processo antirappresentativo, intimamente "astratto", per cui è la sua stessa ambivalenza, la sua costitutiva instabilità e fragilità a garantirne il valore. O, come scrive Hans Sedlmayr in Perdita dei centro, grazie alla pittura "si tratta di trovare nel presente la carne del mondo... un sempre nuovo e sempre lo stesso. Una specie di tempo del sonno".
Per questo, forse, Berengo Gardin sfiora appena le opere di Mariani in quanto oggetti, rinuncia alla loro riproduzione piena e diretta; attraverso la distanza o l'eccesso di vicinanza, il dettaglio, la non-frontalità la trasversalità o l'interposizione di altri elementi nello spazio, ce ne sottrae la percezione piena e definita.
Il suo è piuttosto un continuo alludere alla pittura come processo creativo, ad esempio attraverso le espressioni del volto dell'artista, catturandone i pensieri in un bagliore dello sguardo, in una piega del sorriso. La dinamicità è una delle dominanti caratteristiche dei ritratti di Marcello Mariani realizzati da Berengo Gardin: anzichè cogliere un istante statico nel mondo dinamico, come avviene di solito nella fotografia, questi ritratti suggeriscono l'idea (leonardesca?) di un flusso continuo passato-presente-futuro: il loro tempo è dinamico-drammatico.
La personalità dell'artista è poi esplorata attraverso il suo modo di muoversi negli spazi familiari o estranei (utilizzando all'occorrenza anche immagini leggermente

mosse o sfuocate, che possono evocare con maggior efficacia l'esistenza di cui sono la proiezione); attraverso i suoi gesti: dal cercare o sfogliare un libro al riordinare i telai nell'infinito e infinitamente invitante disordine del suo studio, al rimestare gli impasti di colore; attraverso lo stesso bric-a-brac di oggetti sorprendentemente vari e strani e di strumenti per la pittura, proprio in quel luogo magico e alchemico che è lo studio di Mariani, oggetti dai quali Berengo Gardin ricava straordinarie e indimenticabili "nature morte", che nulla hanno da invidiare alle più belle nature morte prodotte nel corso della storia dell'arte occidentale.
Nietzsche vedeva nei bagliori dell'apparenza il darsi estetico della verità quello che Longino aveva chiamato l'ekphanéstaton, la chiarità stessa dell'essere. Longino afferma anche che l'anima delle cose si manifesta in una particolare lucentezza: forse è appunto quel bagliore dell'apparire a colpirci in queste foto di Berengo Gardin, che ci restituiscono tutta l'anima di Marcello Mariani e della sua arte . L'"insuperabilità di questo apparire, che non rimanda a nessuna ulteriore realtà è lo scintillare di ciò che si dà a vedere: nessun rimando a una realtà altra o trascendente, o semplicemente "significata", ma solo presentazione, il venire stesso alla presenza.
Ci rendiamo conto, allora, di quanta immaginazione sia servita per realizzare queste immagini.
Immaginazione: facoltà del tempo sospeso e inafferrabile dell'apparire. Per questo non riproduce la realtà ma attende di poterne realizzare, appunto, l'apparire, cogliendone la sostanza nella mutazione, spingendo lo sguardo fin dove le immagini si formano e si dissolvono.