ARIANNA LODESERTO

MALGRADO TUTTE LE IMMAGINI

A PROPOSITO DELLA MOSTRA SOULÈVEMENTS

Ho visitato l'esposizione *Soulèvements – sollevazioni*, inteso come sinonimo di rivolte, sommosse, moti, insurrezioni – un qualunque pomeriggio di fine ottobre dello scorso anno. Pur essendo un giorno feriale, i visitatori del Jeu de Paume[1] erano tanti, e specialmente giovani. E qui si dovrebbe subito esclamare: «meno male!», trattandosi di un evento culturale (poiché, secondo la doxa, la cultura essendo sempre in punto di morte, è per questo sempre da salvare). E invece avanza in me una certa amarezza, perché ad assistere (non dico aderire) alle "sollevazioni" extra-museali non c'era (quasi) nessuno, e questo in una settimana parigina in cui c'erano stati, nell'ordine: un presidio a proposito della giungla di Calais (all'epoca in via di demolizione forzata), il corteo in ricordo di Rémi Fraisse, giovane ambientalista morto per una granata durante una manifestazione a Sivens, una manifestazione per la chiusura dei Centres de Rétention e degli Hotspots e innumerevoli assembramenti per le questioni più diverse, da scioperanti di settore fino alle più ampie lotte di politica internazionale.

Ma certo, non è questo il punto. Si voltino dunque le spalle al pubblico, per concentrarsi sulle opere (cercando tuttavia, per partito preso, di restare il più possibile all'interno della polemica tra "la strada" e "il museo", polemica che a Parigi, oserei dire, è stata più accesa che altrove, almeno negli ultimi mesi). Per quanto Georges Didi-Huberman (il noto filosofo e storico dell'arte che ha curato l'esposizione) abbia più volte tenuto a precisare di «non aver fatto mettere il suo nome sulla copertina del catalogo» è chiaro che le 270 opere esposte danno forma a una mostra non soltanto sua ma su di lui. O almeno come tale è stata dal pubblico percepita: "un montaggio autoriale" che offre ai giovani occhi le più svariate immagini dei moti di ieri e dell'altro ieri, immagini diverse per forma, medium e materia ma anche per intento, destinazione e ambizione (videoarte, installazioni, cine-volantini, reportage da zone di guerra civile, fotografie, fotomontaggi, dagherrotipi, solarizzazioni, negativi, provini a contatto, lettere, manoscritti, libri e riviste, petizioni, *affiche*, ritagli di giornale, dipinti, disegni, collage, illustrazioni, incisioni, litografie, caricature ottocentesche, cartoline primonovecentesche, serigrafie, film, suoni e litanie, pupazzi, martelli, "oggetti per scioperare" e infine alcune opere commissionate per la mostra stessa) ordinate in base a delle affinità elettive non sempre convincenti.

Il denso portfolio d'immagini eterogenee è suddiviso in cinque sezioni che definiscono i modi di apparizione dei *soulèvements*, che nella storia (dell'arte)

[1] Museo parigino dedicato alla "fotografia e alle immagini del XIX e XXI secolo", che ha ospitato la mostra dal 18 ottobre 2016 al 15 gennaio 2017. Dopo Parigi, *Soulèvements* ha toccato Barcellona e Buenos Aires, per poi passare a Città del Messico e Montréal.

Agnès Geoffray, *Catalepsie*, serie «Incidental Gestures», 2011-2015

si danno in «elementi (scatenati)», in «gesti (intensi)», in «parole (esclamate)», in «conflitti (incendiari)» e in «desideri (indistruttibili)». Modi che appaiono attraverso l'accostamento di singole opere estrapolate dal *corpus* di grandi nomi del mondo dell'arte, come pure di collettivi e fotoreporter. Con agilità si passa dagli artisti impegnati e coinvolti agli artisti spettatori, dalla propaganda alla documentazione, dall'arte istituzionale alla sperimentazione.

La selezione delle immagini nei capitoli-*passe-partout* è stata già da più parti criticata (come forse inevitabile per ogni esposizione che dia forma, suo malgrado, a una vocazione enciclopedica), sottolineando ad esempio la significativa carenza di lotte femministe e di rivolte anti-coloniali, rimaste entrambe sullo sfondo[2]. Ma è il caso di cominciare da ciò che la selezione include.

Nel capitolo che racchiude i «gesti (intensi)», ammiriamo braccia alzate, corpi evocativi, oggetti contundenti, bocche che esclamano, tra cui la (fotograficamente) celebre cantante del Metropole Café ritratta da Lisette Model negli anni quaranta, simbolo della vita notturna nella Grande mela. Ma un viso disposto al canto fa già rivolta? Ugualmente non si spiega la presenza di due fotografie del santuario diocesano del Bom Jesus de Matosinhos, scattate da Marcel Gautherot durante il giubileo del 1950. Il braccio destro levato dai fedeli pellegrini, così come il braccio marmoreo della statua del profeta Abacuc, ha lo stesso

[2] Ad esempio da Lunettes Rouges, *Des soulèvements bien encadrés*, «Le Monde», 24 ottobre 2016 e Giovanna Zapperi, *I conflitti incendiari che scandiscono l'arte nel corso dei secoli*, «il manifesto», 30 novembre 2016.

valore di un gesto di "sollevazione" (che forse, per esser tale, si erge in ferma distanza da rituali di tal sorta?).

Ma quel che mi lascia più perplessa è la scelta delle opere rievocanti la Comune di Parigi. Se nulla è detto del valore fondativo del complesso *corpus* dell'iconografia della Comune (che ha significato, nel bene e nel male, un punto di svolta nella storia e nel destino della fotografia, e per alcuni persino la nascita del reportage di attualità)[3], utilizzando in particolare due tra le raccolte più importanti dell'epoca[4], il curatore ci mostra dell'esperienza comunarda soltanto "cadaveri e rovine", soggetti cui la produzione fotografica si dedica all'indomani della *semaine sanglante* (tra gli ultimi di maggio e gli inizi di giugno del 1871).

Nessun ritratto di gruppo della Comune viva e fiera, che pure stravolgeva la parigina tradizione del ritratto borghese[5]. Ad eccezione di una fotografia anonima della celebre barricata della rue Saint-Florentin (parte della massiccia fortificazione della Place de la Concorde)[6], e del manifesto che attesta lo scrutinio del 10 aprile 1871 (l'elezione dell'artista Gustave Courbet), il curatore include infatti nella sottosezione «gioie vandaliche» del capitolo «conflitti (incendiari)» solo le immagini che appartengono ai due corpi più problematici dell'iconografia della Comune, e che, se qui testimoniano l'immolazione e la morte per giusta causa[7], nella storia visuale della Comune di Parigi incarnavano e stigmatizzavano la brutale fase di annientamento dell'insurrezione[8].

La mostra è fitta di immagini suggestive i cui riferimenti non sempre son di rapida intesa, ma soprattutto di cumuli di storie, battaglie interrotte, contestazioni, dolori e prigionie da cui si estrae il più delle volte un'immagine sola, necessariamente eletta a rappresentare quel "sollevamento" che spesso, benché resoluto e arcinoto in quasi tutti i casi scelti, non può essere rievocato da un solo iconico gesto. In mancanza di didascalie serie e approfondite, in mancanza di quel contesto mai fornito (nemmeno, in fondo, nel costoso catalogo, che pure molto offre in quanto ad analisi delle immagini), lo spettatore deve dunque recarsi al Jeu de Paume già istruito, o farsi semplicemente incantare dai gesti e dalle forme che assumono le intenzioni di rivolta? Come lo stesso Didi-Huberman ricorda più volte nei suoi testi, la "leggibilità dell'immagine" non è affatto immediata, ma dipende da «tutto un lavoro gnoseologico, estetico ed etico» che lo sguardo deve poter compiere[9].

[3] Cfr. Jean-Claude Gautrand, *1870-1871: les photographes et la Commune*, «Photo ciné revue», febbraio, 1972, pp. 53-63.

[4] Cfr. *Paris sous la Commune par un témoin fidèle: la photographie* (Charaire et Cie, 1895), rieditato da Gerald Dittmar nel 2002 e *L'invasion, le siège, la Commune, 1870-1871. D'après les peintures, gravures, photographies, sculptures, dessins, médailles, autographes, objets du temps* (Armand Dayot, Flammarion, 1901).

[5] Vedi Christine Lapostolle, *Plus vrai que le vrai [Stratégie photographique et Commune de Paris]*, «Actes de la recherche en sciences sociales », n. 73, 1988, p. 71.

[6] Cfr. *Paris sous la Commune par un témoin fidèle*, cit., p. 141.

[7] Cfr. Georges Didi-Huberman, *Soulèvements*, Gallimard, 2016, p. 207.

[8] Non mi è possibile qui soffermarmi sulla densità della problematica, ma a questo proposito si consiglia soprattutto Bertrand Tillier, *La Commune de Paris, révolution sans images? Politique et représentations dans la France Républicaine (1871-1914)*, Champ Vallon, 2004.

[9] G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Cortina, 2005 (I ed. Paris, 2003), p. 116.

Gilles Caron, *Manifestants catholiques, Bataille du Bogside*, Derry 1969

L'idea della mostra è nata da un lungo seminario tenuto dal curatore all'École des hautes études en sciences sociales di Parigi ed è accompagnata da preziose proiezioni, dibattiti, *performance* e «Week-end di "*Soulèvements*"» nonché da una cartografia dedicata ad «altre visioni di insurrezioni nel mondo», catturate beninteso da altre istituzioni (come dialoghi inter-museali)[10]. Ma nonostante il proliferare di intenzioni pedagogiche e di possibili incontri accademici, le brevi descrizioni dei capitoli offerte al visitatore risultano assai divulgative, e in esse a volte spiazza un'impavida vocazione alla semplicità: «le braccia si sono sollevate, le bocche hanno esclamato. Adesso abbiamo bisogno di parole, di frasi per dirlo, cantarlo, pensarlo, discuterne, stamparlo, trasmetterlo»[11] è scritto in apertura della sezione dedicata "alle parole" (ma trasmettere e cantare cosa, non è dato saperlo).

Questa mostra ci rende tutti più dogmatici? Eppure abbiamo sempre sognato di avere a disposizione un aggiornato atlante warburghiano, uno spazio d'immagini che "organizzi il nostro pessimismo" grazie alle forze sinergiche di un montaggio d'immagini. Ma se è vero, come scrive Rancière nel catalogo della mostra, che «l'impossibile della politica è spesso il possibile dell'arte»[12], bisognerebbe pure che queste forme del possibile siano chiare ed efficaci nel loro intento politico, come pure non già addomesticate, altrimenti si va a perdere il nesso tra l'una e l'altra cosa, e l'arte, o meglio le formule visive del *pathos*

[10] Cfr. http://soulevements.jeudepaume.org/cartographie/ (ultima consultazione 18 giugno 2017).
[11] G. Didi-Huberman, *Soulèvements*, cit., p. 157, trad. mia.
[12] Jacques Rancière, *Un soulèvement peut en cacher un autre*, in G. Didi-Huberman (a cura di), *Soulèvements*, cit., p. 70.

rivoluzionario, non tanto «si confrontano con la questione del conflitto»[13], ma inevitabilmente la rendono merce visiva, oggetto museale da omaggiare.

Se fabbricare un'immagine, afferma Didi-Huberman, significa «agire sulla realtà», e se le immagini «sono atti, non solo oggetti decorativi o fantasmi»[14], per comprendere i moventi e gli effetti di tali azioni non basta "l'opera compiuta", accompagnata dall'etichetta di fabbricazione. Occorre indagare come e perché l'immagine agisce sulla vita stessa degli "insorti", e come interviene nella percezione dello spazio di lotta: aver ben chiaro il posizionamento non soltanto di chi quell'oggetto d'arte lo pensa e lo produce, ma di chi lo diffonde, lo promuove, lo "cura". Per questo la mostra ci sembra più un omaggio alle opere che non al complesso processo di fabbricazione, distribuzione e reiterazione di immagini. Anche quando abbiamo di fronte *affiche* e volantini, esse non sembrano potenzialmente ancora "circolanti", né modificabili le loro interconnessioni in un sistema che resti aperto. Non è possibile aprire e sfogliare nessuna delle belle e introvabili riviste messicane del secolo scorso, così ben scelte dal curatore. Possiamo solo subire il fascino delle loro copertine, da contemplare sotto linde teche.

Sarà stato (anche) per questo che i militanti locali hanno espresso aspra condanna verso l'*expo d'art* e i dispositivi museali in questione[15]. Del resto *Soulèvements* non ha tentato di stabilire "un legame con la strada", come invece a seguito dei movimenti contro la *Loi travail* dello scorso anno si è in più luoghi tentato di fare, riflettendo in particolare sull'uso delle immagini in tempo di lotta ("e di burrasca"). Potremmo anzi dire che in Francia sempre di più "si mischiano le carte", non soltanto nei luoghi dell'autogestione. L'immagine di rivolta, se da un lato turba chi giustamente difende il diritto della lotta all'anonimato, dall'altro affascina, intriga, nutre il dibattito sull'arte come strumento di lotta.

Ma considerare tutti "gli attori in gioco" non è soltanto una "correttezza politica". La mancanza di tentativi di "autorappresentazione" della lotta mi sembra infatti l'omissione più significativa del "dispositivo *Soulèvements*", perché essi aiutano a pensare fin in fondo non soltanto l'arte del conflitto ma il continuo conflitto tra l'arte e la vita, tra l'essere in strada e il restare negli *atelier*, nella camera oscura, nelle sale di montaggio. Con questa dialettica, fatta di scelte e di interruzioni continue, tutti gli "artisti militanti" e i mediattivisti devono prima o poi confrontarsi, sia pure inconsciamente. Il che vuol dire, nel migliore dei casi, accettare di interrompere l'oggetto filmico o artistico per tornare alla lotta, il che vuol dire pure interrogarsi costantemente sulla difficoltà di «far corrispondere tempo evenemenziale e tempo artistico»[16], e dallo stile di questa interrogazione dipenderanno tutte le nervature e il respiro di quelle stes-

[13] *«Soulèvements» au Jeu de Paume: «Je veux montrer des images d'espérance»*, intervista di Siegfried Forster a G. Didi-Huberman, «RFI», 19 ottobre 2016.

[14] *Georges Didi-Huberman: «Les images sont des actes et non pas seulement des objets décoratifs ou des fantasmes»*, intervista di Cédric Enjalbert a G. Didi-Huberman, «Philosophie», 17 ottobre 2016, trad. mia.

[15] Cfr. Souley, Ève & Maha, *[Soulèvements] La révolte n'est pas une expo d'art*, «Paris-luttes.info», 19 dicembre 2016 [https://paris-luttes.info/soulevements-la-revolte-n-est-pas-7276 (ultima consultazione 18 giugno 2017)].

[16] B. Tillier, *La Commune de Paris, révolution sans images?*, cit., p. 59, trad. mia.

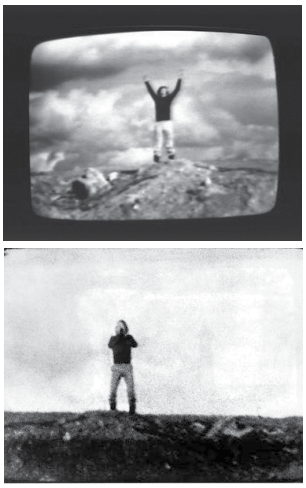
se "opere militanti", benché incompiute, benché frammentarie. Ma anche le possibili risposte alla domanda che il curatore si pone: «Che ne facciamo di una sollevazione?»[17].

Gilles Caron, *Manifestation rue Saint-Jacques*, Paris, 1968

Concordo dunque con chi sottolinea che «la mostra è improntata al pathos e a un'espressività che appaiono spesso sganciati dall'evento, inteso come il momento in cui fa irruzione il gesto di rivolta, al punto che non di rado si perde di vista il nesso tra l'immagine, il gesto e la sollevazione». Quest'ultima trova qui forma e contenuto «attraverso l'eroismo dell'epopea: ogni singolo gesto di rivolta rischia così di essere recuperato all'interno di grandi narrazioni che quei gesti tentavano incessantemente di smantellare»[18], e così facendo si sottrae alla comprensione anche il momento di irruzione, di fabbricazione e manipolazione dello stesso "gesto artistico" in rivolta. E la foto che più brucia del "sacrificio del non sapere" è proprio l'immagine-logo della mostra: la sassaiola nordirlandese colta alle spalle da Gilles Caron.

Ciò che conta in quest'immagine, afferma il curatore, è riconoscere due giovani «di una bellezza stupefacente». Mentre si oppongono alla polizia, essi «sembrano danzare»: la loro grazia contestataria incarna «la perfetta sintesi del fatto che a volte il conflitto trova forma in dei gesti che - visti da lontano - appaiono di una grande bellezza»[19]. La didascalia che accompagna la foto (anche nel catalogo, nel *dossier de presse* e nella rassegna stampa), di quell'immagine dice soltanto *Manifestations anticatholiques à Londonderry, 1969*[20], al punto che il visitatore è portato a credere che «questi giovani tanto belli fossero lealisti protestanti, unionisti o orangisti, difensori del bastone coloniale più che attori

[17] *«Soulèvements» au Jeu de Paume*, cit., trad. mia.
[18] G. Zapperi, *I conflitti incendiari che scandiscono l'arte nel corso dei secoli*, cit.
[19] *«Soulèvements» au Jeu de Paume*, cit., trad. mia.
[20] A mostra finita par esser stata corretta, almeno in una pagina del sopraccitato sito http://soulevements.jeudepaume.org.



Jochen Gerz, *Crier jusqu'à l'épuisement*, 1972 (still da video Betacam, bianco e nero, sonoro, 19'30'')

della lotta di liberazione»[21]. Non situata, è proprio la loro "bellezza universale" a inquietarmi, poiché ricorda l'ambiguità sottesa ad ogni gesto, nella vita e nella politica e ancor di più nella politica divenuta arte.

Di tali anonime *silhouette* che eseguono la perfetta «coreografia della rivolta», lo storico della fotografia Michel Poivert aveva già fornito l'analisi stilistica, riconducendo il *cliché* alla figura del lanciatore, figura che unisce Davide contro Golia al manifestante della rue Saint-Jacques catturato dallo stesso Caron il 6 maggio del '68[22] e che s'imporrà ancora come l'«archetipo della lotta urbana», anche grazie a questa mostra. L'economia stilistica della descrizione del gesto sovversivo è qui capace, secondo Poivert, di «sintetizzare tutta una lotta»[23]. Ma se lo storico dell'arte e il fotografo inseguono per dovere di mestiere le "figure di stile" riconducibili a quel gesto, lo spettatore (militante?) dovrebbe reclamare la possibilità di recuperare quel "contesto" che l'arte sembra sempre dover sacrificare, per comprendere gli atti sottesi a quell'immagine, in pratica tutto ciò che quell'unico, simbolico e fotogenico gesto, da solo non dice: le rivendicazioni di quel preciso 12 agosto del 1969, quel "fardello" che continuamente, ripete il curatore, la sollevazione "ci toglie di dosso".

Documentandomi sull'opera di Gilles Caron e analizzando l'intera serie, trovo conferme che i due giovani combattevano dalla parte delle aspre «lotte di liberazione», perché Caron era a Londonderry nei tre giorni della durissima battaglia di Bogside, e di quelle giornate aveva documentato tutto: l'austera sfilata dei vecchi protestanti orangisti di Belfast (che provocò

[21] Lunettes Rouges, *Des soulèvements bien encadrés*, cit., trad. mia.

[22] Fotografia che in Italia divenne la copertina di *Mettiamo tutto a fuoco! Manuale eversivo di fotografia* (Savelli, 1978).

[23] Michel Poivert, *Gilles Caron. Le Conflit intérieur*, Musée de l'Élysée/Photosynthèses, 2013, p. 237, trad. mia.

l'insurrezione dei giovani della comunità cattolica), gli scontri tra i ribelli e la polizia dell'Ulster, le sommosse prima dell'arrivo dell'esercito inglese, la dura repressione dei giorni seguenti[24], e a guardare la serie completa non c'è confusione visiva che tenga: checché ne dica la didascalia, quei lanciatori erano giovani cattolici trincerati dietro le barricate. E la battaglia fu cruciale sotto molti punti di vista, estendendosi ad altre otto città, richiamando volontari da tutta l'Irlanda e forze di polizia speciali, causando otto morti e oltre cinquecento feriti, dando il via alla "scissione dell'Ira". Ma a Bogside decisamente si superarono, commenta Raymond Depardon, i «tradizionali confini degli scontri religiosi»: la sollevazione fu violenta perché innanzitutto "sociale, economica, politica, razziale», opponendo non tanto due fondamentalismi religiosi quanto i celti agli anglo-sassoni, i poveri ai ricchi, i colonizzati ai colonizzatori. E se furono i giovani ad aver provocato con forza la presa di coscienza della minoranza cattolica, lo fecero in quanto «prime vittime del sottosviluppo generale»[25].

Per amare un'immagine di lotta rincorreremo sempre un'informazione ancora mancante, tutto un contesto da voler comprendere in immagini ulteriori, in serie che non si riducono a un solo sguardo. È questa la sfida che sempre ci attende, e che il Jeu de Paume non può che lasciare in sospeso: compito a casa (o magari in strada) per chi visita le sue mura. Quello che *Soulèvements* riesce invece ad esporre è il rimando che costantemente unisce una sollevazione all'altra, quella costellazione di rivolte interrotte che la storia per immagini può provare a tessere assieme: memoria (visiva) delle lotte che «trasmette qualcosa di essenziale» e che ci dice, nell'ultima sezione della mostra, che la sollevazione ripetutamente insorge per «desideri (indistruttibili)». Ripetizione non già come paralizzante *déjà vu* (di lotte "già viste", già perdute, già assimilabili al linguaggio comune dell'eterna sconfitta), ma come desiderio che differisce nella reiterazione, fino a smembrare anche "le grammatiche visive", le belle icone della "corretta immagine di lotta". Quel desiderio di sommossa che rinasce, inarrestabile e incompiuto, da ogni lutto, da ogni disfatta, da ogni appello mancato. Come il grido di Jochen Gerz nell'"action-vidéo" *Calling to the point of exhaustion:* inesaustivo rancido e stanco, e niente affatto bello. Semplice «Hello», esclamazione viva e straziante e sola, grido che va avanti – si spera – anche quando spegneremo il registratore, e quando usciremo dal museo, e quando chiuderà il museo, e quando fallirà il museo, e quando non andremo più nei musei, e quando torneremo per strada, fino a mai esaurirci le gambe e la gola, a ripetere quei vecchi abusati slogan, quelle inesauste richieste di ascolto, ancora valide, ancora necessarie, ancora scandite dal passo fulmineo e incerto, spesso irrappresentabile, dell'uomo in rivolta.

[24] Cfr. *Gilles Caron*, Nathan, 1998, pp. 49-56 e Raymond Depardon, *Gilles Caron-Reporter. 1967-1970*, Chêne, 1978, pp. 43-54.
[25] R. Depardon, *Gilles Caron*, cit., p. 44, trad. mia.