

Labirinto con Vista

di Giampiero Monetti

Progetto editoriale di Rossana Toppi

Giampiero Monetti
Labirinto con vista

pp. 88; f.to 24x17
ISBN 979-12-81993-66-2

Napoli 2025
© la Valle del Tempo

Iva assolta dall'Editore

Indice

7

Introduzione

8

Visioni inattuali
e questioni tempestive

13

Fotografie

Introduzione

Questa piccola raccolta fotografica racconta un viaggio nel tempo, in un itinerario breve e non molto lontano dal presente, che riserva comunque insoliti ritrovamenti e sorprendenti curiosità, dall'apparenza oggi quasi stranianti; la scelta delle immagini, infatti, si rivolge a visioni che sembrano lasciate alla deriva, nel flusso continuo dei cambiamenti, segnati da un ritmo frenetico e da improvvise accelerazioni.

Sono istantanee che fissano piccoli frammenti di vita quotidiana, in luoghi marginali e raccolti, esclusi dalla cronaca e dalla *Storia*. Gli scatti non ritraggono importanti presenze o significativi eventi, quanto si soffermano in una sospensione, di fronte ad una più o meno casuale e inattesa esperienza di incontro; e le riprese attestano proprio la condizione di stupore febbrile vissuta nel posarvi lo sguardo.

Si snoda così un percorso nella

memoria: l'ordine degli scatti scelti è labirintico, non c'è un percorso spaziale o cronologico nel loro *montaggio*; talvolta, però, sono libere associazioni a mettere in dialogo coppie di fotografie; centrale, ad esempio, è l'omaggio alla figura di Angelo Fortunato Formiggini, al fazzoletto di terra che ne ricorda l'edificante esempio, ai piedi della torre Ghirlandina presso il Duomo di Modena; l'immagine è affiancata da quella di una quercia, ai bordi di un campo agricolo della pianura emiliana; al robusto tronco della pianta è fissata, con catene di metallo per evitarne lo smottamento, un'edicola votiva in mattoni di terracotta.

Luigi Ghirri amava ricordare il paradosso, immaginato in un racconto di Jorge Luis Borges, di un pittore che, di fronte al complesso insieme della sua produzione di vedute e di paesaggi, riesce a scorgere una sola composizione, nella quale riconosce

il suo autoritratto: anche il mondo interiore e onirico trova continuità nelle percezioni dello sguardo.

E proprio gli incontri dello sguardo, le apparenze, le visioni qui raccolte, con un portato di silenti e delicate emozioni, schiudono interrogativi, provocazioni e suggestioni: elementi di una ricerca che, invece di raccontare e di descrivere, prova a indicare contrasti da ricomporre, fondali da superare, limiti da evadere con l'immaginazione, e che, attrverso la libera lettura delle immagini, i riflessi e le risonanze generati, ne dilata l'orizzonte e il senso.

Sono tutte immagini impressionate su pellicola, e quasi tutte sono riprese *a mano* – nel disegno si direbbe *a mano libera* – senza l'uso di cavalletto, con veloci tempi di esposizione, e a *occhio nudo*, prive di filtri, di flash, o di postproduzione digitale – se non per l'essenziale cura grafica.

La cura dei processi di sviluppo e di stampa delle immagini è stata affidata a diversi laboratori fotografici; le pellicole di celluloide – materia fragile

come ali di farfalla, secondo Pier Paolo Pasolini – dalle quali sono tratti i fotogrammi (negativo/ colore 35 mm), fanno parte di due fondi, donati di re-

cente alle Raccolte Fotografiche Modenesi “Giuseppe Panini” e all’Archivio fotografico della Biblioteca civica “Alessandro Gambalunga” di Rimini.

Visioni inattuali e questioni tempestive

Negli ultimi anni, la notevole diffusione delle nuove tecnologie di ripresa fotografica e audiovisiva, comandate anche a distanza – dalle sonde spaziali o sottomarine, ai droni, fino agli esami medici endoscopici e alla visione della materia con potenti microscopi – permette di documentare perfino vedute di luoghi estremi e irraggiungibili; la rivoluzione digitale dei sistemi di telecomunicazione consente di trasmettere ovunque i dati raccolti, in

tempo reale attraverso segnali satellitari.

Sono aumentate le applicazioni della tecnica fotografica nel campo della ricerca scientifica; così come molti studi sono stati condotti sul nostro sguardo, per monitorare i movimenti oculari, registrare dove si posa l’attenzione, e per quanto tempo.

All’alta fedeltà, raggiunta oggi dagli strumenti di registrazione audiovisiva, corrisponde un altrettan-

to avanzato apparato tecnologico in grado di modificare e alterare le immagini, i suoni e i loro dati: le applicazioni dell’intelligenza artificiale, in tempi velocissimi, riescono a rielaborare i dati digitali, con complesse trasformazioni non sempre riconoscibili, neanche per un occhio attento ed esercitato; esse danno evidenti dimostrazioni di possibili falsificazioni di un documento, così da generare motivati dubbi nel provare la sua attendibilità.

In merito alla questione di garantire l'autenticità di un'immagine, un passo indietro nella Storia ci permette di riflettere, almeno in parte, sul senso della pratica diffusa nei social media del *selfie*, neologismo per indicare la ripresa di un autoritratto.

Nel 1434, Jan van Eyck firmò il *Ritratto dei coniugi Arnolfini* (Londra, National Gallery), ambientato nella stanza da letto della loro casa di Bruges. Al centro della composizione, uno specchio convesso riflette l'interno borghese in modo dilatato: si vedono, di spalle, gli sposi di origine toscana e, di fronte, due figure, probabilmente lo stesso pittore con un altro testimone. Proprio sulla parete dello specchio si può leggere il nome dell'artista, che attesterebbe la sua presenza con la formula «fuit hic». Eppure, i riferimenti storici emersi negli studi dedicati all'opera, con diverse ipotesi sulla sua rappresentazione, non fanno che alimentare i dubbi, così da rendere misterioso e enigmatico il dipinto.

Non può mancare almeno un riferimento alla possibile identificazione di alcuni autoritratti di artisti, nel contesto di opere di ambientazione storica o storico religiosa – da

Filippino Lippi, a Botticelli, a Raffaello, a Michelangelo Buonarroti, al Caravaggio.

A metà Seicento, Diego Velázquez si ritrae nel dipinto *de Las Meninas* (Madrid, Museo del Prado – opera oggetto di analisi anche in un saggio di Michel Foucault: *Le parole e le cose*, 1966); questa volta è il suo atelier ad ospitare una composizione scenica molto complessa: centrale, ma sullo sfondo, è la posizione di uno specchio in cui si riflette un'immagine piccola e opaca della coppia dei Reali spagnoli; in primo piano, invece, è ritratta l'*infanta* Margherita, nata dal secondo matrimonio di Filippo IV con Marianna d'Austria, circondata dalle sue damigelle d'onore, che danno il titolo all'opera.

Un prestito dal linguaggio cinematografico permette un'ipotesi di lettura: l'inquadratura del dipinto corrisponderebbe a una ripresa soggettiva della coppia reale: è il punto di vista di chi, in posa, apre lo sguardo sullo studio, fino allo specchio, in fondo; sulla sinistra vediamo l'artista: è a lavoro con la tavolozza dei colori, e si è appena allontanato dalla tela, di cui appare il retro.

Come nel dipinto di van Eyck, in primo piano è ritratto anche un cane e, tra i presenti si vede la figura di un nobile, sulle scale in fondo, oltre la porta di accesso al laboratorio d'arte; anche in questo caso l'opera è una *testimonianza oculare* da parte del pittore, che con la sua presenza garantisce e certifica l'autenticità dell'immagine riprodotta, ritratta – oggi diremmo ripresa dal vivo.

A proposito della fedeltà di un ritratto, merita attenzione un caso del passato: Federico da Montefeltro, duca di Urbino nella seconda metà del Quattrocento, in seguito ad uno scontro armato durante un torneo, riportò una grave ferita al volto, con la perdita dell'occhio destro. Per tale ragione, nei suoi ritratti, posa sempre con il profilo sinistro: significativi sono i dipinti di Piero della Francesca; nella Sacra conversazione della *Pala di Brera* appare in ginocchio quale donatore dell'opera, e poi nelle tavole del *Doppio ritratto* degli Uffizi. Stessa soluzione si ritrova nel ritratto conservato nella Galleria Nazionale delle Marche, di Pedro Berruguete, oltre a quelli realizzati in diversi bassorilevi; ricordiamo almeno il marmo esposto al Museo

Nazionale del Bargello, attribuito a Domenico Rosselli.

Tornando alla fotografia, oggi, sono molto diffusi i sistemi automatici di videosorveglianza e di controllo; la loro applicazione è stata sperimentata anche nelle gare sportive: nuovi sistemi di ripresa e di rilevamento, a partire dal photo finish, hanno permesso di esaminare con maggiore precisione e in simultanea le azioni, a sostegno dei giudici di gara. Con lo scopo di garantire alti standard di sicurezza, la rivoluzione del pixel ha aperto nuovi sistemi di controllo, dal *riconoscimento biometrico* – o più comunemente facciale – di un individuo, alla sua eventuale classificazione all'interno di categorie di genere, di orientamento politico, confessionale, o di altro tipo, fino alla tracciabilità dei suoi movimenti 24 ore su 24; questi modelli possibili andrebbero a invadere l'area della riservatezza; si aprono così riflessioni e interrogativi morali in merito, già presi in attenta considerazione in opere letterarie ambientate in un immaginario futuro; chiaro esempio, il caso del romanzo 1984 di George Orwell.

E oggi, le applicazioni di sistemi di intelligenza artificiale nella cybersicurezza, oltre alle impronte digitali, con la scansione dell'iride, l'esame della mimica di un volto, il riconoscimento del tono di una voce, possono contribuire non solo ad un'attendibile identificazione, ma a leggere emozioni o stati d'animo.

Sin dalle origini della fotografia, con le pioneristiche riprese sperimentali per lo studio del movimento, si attribuisce al suo sguardo meccanico e oggettivo una funzione scientifica, e nello stesso tempo di testimonianza materiale: lo scatto di un evento è un *documento* che può contribuire a ricostruire il passato.

Un significativo esempio: nel 1912, le operazioni di salvataggio dei naufraghi del *Titanic* furono riprese da alcuni passeggeri del transatlantico *Carpattia*, che durante la navigazione aveva raccolto il messaggio di soccorso.

Per la sua adozione quale valido documento nella ricerca storica, è indispensabile che la fotografia sia corredata da puntuali informazioni; nello studio della storia contemporanea, ad esempio, sono necessari precisi riferimenti a coordinate spaziali

e temporali: una didascalia che non contestualizzi l'immagine in modo accurato, potrebbe generare fraintendimenti nella sua lettura, o addirittura vere e proprie falsificazioni – altra questione molto attuale.

Un caso significativo del passato: il fotoreporter Stanley Forman è stato premiato con il Pulitzer nel 1977 con lo scatto *The Soiling of Old Glory*: nella concitazione di una protesta pubblica contro il razzismo, un manifestante è ripreso mentre impugna la bandiera degli USA, quasi come una lancia diretta al lato opposto dell'inquadratura, dove un altro manifestante sembra sia trattenuto e immobilizzato. Solo dopo si accetterà che – nonostante le apparenze – non ci fosse alcuna correlazione tra il movimento delle due figure: il manifestante sulla sinistra, accusato ingiustamente di infangare con un uso improprio il simbolo nazionale, in realtà se ne era solo impossessato, sebbene in modo indebito; invece, l'uomo di fronte a lui era semplicemente sorretto da un soccorritore, per evitare che cadesse. L'anno precedente, lo stesso fotoreporter aveva ottenuto un prestigioso premio internazionale, con la documentazio-

ne di un drammatico e tragico incidente, sempre a Boston.

Ma è sempre possibile garantire l'attendibilità di tali fonti? Se le indagini di polizia da tempo si servono dei rilievi fotografici, così come la fotografia segnaletica, viene usata per identificare persone responsabili di azioni illegali, l'arte della fotografia suggerire una riflessione: uno scatto di Annie Leibovitz ritrae nel Central Park di New York City l'artista bulgaro Christo Vladimirov Javacheff; nell'immagine, del 1981, il corpo in posa è integralmente coperto, proprio come nelle sue installazioni, che nascondono le forme di grandi e note architetture, sotto ampi tessuti legati con corde. In modo provocatorio, non è possibile riconoscere l'autentica identità della persona ritratta: non possiamo che confidare nella fotografia, quale unica testimone oculare al momento dello scatto.

Bisogna precisare che sempre alle origini della fotografia risalgono diverse tecniche, in sede di ripresa o di stampa, come l'uso di fotomontaggi, ritocchi, esposizioni multiple, – i cosiddetti effetti speciali – per alterare, trasformare un'immagine fo-

tografica; un'ampia sperimentazione è stata applicata nel campo dell'arte e della comunicazione, dalla propaganda dei regimi totalitari di inizio Novecento, alla persuasione del linguaggio pubblicitario nei media di massa.

La manipolazione dell'informazione, la sua distorsione, i suoi condizionamenti legati a orientamenti ideologici non sono problemi inediti, ma oggi sono oggetto di attenzione e di preoccupazione da parte dell'opinione pubblica. In particolare, l'uso di applicazioni dell'intelligenza artificiale generativa, con la rielaborazione e la trasformazione di contenuti – ad esempio, immagini e audiovisivi sintetici – attende che sia condivisa un'iniziale traccia di quadro normativo, così da regolamentare i possibili usi, e garantire la tutela della riservatezza dei dati veicolati soprattutto dalle nuove *generazioni digitali*, nella bolla mediatica – quasi un blob! – dei social network.

Gli inquietanti eventi bellici in corso trovano eco e riflesso in una inedita *infodemia*, con una circolazione incontrollata di documentazione, talvolta senza un accurato vaglio delle fonti; durante la recente

campagna elettorale per le presidenziali USA, in rete si sono diffusi in modo virale meme e videoclip, generati dall'intelligenza artificiale, con le immagini di protagonisti della scena politica internazionale.

Sempre di recente, l'intelligenza artificiale ha permesso di ricostruire con sistemi di sintesi digitale *Now and Then*: da una registrazione dei Beatles del 1978; Paul McCartney e Ringo Starr hanno ripreso il progetto – avviato anche con la presenza di George Harrison qualche anno prima – di rielaborare la ballata di John Lennon.

Tale sperimentazione fa pensare a due casi del passato; opere giunte fino a noi, senza un deliberato intento da parte dei rispettivi artefici: nelle ultime volontà di Franz Kafka, possiamo riconoscere da una parte la cura e l'impegno dedicati dall'autore all'espressione e alla scrittura, e dall'altro, con precise disposizioni, i suoi intenti di comunicare e pubblicare i suoi scritti. Un altro esempio: i diversi piani, dall'osservazione della natura al ripiegamento nel mondo interiore, dalla scienza alla poesia, si sfiorano nella raccolta degli ultimi quattrocento esemplari di flora

dell'erbario di Emily Dickinson, conservata nella casa-museo dedicata alla poetessa statunitense; il prezioso documento è oggi consultabile nella rete di internet, fra le risorse digitali dell'Università di Harvard.

La disposizione a conoscere, ordinare, classificare e catalogare è tradotta in un diario, privo tuttavia di indicazioni cronologiche – a parte il tempo circolare delle stagioni – che registra gli incontri sensoriali della poetessa, con le piccole forme di vita dei campi e del suo giardino. E oggi, grazie alla tecnologia, possiamo rivivere l'eco lontana di queste esperienze.

In una società che è stata definita liquida, negli sconfinati e caleidoscopici scenari della rete internet, dei big data analizzati da algoritmi, immersi in un flusso di immagini – passati ormai dallo zapping allo scrolling – si può provare un senso di smarrimento. Oltre alle opportunità aperte dai nuovi strumenti, nel campo della ricerca scientifica, dell'espressione artistica, dell'informazione e della sicurezza, bisogna considerare le possibili ombre, nelle ricadute su consuetudini e sui comportamenti della vita quotidiana.

Le insidie di illusioni e di falsificazioni possono ottundere la sensibilità degli internauti, condizionare – o con un altro termine, *influenzare* – le scelte individuali, fino a ridurre e schiacciare la disposizione a conoscere, e a conoscersi, finendo paradossalmente per costruirsi intorno confini e barriere di pregiudizi: possibili rischi sono un isolamento, un ristagnante immobilismo della facoltà di pensare per immagini, una comunicazione non trasparente, o comunque non basata sul reciproco rispetto di diversi punti di vista.

Infine, nel lasciare spazio alle fotografie, un riferimento a una significativa lettura che ha accompagnato la realizzazione di questo piccolo lavoro: Johann Wolfgang von Goethe, in una pagina del *Viaggio in Italia*, riflette proprio sulla condizione di inquietudine che nasce a contatto con una visione del bello e del sublime, e alla difficoltà nel tradurre in parole i sentimenti provati. Secondo la consuetudine dei viaggiatori del tempo, il poeta tedesco aveva fissato di sua mano, o con varie collaborazioni, i ricordi dei luoghi visitati nei fogli di dise-

gno; ma ammette di rinunciare al tentativo di razionalizzare queste esperienze di percezione, o di procedere, attraverso un'analisi critica, verso una loro comprensione profonda; e si abbandona invece al «mero godimento della contemplazione e dell'ammirazione» (Roma, aprile, 1788).