

Maria Grazia Turri

Nel Sale della terra sono puri anche i dannati

Una matryoska emozionante

Il *Sale della terra*, co-diretto da Wim Wenders e Juliano Ribeiro Salgado, il figlio di Sebastião Salgado, è nelle sale cinematografiche da mesi. Le radici di questo oggetto artistico affondano nelle fotografie scattate da Sebastião Salgado e questo oggetto mette in scena l'itinerario artistico e umano del fotografo brasiliano, ma non si tratta di un documentario, è molto di più, molto altro e molto oltre.

Non esito a dire che lo ritengo un lavoro fortemente innovativo, che a mia conoscenza non ha precedenti. Infatti l'obiettivo di questo breve contributo è proprio cercare di argomentare in cosa consista questa innovazione.

Scriveva Walter Benjamin: «il tentativo di provocare una contrapposizione sistematica fra arte e fotografia è per il momento fallito. Essa avrebbe dovuto rappresentare un momento della contrapposizione storica fra arte e tecnica»¹.

Ne *Il sale della terra* l'esperienza fotografica e le foto-grafie si trasformano in cinemato-grafie, l'una e le altre diventano racconto e ciascuna è racconto nel racconto. La trasformazione in racconto si converte in avvenimento e così le fotografie in sé rivelano la loro magia unicamente quando sono inserite all'interno di una struttura narrativa, come dimostra la fotografia di Aylan, il bambino siriano annegato a Bodrum, scattata dalla fotoreporter Nilufer Demir. Da sempre, se mostriamo immagini fotografiche che ci riguardano direttamente o indirettamente ci viene chiesto, o raccontiamo spontaneamente, in che occasione sono state scattate. La singola foto connette oggetti a eventi. La fotografia deve essere supportata da una costruzione narrativa che la precede, anche se la descrizione avviene in un momento successivo, la sola in grado di assegnarle un valore.

¹ W. Benjamin (1982), *Das Passagenwerk* (tr. it. *I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino, p. 748).

È come se *Il sale della terra* amplificasse a dismisura il dato che la foto non basta più solo, o forse non è mai bastata, a se stessa. Siamo nel tempo del selfie e assistiamo all'inflazionamento delle foto di sé e la fotografia è diventata una forma di divertimento diffusa, un rito sociale; i social network vivono di immagini fotografiche accompagnate da un commento, indispensabile per contestualizzare l'emozione, l'occasione di ciò che l'immagine mette in scena. A dimostrazione che la fotografia è la tecnica di "riproduzione" più dilagante è sufficiente osservare come nelle città ampiamente turistiche, come per esempio Venezia, uno degli oggetti che vengono maggiormente venduti per strada siano i supporti per il cellulare in modo da scattare selfie che inquadrano anche i monumenti.

Il sale della terra evidenzia in modo peculiare che dal XXI secolo l'arte, compresa la cinematografia, non ha più confini delineati, è una dimensione "dilatata" e dilatabile, poiché genera un'"artistizzazione" visto che inserisce ogni singola foto di Salgado in un complesso sistema di relazioni, ed è solo così che l'arte è in grado di produrre effetto e solo per il suo effetto avviene un riconoscimento spontaneo; l'oggetto d'arte viene caricato di intenzionalità condivisa e gli viene riconosciuta una funzione. Questo oggetto comprova che le fotografie e le immagini in movimento sono una dimostrazione incontestabile che una data cosa è effettivamente accaduta; certo potrebbe deformare la realtà, ma grazie ad esse si presume che esista, o sia esistito, qualcosa che assomiglia a ciò che si vede.

Da questo *cinéfoto* emerge un Salgado che viaggia per *Altre americhe* – la prima raccolta uscita nell'86 che conteneva 49 immagini, e che sanciva la scelta compiuta nel 1973 di abbandonare la carriera di economista per dedicarsi interamente alla fotografia un senso di solitudine immensa –; che mette sotto i riflettori della luce coloro che si mettono *In cammino* – il libro sulle migrazioni uscito quindici anni fa, così tanto attuale perché sembrano le medesime persone, i disperati di oggi, in fuga da fame e guerre, i bambini avvolti dalle coperte, la ricerca del cibo, l'assalto ai treni. Corpi che segnalano la questione dei diritti a essere o tornare a essere umani e che sono nuda vita di fronte al potere sovrano e che hanno perduto lo statuto di corpo della libertà nella libertà, sono *I dannati della terra* di Franz Fanon, uno dei testi più noti negli anni Sessanta e Settanta in tutto il mondo e che in buona parte dei paesi coloniali divenne principale riferimento per ogni militante impegnato nelle lotte di liberazione nazionale, sia contro ex potenze colonialiste intenzionate a conservare il proprio dominio, sia contro governi militari e democratici «indigeni», ma ritenuti complici della politica neocoloniale degli Stati Uniti nei tre continenti del Sud del mondo e lo fu in quegli anni nei campus in rivolta così come tra gli attivisti neri del Black Power o fra i militanti del «Black Panther Party». Un libro considerato da Hannah Arendt un esempio da

non imitare perché simbolo degli eccessi peggiori della retorica perché capace di istigare alla violenza.

Il *cinefoto* di Wenders e Salgado non è uno stimolo a creare una reazione morale, come è stata invece la fotografia di Bodrum, ma crea una posizione morale, la rafforza, e anche contribuisce a consolidarne una già in via di formazione. Sconvolge perché mostra qualcosa di nuovo: l'enorme catalogo della miseria e dell'ingiustizia nel mondo, ci fa uscire da una certa consuetudine con l'atrocità, non ci fa apparire abituale l'orribile, non ce lo rende familiare, lontano, inevitabile.

Sembrava che Salgado, con i suoi libri e le mostre che le hanno rese visibili a un ampio pubblico, avesse già raccontato tutto, eppure da *Il sale della terra*, come dai libri di Tiziano Terzani, emerge non quanto si è viaggiato, ma quello che ci si porta dentro e che si è in grado di comunicare del nostro rapporto con il mondo in tutte le sue sfumature, nessuna esclusa. Del resto ce lo hanno comunicato con efficacia i racconti di viaggio di Jules Verne ed Emilio Salgari.

Salgado ha percorso e perlustrato ventisei paesi e li ha concentrati in immagini bianche e nere – il colore è destinato, come vedremo, ad altro – di una sublime e insieme cruda essenzialità che raccontato l'avidità di milioni di ricercatori d'oro brasiliani sprofondati nella più grande miniera a cielo aperto del mondo, i pozzi di petrolio incendiati in Medio Oriente, i mestieri e il mondo industriale dismesso, i genocidi nei Balcani e quelli africani, dove risaltano i cadaveri affastellati in Rwanda, ma ridefiniti da una perfezione formale, compositiva e isomorfica nel suo lavoro. I drammi generati dalla mano dell'essere u-mano vengono messi in scena nella loro tragica purezza, senza compromissione, in un rapporto diretto e puro fra il soggetto, il contenuto, il mezzo e il fruitore – noi –, di questo oggetto che comunica eventi, che ci immette in un mondo instabile e destabilizza la domanda su chi siamo, come agiamo, cosa sappiamo e soprattutto che cosa possiamo sperare.

Le foto di Salgado sono state indubbiamente protagoniste di mostre che sono molto di più che la somma dei loro tropi, realizzando un oggetto ancora più articolato delle entità emergenti di partenza, un oggetto dove le opere diventano un luogo narrativo e la storia un luogo figurativo. E *Il Sale della terra* non è una mostra che si trasforma in cinematografia.

Il fuori campo di Wenders e la presenza in campo dal figlio accompagnano i racconti che l'artista fa dei suoi reportages e quando narra se stesso è per raccontare il pianeta e il modo con cui ci rapportiamo al mondo, alla sua bellezza e insieme agli orrori che lo hanno offeso e che oltraggiano l'essere umano che li ha compiuti.

Si tratta di un oggetto artistico elaborato e redatto con una luce reale e oggettiva che *scrive* la luce soggettiva e che permette di osservare, o meglio, di contemplare al buio e in completo silenzio, creando una con-

dizione nella quale è quasi impossibile muovere il corpo, perché ogni atto appare come un disturbo, un'intrusione, una rottura della drammatica purezza dell'oggetto che è di fronte a noi e che è in noi. Ci viene offerta un'esperienza estetica potente, un oggetto che mette in scena lo splendore dell'opportunità di vivere e di vivere in un contesto, in un pianeta e in *mondo così*; un mondo in cui ciò che non è puro sono gli atti determinati l'insensatezza dell'essere umano, un'insensatezza che rischia di togliergli la luce che lo illumina, di soffocarne il respiro cosmico, sacro e segreto. Salgado supportato da Wenders e dal figlio, pronuncia un'orazione, un'invocazione, un appello che aspira a mettere in campo la carne e il sangue dell'*antropos* che è in noi. Una chiamata fuori formato. E nel farlo mette in campo una scala di grigi – a volte molto intensi – di afflizioni, di chiaroscuri che impressionano e scrivono il morso crudo dell'esistere fatto dall'esodo, dalla sofferenza e dal calvario dei paesi sconvolti dalle guerre e dalle forme di schiavitù contemporanee. Uno scorrere di immagini denudate dal colore, che attestano conoscenza e proprio per questo profonda relazione dell'artista con persone, condizioni e luoghi, che diventano il mezzo, prima che un oggetto d'arte, per far sapere, per contagiare, per emozionare, per mutare gli stati d'animo, per annichilire la nostra razionalità calcolante.

Scatti scultorei, radicali e icastici che si incuneano, penetrano e si addentrano nelle foreste dell'Amazzonia, del Congo, dell'Indonesia e della Nuova Guinea, percorrono i ghiacciai dell'Antartide e i deserti dell'Africa, si arrampicano sulle montagne dell'America, del Cile e della Siberia e che stigmatizzano come si possa percorrere il pianeta; come “immaginarlo” e “immortalarlo” con le immagini; come l'essere umano lo crea, lo modifica e lo distrugge; come sia centrale la sopraffazione imposta dall'economia e come questa generi effetti sulla natura non pensata e non preservata come bene comune, ma unicamente come affermazione dell'antropocentrismo. Un percorso che mette in evidenza la possibilità di una valutazione fortemente negativa, quasi disperante, da parte di Salgado sugli esseri umani e che sembra adombrare che l'artista abbia avuto e abbia ancora una galleria mentale di foto non fatte, per pudore. Non cancella l'immaginazione, non la fissa, ma la libera. Ci si immagina molto altro, molto di più. Ed è come se la storia e la vita dell'essere umano nascano da un primo grande interrogativo: perché?

Invece emerge - non poteva essere diversamente - che *Other Americas*, *Sabel*, *The End of the Road*, *Workers*, *Exodus*, *Genesis* - il racconto fotografico attraverso la Terra - hanno trasformato l'artista e hanno reso possibile il maestoso progetto, portato avanti insieme alla moglie e al figlio, del rimboschimento di quella che un tempo era la loro tenuta in Brasile e che hanno fatto sì che divenisse un parco nazionale. E con questo rapporto con la natura, noi con lui, riacquistiamo una qualche forma di

fiducia sulla nostra natura di esseri umani, che ci appare non così drammaticamente disperante: il mondo è ferito e sanguinante, ed è importante non ignorare il suo dolore, ma è fondamentale non soccombere alla sua malvagità e crudeltà. Ed è il senso di appartenenza a una comunità che trascende l'individuo che consente, non la sopravvivenza, ma la vita; una vita che vissuta con questo sguardo prepara alla morte del singolo ma che consente alla comunità di esprimere la vita. E solo qui, nelle immagini in movimento compare il colore, come se il movimento, il cambiamento, possa supportare e sopportare la policromia. Ed è così che *Il sale della terra* prende la forma della matriosca e sembra avere con la realtà visibile un rapporto più puro, e quindi più preciso. Non una purezza dal valore assoluto.

Si tratta di una purezza simile a quella messa in campo da *Purity*, l'ultimo romanzo di Jonathan Franzen ambientato all'inizio nell'oscuro e minaccioso clima della Germania Orientale, alla vigilia della caduta del Muro di Berlino, dove la protagonista, una donna chiamata Purity Tyler, o Pip, che non conoscendo l'identità di suo padre si lancia in un'avventura che mette in campo più generazioni e compie un viaggio fra vari continenti; il tutto per scoprire il mistero della sua famiglia. Qui la purezza sembra qualcosa a cui aspirare, pur nella consapevolezza che purezza è termine scomodo, fastidioso, faticoso, ma rappresentativo di un'utopia, di una impossibilità, in una realtà distante, crudele, corrotta o menzognera.

Pensare per immagini fisse e in movimento

«Nei confronti della fotografia ero colto da un desiderio 'ontologico': volevo sapere ad ogni costo che cos'era 'in sé, attraverso quale caratteristica essenziale essa si distingueva dalla comunità delle immagini». Roland Barthes, ne *La camera chiara*, pone la questione della propria ricerca sullo statuto ontologico e metafisico: cos'è "in sé" e che cosa contraddistingue questa specifica tipologia di immagini, che fin dal loro sorgere generano meraviglia e suscitano un dibattito articolato, che ci accompagna all'interno dell'universo emotivo e riflessivo di colui che osserva e interpreta.

Sin da subito la foto appare come l'immagine che emerge da un sfondo e sembra porci di fronte la realtà stessa, per una sua propria "oggettività" peculiare, che pare appartenere per essenza; ma la domanda rimane: che cosa vediamo, realmente, di fronte a una fotografia?

Questo interrogativo implica il rapporto fra immagine fotografica e referente e conduce inequivocabilmente a interrogarci su che cosa si veda in una fotografia, su che tipo di percezione ne abbiamo e se sia legittimo dire che essa presenta delle sue proprie peculiarità.

Quando affermiamo con in mano una fotografia «Questa è mia figlia» e si mostra l'immagine come se questa potesse sostituire la presenza della persona in questione, cosa dichiariamo davvero? Lo facciamo come se ci fosse fra la persona e quel ritratto fotografico un rapporto di interscambiabilità; come se la fotografia “facesse le veci visive” di chi in quel momento è assente e non può essere presentato di persona, come se la fotografia fosse l'ombra della realtà, come ha messo in evidenza Susan Sontag:

L'umanità si attarda nella grotta di Platone, continuando a dilettersi, per abitudine secolare di semplici immagini della verità ma esser stati educati dalle fotografie non è come esser stati educati da immagini più antiche e più artigianali: oggi sono molto più numerose le immagini che richiedono la nostra attenzione; l'inventario è cominciato nel 1839 e da allora è stato fotografato tutto, almeno così pare; questa insaziabilità dell'occhio fotografico modifica le condizioni di prigionia in quella grotta che è il nostro mondo; insegnandoci un nuovo codice visivo, le fotografie alterano e ampliano le nostre nozioni di ciò che val la pena guardare e di ciò che abbiamo il diritto di osservare; la conseguenza più grandiosa è che ci dà la sensazione di poter avere in testa il mondo intero, come antologia di immagini; nelle fotografie l'immagine è anche un oggetto, leggero, poco costoso, facile da portarsi appresso, da accumulare, da conservare... Esse sono in realtà esperienza catturata, e la macchina fotografica è l'arma ideale di una consapevolezza di tipo acquisitivo. Fotografare significa infatti appropriarsi della cosa che si fotografa. Significa stabilire con il mondo una relazione particolare che dà una sensazione di conoscenza, e quindi di potere.²

C'è un aspetto di questa posizione che però Salgado non incarna, ed è l'operazione di potere che la Sontag ritiene costitutivo dell'atto di fotografare e questo perché non riproduce il dualismo fra anima e corpo, ma sconfigge il dualismo fra *psiché* e *bios*, ed è grazie a ciò che mette ordine a un caos che contiene informazioni visive che possono condurre alla conoscenza, perfino alla saggezza ed è in questo modo che produce arte visiva.

Un'ottica, quella della Sontag, che lo stesso Wender non compie con la macchina da presa, attraverso la quale non attiva potere sulle immagini che Salgado offre alla vista. La visibilità è un valore che, secondo Calvino, deve preservarci dal pericolo di perdere il potere di “pensare per immagini”, di tenere vivo il nostro “cinema mentale”. Un “cinema mentale” che esiste da sempre come capacità immaginativa umana, da ben prima cioè che nascesse la cinematografia come arte riproducibile. Ma è proprio con il cinema in quanto tale e con la fotografia che si è reso possibile il potenziamento dell'occhio, soprattutto il potenziamento della sua rapidità

² S. Sontag (1977), *On Photography* (tr. it. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 1992, p. 12).

a fissare le immagini. *Il sale della terra* ci mostra tutte le potenzialità del regime scopico poiché mette in campo una diretta emanazione del reale grazie a una traccia lasciata su una superficie sensibile alla luce, un *acheiropoietos*, che risponde a ciò che dal pensiero platonico si è cercato per poter descrivere: il senso della relazione che lega l'immagine all'originale.

Anche la Sontag si interroga sul rapporto immagine-oggetto e questo perché per rispondere che cosa sia una fotografia è necessario soprattutto comprendere in quale relazione sta con il proprio referente: che cosa vede? Come dirige il suo sguardo su di essa? In ragione di cosa si accetta l'interscambiabilità fotografia-persona? Come potrebbe esserci una fotografia senza nessuno che la guarda, che la osserva, qualcuno che decide di puntare su di essa il proprio sguardo e di farlo in un certo modo, per un certo fine, a partire da certi presupposti?

Le stesse domande valgono per la tecnica cinematografica. Ma fermiamoci alla fotografia, per ora.

Mentre Benjamin non contrappone la fotografia al cinema, al contrario prende atto che questo è una sorta di potenziamento dell'altra, Barthes riscontra come, a differenza e in opposizione radicale con la fotografia, il cinema non sia affatto fotografia animata. La fotografia viene risolta da Barthes come un composto antropologico "matto", come un messaggio senza codice, come una *techné* analogica nella quale siamo in grado di scorgere un ordinamento paradossale di una realtà diventata sempre più digitale e dove il codice è sempre più sostanziale alla comunicazione. In quanto messaggio senza codice la fotografia è l'unico tipo di immagine in grado di passare un'informazione senza che siano necessarie regole di trasformazione. Ed è in questo aspetto che si discosta dal disegno, il quale sottostà invece a leggi del mutamento inequivocabili, prima fra tutte quella di non potere mai riprodurre la "totalità", ma di dovere optare cosa riprodurre. La fotografia ha, per così dire, un compito di "registrazione" più che di trasformazione e gli inframmettenze alterative, dall'inquadratura alla distanza, agli effetti particolari, sono proprie del campo della connotazione.

Per Barthes è il desiderio che determina il nostro movimento verso la fotografia. Il movimento che la stessa fotografia ha nella direzione del soggetto che la guarda è, secondo Barthes, incarnato dal termine *punctum*, da lui contrapposta allo *studium* che indica invece l'interesse culturale e storico. Lo *studium* è codificato, il *punctum* non lo è, è quel supplemento che io aggiungo alla foto e che è tuttavia già nella foto. Il *punctum* rappresenta allora anche un'aggiunta della connotazione, un ambito di soggettività che, pur essendo indubbiamente già tracciato nel modo in cui l'immagine "mi si rivolge", non ha nulla di imposto dal punto di vista ideologico o assiologico, ma dà avvio a una "obbligatorietà passionale", nel senso duplice che io "patisco" il significato e me ne sento attratto.

Quello che Barthes attribuisce alla fotografia vale indubbiamente per *Il sale della terra*, ma questo nega la necessità, l'obbligatorietà, di quello che Barthes chiama il "parassitismo della didascalìa". Non ci sono didascalie, come invece appaiono ne la *Piccola storia della fotografia*, di Walter Benjamin, perché davanti a ogni immagine si può percepire la sua storia, il suo background e da questi dedurre il contesto in cui essa si inserisce. L'introduzione del movimento e del tempo nella produzione delle immagini, il superamento del dualismo fra immagine e movimento, provocano una esplosione che è segno evidente di un cambiamento della funzione del dispositivo di «appercezione umana». E, come ha mostrato Gilles Deleuze, il pensiero pone in gioco tutti gli influssi dell'inconscio e del suo non senso³. Il filosofo francese connette le sue riflessioni sul cinema alle concezioni di Henry Bergson sulla natura del movimento e del tempo: il cinema tramite il montaggio arriva a fornire un'immagine del tempo che può essere *diretta* se congiunta alle immagini-tempo o *indiretta* se derivante dalle immagini-movimento e dalle loro relazioni. Nella contrapposizione elaborata da Bergson fra il tempo inteso come durata nella coscienza e il tempo misurabile della matematica e degli orologi, il cinema si presenta come l'esempio tipico del *falso* movimento⁴: esso, infatti, procede con due dati complementari, delle sezioni istantanee che si chiamano immagini e un movimento, o tempo impersonale, uniforme e astratto, che è nella macchina da presa e con cui si fanno "sfilare" le immagini. Il cinema dunque ricostruisce il movimento con delle sezioni immobili come il più vecchio dei pensieri, quello del paradosso di Zenone. Tuttavia, sostiene Deleuze, non se ne può dedurre l'*artificialità* del risultato a partire dall'*artificialità* degli strumenti: infatti il cinema, benché avanzi grazie a fotogrammi che sono delle sezioni immobili di tempo, ci riconsegna un'immagine che è il risultato dalla somma di tutti i fotogrammi, a cui il movimento non si aggiunge astrattamente, ma appartiene invece all'immagine come dato immediato.

Nel cinema ci troveremmo di fronte a tre tipi di immagini che contribuiscono a costituire l'immagine-movimento: immagini affezione e pulsione, che secondo la semiotica di Charles Sanders Peirce rappresenterebbero la "primità"; immagini azione che raffigurerebbero le "secondità"; e infine le immagini relazione, cioè le "terzità". Così un'immagine può avere il valore dei tropi letterari ed essere letta come una metafora,

³ G. Deleuze (1983), *Cinéma 1. L'Image-mouvement* (tr. it. *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Ubulibri, Milano 1984); G. Deleuze (1985), *Cinéma 2. L'Image-temps* (tr. it. *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Ubulibri, Milano 1989).

⁴ L. Scalabroni (2010), a cura di, *Falso e falsi*, ETS, Milano.

una metonimia o una sineddoche oppure valere come allegoria, simbolo, sillogismo, e animare delle figure di pensiero⁵.

La lunga e articolata argomentazione di Deleuze non si configura come descrittiva de *Il sale della terra* perché qui le immagini sono anche immagini in non-movimento, nelle quali la macchina fotografica viene incorporata nella macchina da presa. Siamo quindi di fronte a una nuova *azione a matrisca*, dove una macchina ne incorpora un'altra.

Contiene l'aura

Per Benjamin il cinema non impone il raccoglimento nell'attenzione estetica, una esigenza che egli ritiene specifica dell'arte tradizionale perché legata al rituale, ma invita a una sorta di partecipazione che sembra poter consentire una maggiore identità dello spettatore con l'opera e, in particolare, l'accesso a quel nuovo modo di percepire la realtà che prima la fotografia e che poi la fotografia in movimento hanno inaugurato presso la grande massa del pubblico. Il cinema genererebbe l'illusione di una realtà fatta nascere attraverso il movimento della serie di fotogrammi accostati nel montaggio e produrrebbe la conoscenza empatica, grazie alla capacità di indagine della macchina da presa di realizzare primi piani, rallenti, mettendo così in atto un'oggettivazione del dettaglio; e grazie agli artifici tecnici propri del mezzo lo spettatore viene messo nella condizione di "entrare" nella realtà stessa della immagine filmata come a farne parte. Sarebbe una questione di distanza: mediante la tecnica cinematografica, per Benjamin, l'arte perde tutta la sua ieraticità, la sua "aura", perché questa sarebbe filtrata attraverso il realismo del film e ravvicinando lo spettatore diviene materialità, fenomeno autenticamente democratico.

In *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* Walter Benjamin si sofferma, su fotografia e cinema come le due forme di un'arte riproducibili. Il senso nuovo e particolare della riproducibilità consiste nella trasformazione dell'opera da pezzo unico, di cui è al massimo possibile la copia – che comunque non può concorrere con l'originale per valore artistico – che può essere riprodotta ciascuna volta in forma "autentica" e che come tale può essere comunicata e la comunicazione è soprattutto un ambito di produzione di senso, comune e non comune, cioè un ambito in cui avviene uno scambio di segni. È stato Charles Morris negli anni '30 a parlare del segno iconico come di un segno che incorpora in se stesso il valore e il significato senza dovere necessariamente

⁵ G. D'Autilia (2005), *L'indizio e la prova: la storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano.

rinvviare a un “originale”. In questo senso, allora, il ritratto antropomorfo moderno non mette in questione la sua differenza o la sua identità con questo ipotetico originale, ma si pone in sé come cosa estetica, segno che vale come veicolo di sensibilità e di conoscenza.

Il sale della terra incarna e insieme va oltre la tesi di Benjamin, secondo il quale una delle caratteristiche principali della nuova arte riproducibile, in particolare della fotografia, è la “perdita dell’aura”, cioè la perdita dell’irripetibile e unico, del “qui e ora” tipico invece per esempio della pittura. La fotografia, in questo modo, può pienamente soddisfare il bisogno di avvicinare le cose a se stessi. Con la fotografia si realizza, secondo Benjamin, il passaggio dal valore “culturale” al valore di “esponibilità”, cioè di diffusione, dell’opera d’arte.

In realtà questo valore culturale tipico della pittura si manteneva, a suo avviso, nelle prime fotografie, che erano ritratti e che contenevano ancora quell’aura, data dal senso di distanza del soggetto raffigurato e di unicità dell’attimo, che si esprimeva per esempio nel ricordo dei morti, nella sacralità familiare o nella celebrazione degli eroi. Pensiamo alle foto di famiglia del secolo scorso e dei primi anni del Novecento il cui valore richiamava il senso della genealogia, dell’appartenenza e della memoria, di una ritualità sia pure secolarizzata nella dimensione del privato.

Il sale della terra contiene invece proprio un’aura.

Il fatto che un oggetto altamente tecnologico sia in grado di produrre un’aura è destinato a mutare il modo in cui concepiamo l’organizzazione del mondo, con conseguenze sul linguaggio.

Secondo Benjamin, tecniche quali il cinema, il fonografo o la fotografia invalidano la concezione tradizionale di “autenticità” dell’opera d’arte. Infatti, tali nuove tecniche permettono un tipo di fruizione nella quale perde di senso il distinguere tra fruizione dell’originale e fruizione di una copia.

Secondo Barthes, quando si dice che la fotografia è un linguaggio si dice qualcosa di *autentico* e *inautentico* al tempo stesso: autentico in senso letterale, poiché l’immagine fotografica è analogica in relazione a ciò che riproduce, e dunque non comporta alcuna omogeneità elementare discontinua che si possa denominare segno dato che nella fotografia sono soprattutto la composizione e lo stile a funzionare come un linguaggio. Lo stile ci dice così di una specificità del segno fotografico che non aderisce alla dimensione della denotazione, bensì a quella della connotazione. In questo senso, lo stile come linguaggio proprio della fotografia mette prima di ogni altra cosa in gioco la problematica della soggettività.

Nei saggi sulla fotografia risalenti agli anni ‘60, Barthes sostiene una posizione simile a quella che Benjamin descrive come la perdita dell’aura, cioè la perdita del “qui ed ora” dell’opera d’arte, come una congiunzione illogica fra “qui e un tempo”; la consapevolezza dell’esserci-stato di

Salgado. Qualcosa di simile compare anche nello scritto di Susan Sontag, quando definisce la fotografia dei nostri tempi come un'arte della nostalgia, dato che il soggetto prodotto dall'immagine fotografica può essere elaborato come un soggetto che fa i conti con la sparizione, con l'assenza e con la memoria nello stesso momento in cui le tracce della fotografia evidenziano la dimensione "automatica" e virtualmente sempre presente dell'oggetto riproducibile.

Con *Il sale della terra* emergono, senza dubbio, questioni nuove intorno alla φύσις, cioè alla relazione fra naturale e culturale, fra originale, copia e riproduzione, che rimandano alla definizione della categoria di "autenticità", alla dimensione prometeica della *technè*.

Nel senso comune sono oggetti d'arte quelle entità che hanno una dimensione 'fisica' e insieme culturale; un termine – il primo – che evoca appunto il greco φύσις, tradizionalmente tradotto con «natura», ma anche con «aspetto», «statura», «carattere». Φύσις si rifà a φύω, che viene reso con «essere per natura», «nascere», «generare» o «far crescere».

La tecnica messa in atto in questo *cinéfoto* muta lo sguardo con il quale concepiamo la φύσις nelle varie declinazioni di "natura"; una natura che come sappiamo si presenta come creatrice instancabile e che prende la molteplicità delle forme per mischiarle, separarle di nuovo e rimetterle insieme, ricomporle e distruggerle, traendone così ininterrottamente nuove combinazioni. Questa è una nuova combinazioni di φύσις poiché mette in campo una natura e una autenticità da ridefinire.

Con *Il sale della terra* è come se la direzione dello specchio dell'*autenticità* si rovesciasse, accade che la natura si riflette sull'essere umano e non più che questi si riflette nella natura⁶. Mette in discussione anche la dimensione dell'autenticità, un termine che evoca sia la natura, sia la figura dell'artigiano⁷ quale custode della tradizione e del saper fare con uno stile individuale rintracciabile nel tratto dell'imperfezione. Un termine normalmente ricondotto a naturale, originale, referenziale, eccezionale, autorevole.

L'autenticità dell'aura di questo oggetto artistico fa riferimento alle persone che tendono a percepire come autentico ciò che esiste *allo stato naturale nella o della terra*, ma anche a ciò che è stato manipolato da essere umani.

Si può parlare di autenticità in molti modi. L'autenticità *originale* fa riferimento alle persone che tendono a percepire come autentico ciò che

⁶ H. Popitz (1995), *Der Aufbruch Zur Artifizialen Gesellschaft: Zur Anthropologie Der Technik* (tr. It. *Verso una società artificiale*, Editori Riuniti, Roma 1996); U. Fadini (1999), *Principio metamorfosi. Verso un'antropologia dell'artificiale*, Mimesis, Milano.

⁷ R. Sennett (2008), *The Craftman* (tr. it. *L'uomo artigiano*, Feltrinelli, Milano 2008); S. Micelli (2011), *Futuro artigiano*, Marsilio, Genova.

possiede originalità, il primo di un genere, mai visto prima da occhio umano; non una copia o un'imitazione. L'autenticità *referenziale* è indicata tale quando è legata alle persone che tendono a percepire come autentico ciò che fa riferimento ad altri contesti, che trae ispirazione dalla storia dell'umanità e che tocca desideri e memorie condivisi; qualcosa che non è copiato o banale. L'autenticità *eccezionale* è invece riconducibile alle persone che tendono a percepire come autentico ciò che è eccezionalmente ben fatto, realizzato in modo singolare o straordinario da qualcuno che dimostra particolare calore umano; non realizzato in modo insensibile e senza sincerità. Infine, l'autenticità *autorevole* è quella che si istanzia quando le persone tendono a percepire come autentico ciò che esercita un'influenza su altre entità, richiamando gli esseri umani a un nobile scopo e regalando un assaggio del modo migliore di agire; non irrilevante o senza significato⁸.

Il sale della terra è autentico in tutti e quattro le accezioni del termine.

Ben prima di questa classificazione già Helmuth Pleßner⁹ aveva proposto una partizione delle ottiche con le quali il soggetto fa riferimento all'autenticità e lo fa descrivendone l'opposto. Egli delinea l'artificialità naturale come una dimensione che si verifica quando l'essere umano non vive in contatto immediato con l'ambiente, ma ha bisogno di ricorrere a cose prodotte; di converso, non è artificiale l'immediatezza mediata, per cui l'essere umano vive al contempo come organismo animale nell'immediatezza della natura e come essere eccentrico nella mediazione culturale.

L'autenticità si configura quindi come un luogo utopico, dato che l'essere umano, in quanto essere eccentrico, si trova sempre proiettato al di là di tutto ciò che gli si presenta dinanzi. L'autentico non si pone come una questione connessa con la "verità", quanto piuttosto con la realtà dell'oggetto, poiché questa nuova "realtà", che scaturisce dal processo e si riflette sull'oggetto, produce i suoi effetti sulla realtà dell'esperienza. Un'esperienza che pone sia interrogativi intorno a termini come *originale*, *artificiale*, *falso* o *alterato*, sia intorno alla *naturalità* dell'esperienza dell'essere umano nel produrlo e nel fruirne, sia intorno ai processi di customizzazione, cioè come può essere incluso un progetto seriale – processo di produzione e prodotto – in un processo connesso all'identità personale.

Sembrerebbe dunque che all'interno dell'autentico giochino due tensioni: naturale *vs* artificiale (costruito/culturale). C'è un'autenticità *natu-*

⁸ J.H. Gilmore, B.J. Pine (2007), *Authenticity. What Consumers Really Want* (tr. it. *Autenticità*, Franco Angeli, Milano 2009).

⁹ H. Pleßner (1975), *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie* (tr. it. *I gradi dell'organico e l'uomo: un'introduzione all'antropologia filosofica*, Bollati Boringhieri, Torino 2006).

rale che si basa potremmo dire sul modello della “preservazione (di uno stato)” e c’è un’autenticità *culturale* che si basa sul modello della “creazione” e “trasformazione”. Potremmo quindi parlare di un’autenticità statica/conservativa che si basa sull’essere e su un “non fare” e un’autenticità dinamica/trasformativa che si basa sul fare e sulla negazione di uno stato.

Il sale della terra si iscrive in questa seconda dimensione e mentre crea e trasforma, crea e trasforma noi che lo guardiamo.