

EMANUELE CRESCIMANNO

# IL VOLTO FOTOGRAFATO

*Logiche di potere e strategie di resistenza*

**ABSTRACT:** Mug shots' uses and practices—from Bertillon to Lombroso—show the photograph's power: face and its photographic image are a form of control for protecting the establishment. However political value and subversive force of photography lies in the dialectic between known and unknown that the image of the photographed face produces. Photographic portrait produces new, previously unknown relationships if it isn't only used for purposes of reproduction: so it is able to be in opposition to the established order and its imperatives that want to eliminate chaos and differences.

**KEYWORDS:** Portrait, Face, Mugshot, Aesthetics.

La fotografia, sin dalla sua origine, ha avuto uno stretto rapporto con il potere ed è stata uno strumento della narrazione del potere. Basti pensare all'annosa questione se essa sia una delle forme privilegiate di documentazione volta a rafforzare il valore della verità o, al contrario, sia uno tra gli strumenti più efficaci per la propaganda, e dunque per dare parvenza di realtà alla finzione. Il potere – nelle sue varie accezioni, da quello politico con le sue emanazioni a quello dei media e delle immagini – ha di conseguenza sempre guardato alla fotografia per i propri fini, primo fra tutti il suo stesso rafforzamento e dispiegamento con maggiore efficienza. Un luogo di verifica delle differenti strategie possibili è stato l'immagine del volto fotografato, i suoi usi e i suoi valori, anche al fine di comprendere che tipo di relazione intrattiene la fotografia con il reale. L'ordine costituito più volte si è fondato infatti su una originaria e certa pretesa di oggettività del volto rappresentato in fotografia e per suo tramite ha rafforzato le sue logiche di potere; eppure un'attenta analisi anche dello stesso *corpus* di immagini può portare a un interessante ribaltamento di prospettiva e narrare una storia di resistenza e di non omogeneità al potere stesso.

Infatti basta analizzare il ruolo di garante dell'ordine e del potere che nell'Ottocento la fotografia criminale, segnaletica e giudiziaria ha assunto, partendo dalla (errata) pretesa che sia possibile rappresentare il volto in maniera oggettiva in una immagine, per svelarne il ribaltamento: la valenza politica e la forza di sovversione della fotografia risiede nella dialettica tra noto e ignoto a cui il volto fotografato in maniera paradigmatica dà luogo. La fotografia del volto non è dunque pratica mimetica bensì costitutiva di realtà e anche di rivolta e opposizione all'ordine costituito e ai suoi imperativi che cercano di annientare caos e differenze.

Gli usi e le pratiche che prendono le mosse da Alphonse Bertillon o Cesare Lombroso, per fare solo alcuni dei nomi possibili – in sintonia con la nascita ottocentesca della fotografia e il suo primo sviluppo – non sono altro che il riconoscimento di un potere della fotografia, forse della sua prima e fondamentale caratteristica di intrecciare in maniera inedita rispetto a ogni altra forma di rappresentazione il nesso tra realtà e immagine e le funzioni che da questa relazione discendono. L'analisi del volto e delle sue immagini è una pratica per ricondurre all'ordine e dunque esercitare una strategia di controllo che tuteli il potere costituito: tale azione diventa maggiormente efficace se esercitata per mezzo di uno strumento tecnico, dotato della certezza e della forza della scienza. La fotografia, celebrata innanzi tutto per il rapporto diretto con il reale, era dunque lo strumento perfetto per esercitare questo tipo di controllo e fondare una microfisica del potere.

Ma a ben guardare la fotografia si è sottratta a questo destino: il volto e la sua immagine con la loro mutevolezza scardinano queste certezze e danno la possibilità di raccontare un'altra storia. È la storia del ritratto fotografico come via privilegiata che il volto assume per raggiungere il senso e irridere il potere.

### La fotografia tra illusione e verità

Per dimostrare come la fotografia ai suoi albori abbia intrecciato il suo rapporto con il reale come una diretta connessione e sovrapposizione con il modello rappresentato, oltre ai nomi già fatti, basterebbe per esempio ricordare la celeberrima invettiva di Charles Baudelaire nei *Salons* del 1859, solo vent'anni dopo l'invenzione della fotografia, come indice anche di un sentire comune e diffuso sul valore della fotografia come prova del reale. La fotografia è infatti nell'ottica del poeta francese “rifugio di tutti i pittori mancati, scarsamente dotati o troppo pigri per compiere i loro studi” (1996 [1859], 1195) poiché essa produce immagini fedeli della realtà (tralasciando in questa sede, perché non immediatamente pertinente all'oggetto della mia analisi, la reale portata e fondatezza di una tale affermazione). Dunque la fotografia è, alla sua origine, innanzi tutto caratterizzata dall'immediata sovrapposibilità dell'immagine fotografica con il suo modello reale. Ma la constatazione che non richiede alcuno sforzo creativo, e dunque non è arte, è sufficiente per provare che la fotografia è immagine fedele del reale? Come il potere si è insinuato in questa incertezza per tutelarsi e rafforzarsi?

Inoltre, a ben guardare, tutto l'Ottocento anche prima dell'invenzione della fotografia è percorso da tensioni volte a individuare un metodo efficace di catalogazione delle persone (criminali, devianti, malati in primo luogo); la fotografia diviene il mezzo naturale per questa esigenza: la scheda segnaletica, integrando testo e immagine, diviene ben presto il luogo principe con cui il potere cataloga, controlla, costruisce e rinforza il proprio edificio in nome di una

normalità (intendendo con questo termine una omogeneità al potere costituito) che tende a escludere chi non rientra entro questi parametri.

L'evoluzione della fotografia nell'Ottocento si intreccia in maniera intima con l'evoluzione scientifica e diviene spesso strumento necessario per il progresso scientifico stesso: da semplice testimone e fedele registratore della realtà, la fotografia diviene rapidamente produttrice di realtà, produttrice di nuove dimensioni del visibile che altrimenti rimarrebbero sconosciute. Nota John Berger (2014 [1982]) come

positivismo, macchina fotografica e sociologia crebbero insieme. Ciò che ne agevolò la pratica fu la convinzione che i fatti osservabili, quantificabili, registrati da scienziati ed esperti, avrebbero un giorno offerto all'uomo una conoscenza così globale della natura e della società da rendergli possibile controllarle entrambe. La precisione avrebbe sostituito la metafisica, la pianificazione avrebbe risolto i conflitti sociali, la verità avrebbe preso il posto della soggettività, e quanto c'è di più oscuro e nascosto nell'animo umano sarebbe stato illuminato dalla conoscenza empirica. (96).

La fotografia diviene dunque immagine attendibile e vera, capace di cogliere anche quei dati e quei tratti che l'esperienza *reale* e diretta del volto non riesce a cogliere. Tuttavia è necessario evidenziare non una contrapposizione radicale tra arte e documento, tra illusione e verità. È più efficace concentrare l'attenzione sulla forza che il potere riconosce a un certo tipo di immagine e di conseguenza agli usi catalogatori di queste immagini criminali, segnaletiche e giudiziarie per porre la questione di che cosa provano, di che cosa sono prova. Lo scopo principale delle fotografie criminali, segnaletiche e giudiziarie e il loro principale uso si fonda sulla pretesa che queste rappresentazioni siano una prova, una traccia evidente, un indizio capace di svelare una verità, di manifestare senza ombra di dubbio la patologia, il crimine o l'anormalità del soggetto ritratto.

Una rigida contrapposizione tra un ipotetico e assoluto valore documentario della fotografia totalmente autonomo da un altrettanto ipotetico e assoluto valore estetico di essa si dovrebbe basare sull'immediata e certa relazione tra rappresentato e rappresentazione che fonda il primo e su di una differente articolazione di quella relazione che caratterizza l'altra. In base a questa opposizione sarebbe inoltre possibile affermare che la differenza tra queste tipologie di immagini risiede nell'utilità di tutte quelle che ricadono nella prima fattispecie e nella "non utilità" delle altre. Si dovrebbe inoltre immaginare una contrapposizione tra una logica della verità e una logica delle apparenze, a prescindere dagli usi e dalle intenzioni che hanno portato alla produzione di queste tipologie di immagini.

Questa strategia, oltre che inesatta, non conduce a utili risultati. La cifra che dunque accomuna tutte le fotografie sulle schede segnaletiche – siano esse in ambito medico, scientifico o giudiziario – è il bisogno di classificare e circoscrivere l'anormalità grazie alla potenza ordinatrice riconosciuta alla fotografia in base alla sua natura tecnica e scientifica. Essa diviene quindi una forma di controllo.

## L'ambiguità della fotografia

In un sagace saggio intitolato programmaticamente *Apparenze. L'ambiguità della fotografia* John Berger coglie, sin dal titolo, una caratteristica peculiare dell'immagine fotografica – forse delle immagini tout court ma che la fotografia potenzia al massimo – affermando che, a differenza del disegno che fa qualcosa (“in un disegno una mela è *fatta* rotonda e sferica”), la fotografia accoglie: “in una foto, la rotondità e la luce e l'ombra della mela sono accolte come un dato di fatto” (91). Eppure questo accogliere non è una semplice passività, un adattamento dell'immagine alla realtà, bensì vi è una relazione ambigua tra rappresentazione e rappresentato: alla domanda se “le apparenze trasportate dalla macchina fotografica sono una costruzione, un artefatto culturale umano, oppure una traccia, simile all'impronta sulla sabbia, lasciata *naturalmente* da qualcosa che è passato?” il teorico inglese non può rispondere altrimenti che “la risposta è: tutte e due le cose” (90). Di conseguenza “le foto non traducono le apparenze. Le citano” (92).

Tutto ciò non significa però che la fotografia è necessariamente – direi ontologicamente – vera, bensì che essa può essere lo strumento più efficace per una strategia basata sulla menzogna e l'inganno poiché, esistendo un rapporto diretto con il soggetto fotografato – citato nell'immagine fotografica – si pretende che esso sia necessariamente vero. Infatti è necessario comprendere qual è la natura del soggetto fotografato: se esso è falso, menzognero, saturo di teorie inesatte, frutto di una costruzione culturale fraudolenta, il ricorso alla fotografia è una strategia del potere per conferire verità a questo falso, una volta che è fotografato: esso infatti “è fotografato proprio perché la macchina fotografica è in grado di conferire autenticità a qualsiasi insieme di apparenze, seppure false. La macchina fotografica non mente neanche quando è usata per citare una menzogna. Di conseguenza la menzogna *appare* più credibile” (93).

È dunque un'attribuzione *ex post* di un valore, di una verità fraudolenta che, non avendo in maniera autonoma la possibilità di essere tale, ricorre al mezzo fotografico per ottenerla. Ecco perché in quest'ottica una fotografia segnaletica pretende di affermare che un determinato soggetto è criminale, mentre un altro è malato e così via. Il ritratto fotografico, o meglio le fotografie del volto, sono un valido banco di prova per comprendere la situazione: la fotografia è infatti utilizzata per le nostre carte di identità e per infinite altre pratiche di controllo; ma prendiamo atto con Berger che essa non può, non deve, non ha come obiettivo quello di dire, di mostrare con tutta evidenza la verità. La domanda da porre è invece relativa al modo in cui “la fotografia possa o non possa conferire senso ai fatti” (95) e nello specifico la fotografia del volto.

Nel celebrare il centenario della fotografia Paul Valéry (1992 [1939]) svolge alcune interessantissime riflessioni per il tema in questione a partire dal rapporto tra letteratura e fotografia e, nello specifico, in relazione alle differenti modalità con cui esse affrontano il problema della descrizione. Sembrerebbe infatti che sull'argomento la bilancia penda irrimediabilmente a favore della fotografia, non lasciando ampi ambiti operativi alla letteratura. Come paragonare infatti dal punto

di vista della descrizione l'immagine di un passaporto con la descrizione al suo fianco: "Aprite un passaporto, e la questione è presto risolta: i connotati scritti non reggono al confronto con la testimonianza fotografica al fianco" (46). La fotografia ha nell'ottica del pensatore francese introdotto "nelle incerte regioni della conoscenza ... una nuova inquietudine, una sorta di reattivo nuovo di cui indubbiamente non si sono ancora abbastanza considerati gli effetti" (49) e dunque imposto un dubbio su tutto ciò che non è documentato/documentabile per mezzo dell'occhio della macchina fotografica. L'immagine fotografica infatti agisce sia "per difetto" sia "per eccesso": "ci mostra ciò che non vedremo se fossimo ugualmente sensibili a tutto quello che ci imprime la luce, e a nient'altro" (51).

Dunque se la fotografia fosse la semplice scrittura per mezzo della luce con cui il reale si rappresenta in una immagine, non resterebbe assolutamente spazio per una pratica che possa mettere al centro strategie differenti. Ma, si interroga ancora il pensatore francese, una riflessione filosofica sulla fotografia non può essere una utile strategia per comprendere cosa e come deve rispondere alle proprie logiche espressive la fotografia (del volto)?

La filosofia ha utilizzato da sempre la metafora della luce e i fenomeni ottici a essa connessa per rendere conto dei meccanismi della conoscenza: "Parliamo in senso figurato di chiarezza, di riflessione, di speculazione, di lucidità e di idee; disponiamo di tutta una retorica visiva ad uso del pensiero astratto. Cosa c'è di più naturale del paragonare ciò che scambiamo per semplicità della nostra coscienza, reciproco della varietà della nostra conoscenza, e come opposto ad essa, alla sorgente di luce che rivela l'infinita molteplicità delle cose visibili, pur unicamente formate da miriadi di immagini del sole?" (51). Non è questa la stessa descrizione di ciò che avviene in una camera oscura (oppure, con le dovute differenze, al processo di post-produzione rispetto allo scatto delle immagini digitali per mezzo di un programma di elaborazione delle immagini):

a poco a poco, qua e là, qualche macchia appare, simile al balbettio di un essere che si risveglia. Questi frammenti si moltiplicano, si saldano, si completano; e non ci si può impedire di pensare davanti a questa formazione, dapprima discontinua, che procede a balzi e per elementi insignificanti, ma che converge verso una composizione riconoscibile, a molte sedimentazioni che osservano nella mente, a dei ricordi che si precisano, a delle certezze che improvvisamente si cristallizzano, alla produzione di certi versi privilegiati, che si stabiliscono, liberandosi brutalmente dal disordine del linguaggio interiore. (52).

Dunque, ancora una volta, l'immagine fotografica come una immagine produttiva di realtà e non semplicemente riproduttiva, così come nella composizione poetica si passa da un certo caos a un certo ordine: ovviamente ognuna delle due modalità con differenti logiche espressive. L'assoluta equivalenza tra fotografia e dimostrazione scientifica è stata dunque una pretesa che il potere ha cercato di imporre e a cui, per fortuna, la fotografia, ha avuto la capacità di sottrarsi.

Le apparenze e le ambiguità alle quali fa riferimento sin dal titolo Berger sono sin dalla sua nascita come disciplina filosofica oggetto privilegiato dell'estetica; le

immagini rientrano in quella categoria e l'estetica le ha sempre considerate un oggetto di riferimento per la sua stessa comprensione teorica: ha compreso la loro ambiguità, ne ha fatto un elemento distintivo e non un limite teorico; si è espressa attraverso le immagini e ha espresso il senso delle immagini.

L'estetica ha dunque studiato le immagini fotografiche a partire dalla loro apparenza e dalla loro ambiguità, dai dati sensibili immediati che suscitano in prima istanza una reazione emotiva e, di conseguenza, inducono a una riflessione sul senso. Non ha riconosciuto una universalità, bensì, in determinate immagini capaci di conservare al contempo la loro singolarità, ha riconosciuto una tendenza all'universalità (utilizzando termini kantiani della terza critica si potrebbe dire che ha riconosciuto che possono essere *universalizzabili*). Ciò non significa che sono portatrici di una verità, bensì che, a partire dalla soggettività dell'esperienza di cui sono *citazione*, sono capaci di dire qualcosa sull'esperienza in genere, di non fermarsi dunque alla contingenza del fatto che citano, bensì di aspirare a una *validità universale*. Ancora Berger afferma a proposito della celebre fotografia di André Kertész, *Ragazzo dormiente* (Budapest, 25 maggio 1912): “Il suo compito [di Kertész] era di essere ricettivo fino a quel punto alla coerenza delle apparenze in quell'istante da quella posizione in quel luogo. Le corrispondenze, che emergono da questa coerenza, sono troppo estese e intrecciate perché le si possa enumerare in modo soddisfacente servendosi delle parole. (Non si possono fare fotografie con un dizionario)” (Berger 2014 [1982], 120-121). Le apparenze sensibili, estetiche direi, sono necessarie per suscitare idee poiché “la fotografia soddisfa in pieno un'aspettativa che è intrinseca al ‘voler vedere’. La macchina fotografica completa il mezzo-linguaggio delle apparenze ed esprime un significato inequivocabile. Quando accade, ci ritroviamo di colpo a casa tra le apparenze, come siamo a casa nella nostra lingua materna” (125).

È dunque essenziale comprendere *quando accade* poiché non tutte le immagini sono capaci di essere espressive e dunque dare una casa, un luogo accogliente alle apparenze. Non si tratta quindi di pensare la fotografia in base al discrimine della verità e, di conseguenza, ipotizzarne usi come prova di questa verità, bensì di caratterizzarla attraverso le apparenze che, se ben espresse, divengono esemplari e capaci di significato al di là dell'immediato soggetto che è rappresentato, e dunque capaci di connettere particolare e universale senza tuttavia annichilire il primo in una astrazione.

Alcuni esempi chiariranno, faranno vedere questa capacità della fotografia di sottrarsi alle logiche del potere e a dispiegare di conseguenza tutte le sue capacità di opporsi, resistere, sbeffeggiare il potere.

## JR: la smorfia dà forma al volto

Innanzitutto è necessario comprendere quali sono le caratteristiche del volto e quali sono le modalità di rappresentazione peculiari del ritratto fotografico; solo

dopo aver chiarito ciò sarà possibile capire in quale maniera esso può essere una forma di resistenza al potere. Il volto si presenta apparentemente come un enigma di non semplice decifrazione: “Solo lo sguardo e la voce rendono vivo (in senso assolutamente letterale) un volto. Lo stesso vale per la mimica facciale nell’espressione del volto. Fare smorfie significa ‘fare facce’, esprimere un sentimento o ‘rivolgersi a qualcuno anche senza proferire parola’” (Belting 2014, 9). Se la caratteristica primaria del volto è la motilità, il continuo divenire, è ovvio che per rendere conto di esso è necessaria la sua rappresentazione, in primo luogo quella fotografica. Tuttavia ricostruire la storia del volto è una vicenda differente da quella del ritratto: seppure spesso siano state intrecciate e sovrapposte è necessario evidenziarne anche l’autonomia al fine di evitare che la sovrapposizione faccia sparire le differenze. Inoltre la storia del volto è però anche una storia dei media poiché “nel contempo il volto è, per sua stessa natura, ‘un medium di espressione, auto rappresentazione e comunicazione’” (12).

Se dunque il volto umano è quanto di più significativa esiste e tale significanza è difficile da catturare, la riuscita di una immagine fotografica del volto deve risiedere nello scarto, nella non immediata coincidenza con il sé del soggetto ritratto. Riconoscendo come caratteristica principale del volto la motilità, per produrre il senso è necessario che l’immagine, fissa per sua natura, sia in grado di rendere tale qualità per esempio attraverso la smorfia che gioca su questa potenzialità espressiva. La smorfia diviene dunque il sovvertimento dell’ordine costituito e un’espressione che dà senso all’immagine fotografica, una strategia per rendere la motilità del volto per mezzo di una sua deformazione, in opposizione alle pose statiche e inespressive delle fotografie segnaletiche, mediche e giudiziarie.

Un esempio può chiarire questa interpretazione: da circa 15 anni il *photographeur* JR incolla per le strade del mondo gigantografie per richiamare l’attenzione sulle disuguaglianze, i cliché sociali, le incongruenze che caratterizzano lo sviluppo senza regole degli ultimi anni. Dalle banlieu di Parigi alle favelas di Rio, attraverso le bidonville dell’Africa e il muro di separazione tra palestinesi ed ebrei in Cisgiordania, sino ai nuovi muri tra Messico e Stati Uniti, JR ritiene che le differenze e la diffidenza verso l’altro, verso colui che viene identificato come nemico, siano causate da pregiudizi e ignoranza. Allora ha ritratto i soggetti coinvolti in queste contrapposizioni per dimostrare che le differenze, se esistono, sono di natura culturali e sono alimentate da coloro che gestiscono il potere al fine di poter continuare a esercitarlo.

Dopo alcuni progetti sulla *banlieu* parigina ha dato vita nel 2007 al progetto *Face 2 Face* per dimostrare come la contrapposizione identitaria tra israeliani e palestinesi può essere superata mostrando loro il proprio stesso volto liberato dai pregiudizi e dalla maschera che il conflitto ha loro imposto. Di certo è vero che Israele e Palestina sono luoghi pieni di contraddizione, di forti contrasti e dunque che impongono l’assunzione di una maschera, l’obbligo di schierarsi e di prendere posizione l’uno contro l’altro: un attento intervento può però far cadere questa maschera e condurre questi popoli a mostrare la loro autentica immagine. Il

progetto è consistito nel fotografare palestinesi e israeliani che fanno lo stesso mestiere, stampare delle gigantografie da incollare a coppie nei luoghi dove i soggetti ritratti vivono, sul muro di separazione che li divide: obiettivo era dunque di suscitare la riflessione nel vedere i ritratti e dunque ridimensionare le differenze.

La domanda di partenza del progetto coglie il centro del problema della convivenza tra israeliani e palestinesi: perché non possono vivere insieme? Eppure questi due popoli si assomigliano: “c’est évident, mais ils ne le voient pas. Nous devons les mettre face à face. Ils réaliseront” (JR & Marco, 2007, 12). Eppure *Face 2 Face* non vuole eliminare le differenze, bensì evidenziare che l’identità di ogni soggetto ritratto è frutto della relazione dialettica con l’immagine dell’altro, della reazione di riconoscersi nella connessione con il ritratto dell’altro piuttosto che solamente in quello proprio. In queste fotografie il soggetto fotografato è anche il primo fruitore dell’opera e completa il suo “lavoro” di modello soltanto con la fruizione della gigantografia e il riconoscimento della somiglianza con l’altro posto accanto al proprio ritratto. Solo allora dunque il progetto trova il suo compimento, nell’essere inserito nella quotidianità dei soggetti ritratti, nelle modificazioni, negli interventi che queste immagini affisse subiscono in maniera volontaria o per il semplice trascorrere del tempo.

Al di là della valenza politica di questa azione è bene soffermarsi sulla tecnica e la forma che JR ha utilizzato. Così come per i ragazzi della *banlieu* di Parigi, i soggetti ritratti fanno una smorfia, sbeffeggiano il cliché che vorrebbe irrigidirli e far loro indossare una maschera adatta e appropriata al proprio ruolo, che li incatena a una specifica posizione sociale; la smorfia invece li libera e li fa esprimere, dà senso alla singolarità del proprio volto ed elimina tutte quelle differenze che la società e il potere impone loro. Per ottenere questo obiettivo JR ha lavorato sul volto dei soggetti ritratti, sul ruolo del viso, delle mutevoli espressioni che esso assume, delle smorfie capaci di svelare la somiglianza di fondo che accomuna israeliani e palestinesi: la smorfia vuole modificare il viso, la sua forma “normale” ma in realtà serve a liberare della maschera sociale e politica che quei soggetti hanno assunto e che è diventata così naturale che essi non si rendono conto che è una sovrastruttura. Eppure non scompare la complessità dei differenti soggetti ritratti: “ils se ressemblent assez pour pouvoir se comprendre et sont suffisamment différents pour qu’un véritable dialogue puisse s’instaurer” (16). In questo breve spazio si inserisce il lavoro di JR, in questo contatto che, seppure ravvicinato, mantiene ancora una certa distanza. Il fotografo infatti realizza i suoi ritratti con un obiettivo con una focale di 28 mm: riduce così la distanza fisica tra fotografo e soggetto fotografato a pochi centimetri, concentra l’attenzione sul volto che riempie tutta l’inquadratura, fa sì che il solo volto sia in grado di far comprendere l’identità del soggetto ritratto nel suo complesso. La smorfia o l’espressione caricaturale che assumono i soggetti fotografati inoltre dà loro la possibilità di esprimersi, accentua le modalità espressive del viso così come la dimensione gigante dell’immagine ne aumenta la potenza espressiva e la quantità di dettagli utili a una più completa e complessa rappresentazione.



Che il progetto abbia sortito i risultati sperati lo dimostra il fatto che, come racconta il resoconto che accompagna le immagini pubblicate in volume, gli stessi abitanti dei luoghi dove il progetto si è svolto più volte hanno incontrato difficoltà a distinguere l'immagine del palestinese da quella dell'israeliano, essi stessi si sono sorpresi di commettere numerosi errori di attribuzione; insomma la presunta contrapposizione di volti è divenuta un modo di conoscere se stessi, gli scatti hanno instaurato un dialogo altrimenti impossibile.

Le immagini di *Face 2 Face* sono dunque il necessario specchio perché israeliani e palestinesi possano raggiungere la visibilità, la propria stessa rappresentazione: se si assume la prospettiva evidenziata da John Szarkowski secondo la quale le potenzialità euristiche della fotografia oscillano tra lo *specchio* e la *finestra* è possibile comprendere a pieno la portata del progetto *Face 2 Face*. Il critico americano ritiene infatti che una tassonomia efficace della fotografia è riconducibile alla funzione di specchio, cioè di riflettere un autoritratto del fotografo, oppure alla funzione di finestra sulla realtà, quindi un modo di conoscere meglio il mondo; tali tendenze tuttavia non sono necessariamente contrapposte bensì evidenziano la ricerca dell'autobiografismo e dell'autoanalisi da un lato e quella comprensione delle trame che tessono il reale dall'altra (cfr. Szarkowski, 1978, 18 ss.: seppure la proposta sia relativa alla fotografia americana di metà Novecento, l'autore stesso riconosce una certa apertura del modello presentato che autorizza quindi a un utilizzo generalizzato). Le immagini di JR riescono infatti a essere al contempo specchio e finestra, autoanalisi che conduce alla comprensione e alla manifestazione di se stessi e descrizione di una realtà che ha intrinseche difficoltà a rappresentarsi.

## Conclusioni

Il potere ha dunque utilizzato la fotografia segnaletica basandosi sulla forza di oggettivare il soggetto ritratto; tuttavia questa modalità priva il soggetto della propria specifica identità e, di conseguenza, lo fa divenire un tipo, una prova assolutamente certa di un determinato carattere: si impone un legame con il reale per mezzo della fotografia sino a far divenire verità qualcosa che non lo è. Inoltre, sfruttando sino in fondo e portando sino alle estreme conseguenze teoriche il principio della riproducibilità tecnica, la fotografia segnaletica nega e riduce ai minimi termini l'intervento *creativo* dell'autore fondando la propria autorità sulla rigida connessione tra realtà e verità: la fotografia segnaletica mette sotto gli occhi in maniera evidente un dato oggettivo che altrimenti, sottraendosi a questa logica di potere, sfuggirebbe. Infine essa sfrutta sino in fondo la semplicità, la facilità di utilizzo per essere organica al potere e supportare la strategia di normalizzazione di questo: la fotografia segnaletica diviene espressione dell'autorità del potere che inchioda il soggetto a una precisa identità, a un ruolo, a una parte del meccanismo del potere stesso.

Il ribaltamento di queste caratteristiche dà spazio alle logiche di resistenza dell'immagine fotografica del volto: si esalta la soggettività di colui che è ritratto, si pone l'attenzione sull'autore e sulla relazione tra questi e il soggetto ritratto (nel caso di JR riducendo al minimo la distanza tra i due). La smorfia è dunque il non arrendersi passivo ma un'attività che non vuole eliminare l'ambiguità *naturale* dell'immagine fotografica: se nell'ottica della fotografia segnaletica sul volto rappresentato nella fotografia si leggeva immediatamente la colpa, la degenerazione, il crimine, lo stesso volto, facendo leva sui suoi tratti mobili e superando di conseguenza l'immobilità della rappresentazione con una smorfia, dà libero sfogo alla sua irriducibilità alle logiche di dominio, liberando l'individualità.

La fotografia è così capace di non farsi imbrigliare dalla visione oggettiva e normalizzante su cui si fonda la microfisica del potere sino a rendere altamente significanti anche le fotografie segnaletiche, dissacrando e resistendo alla loro logica e dunque facendo loro perdere ogni utilità e peculiarità.

## BIBLIOGRAFIA

- BAUDELAIRE, C. 1996 [1859]. "Le public moderne et la photographie". In *Salon de 1859*. Paris: H. Champion, 2006. Trad. it. "Il pubblico moderno e la fotografia". In: *Opere*, 1191-1197. Milano: Mondadori.
- BELTING, H. 2014. *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*. München: C.H. Beck oHG: 2013. Trad. it. *Facce. Una storia del volto*. Roma: Carocci.
- BERGER, J. 2014 [1982]. "Appearances". In J. Berger & J. Mohr, *Another Way of Telling*. New York: First Vintage International: 1995. I ed.: New York: Pantheon Books. Trad. it. "Apparenze. L'ambiguità della fotografia". In *Capire una fotografia*, 85-125. Roma: Contrasto.
- GILARDI, A. 2003. *Wanted! Storia, tecnica ed estetica della fotografia criminale, segnaletica e giudiziaria*. Milano: Bruno Mondadori, II ed.
- JR & MARCO, 2007. *Face 2 Face*. Paris: éditions Alternatives.
- MOHOLY-NAGY, L. 2010 [1925; 1927<sup>2</sup>]. *Malerei Fotografie Film*. Munich: Albert Langen Verlag. Trad. it. *Pittura Fotografia Film*. Torino: Einaudi.
- MUZZARELLI, F. 2007. *Le origini contemporanee della fotografia*. Bologna: Quinlan.
- . 2014. *L'invenzione del fotografico. Storia e idee della fotografia dell'Ottocento*. Torino: Einaudi.
- PAPI, G. 2004. *Accusare. Storia del Novecento in 366 foto segnaletiche*. Milano: Isbn.
- SZARKOWSKI, J. 1978. *Mirror and Windows: American Photography since 1960*. New York: The Museum of Modern Art.
- VALÉRY, P. 1992 [1939]. "Discours du centenaire de la photographie". In *Vues*, Paris: La Table ronde: 1948. Trad. it. "Centenario della fotografia". In *Scienza e poesia in Paul Valéry*, a cura di M.T. Giaveri, 45-54. Reggio Emilia: Diabasis.