DOPPIOZERO

Raymond Depardon, La solitudine felice del viaggiatore

Elio Grazioli

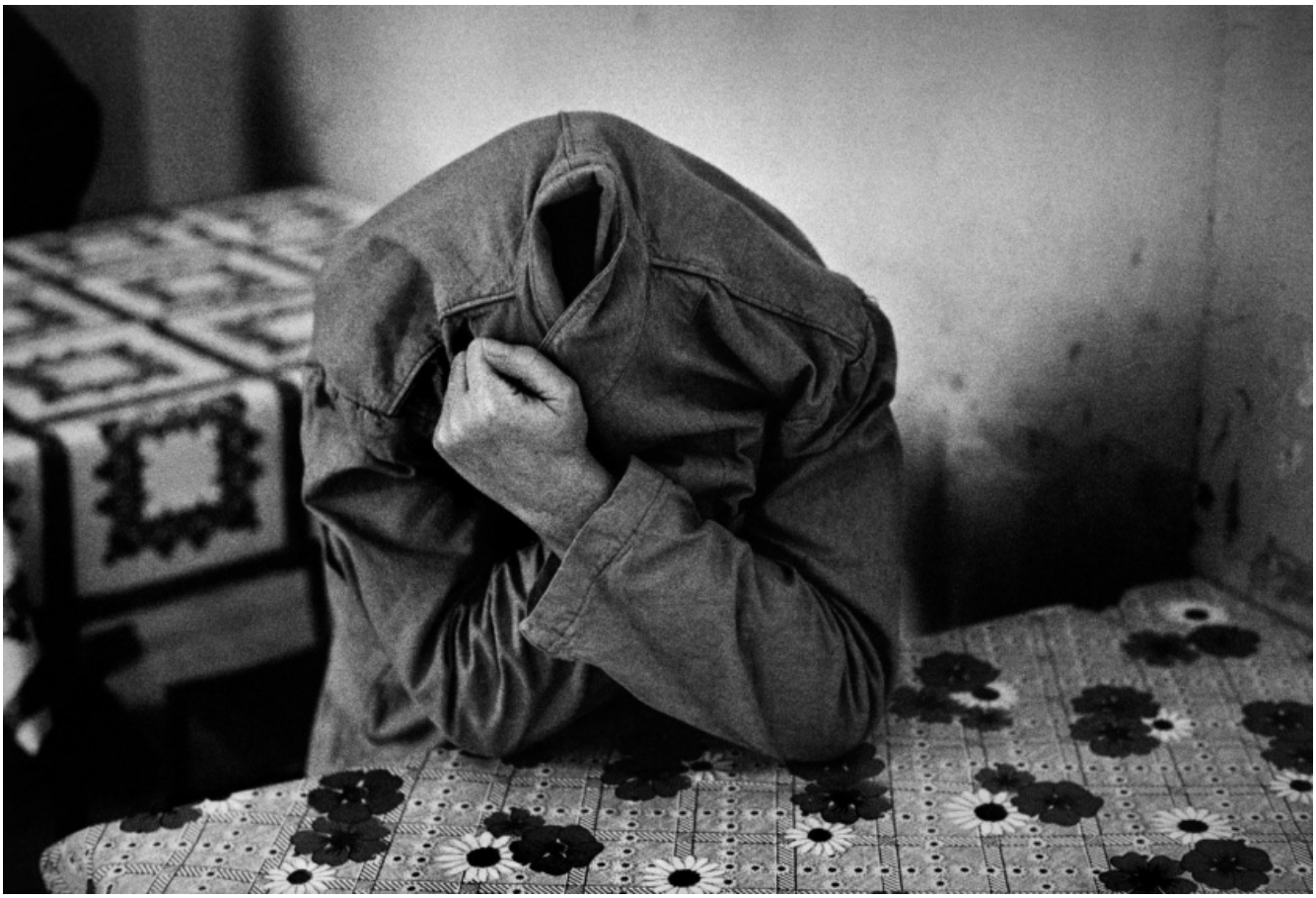
17 Novembre 2021

C’è una fotografia francese tutta da scoprire in Italia, almeno dal grande pubblico, una fotografia che non è quella dell’istante decisivo di Cartier-Bresson né quella più didascalicamente umanista, come è stata chiamata, e sentimentale dei Doisneau, Izis, Boubat, una fotografia casomai, se mi si permette la battuta, umana piuttosto che umanistica, che è venuta dopo quelle due, per l’appunto sulla loro critica. Raymond Depardon ne è uno dei rappresentanti eccellenti. Ora è un dato acquisito, tanto che Depardon è reporter della gloriosa e potente agenzia Magnum, ma mantiene anche al suo interno una posizione anomala, singolare. Non è reporter del tipo cacciatore di notizie e di immagini che le documentino, è soprattutto un viaggiatore, ma, di nuovo, non quello avventuroso o quello spettacolare, bensì quello della “solitudine felice”, come titola un suo libro (*La solitude heureuse du voyageur*, Points, 2006).



L’ha sintetizzato egli stesso nell’introduzione al suo libro *Voyages* (Hazan, 1998): “Di fatto, sono partito per fotografare combattenti, terremoti o principesse, e ho fotografato contadini. Poi il viaggio mi ha permesso di scoprire la mia vita, di scoprire l’amore, molto semplicemente. In una certa misura, mi chiedo se ho veramente viaggiato, perché ho portato con me la mia camera, il mio amore, o i miei problemi di comunicazione, o semplicemente il mio problema di vita”. Siamo cioè di fronte a un fotoreporter che guarda il quotidiano piuttosto che l’evento e si confronta con essi, quotidiano ed evento, portando dentro i suoi umori e problemi, invece che, come è prassi nel fotogiornalismo, pensare di documentarlo oggettivamente. Il viaggio è la vita, pare banale ribadirlo, ma farlo dà risultati come i suoi, e non altri: la tonalità – le infinite sfumature del grigio, dice un altro di questi fotografi che è Bernard Plossu –, la sensibilità acuta, la semplicità cólta, la modestia inscalfibile, la poesia costante, la posizione etica e politica.

La splendida mostra in corso alla Triennale di Milano permette di rendersene conto. Si entra e si è accolti da una gigantografia, un enorme ingrandimento a parete, di una strada diritta fino all’orizzonte lontanissimo in un paesaggio desertico (Geoff Dyer ha scritto pagine bellissime sulle fotografie di questo topos del viaggio nel suo *L’infinito istante* [Einaudi, 2007]). Tutta la lunga parete che corre lungo l’ampio corridoio è allestita con altre gigantografie che riprendono il senso del viaggio, intercalate da file di foto di formato normale dello stesso tema, all’insegna dichiarativa dell’“erranza”, che sfrutta naturalmente l’errare nei suoi vari significati, dal vagare allo sbagliare, ovvero l’andare all’incontro con l’oggetto senza meta, scopo né regola prefissati.



Sul lato destro si aprono le stanze, ognuna dedicata, nella prima parte della mostra, a una città. La prima è Torino, omaggio all'Italia come è di prammatica in mostre del genere, una Torino senza persone, non da cartolina, naturalmente – e questo offre lo spunto per un parallelo con il *Viaggio in Italia* che diede il via al "nuovo paesaggio italiano" dei Ghirri, Basilico e Guidi, proprio con questi intenti; sono della stessa generazione e dello stesso periodo. Poi vengono altre città, una Glasgow di periferia, piena di bambini che giocano, una New York di persone strane per le strade.

La sezione finisce con un video su New York: Depardon è un magnifico regista con all'attivo decine di film, brevissimi, brevi e lunghi, uno più bello dell'altro. Questo, di una decina di minuti (*New York, N.Y*, 1986), è di una semplicità chiara e emozionante. È la sintesi di una giornata che l'artista stesso racconta in poche parole, uscito al mattino senza uno scopo preciso, per gironzolare, e tornato la sera con il buio senza aver incontrato nessuno né trovato o fatto niente di particolare. Poco, si dirà, ma questo poco è diventato una forma, peraltro

paradigmatica del modo di Depardon: inizia con una carrellata dal finestrino del treno che lo porta in centro, un paesaggio di case, tetti, strade, skyline che non è quello della city, una città come tutte le città e al tempo stesso unica, filtrato attraverso la griglia del ponte della sopraelevata. Poi l'angolo di una strada tipica della zona degli affari, con persone che percorrono senza sosta i marciapiedi, attraversano la strada, si incrociano senza parlarsi, nessuno che si fermi o si rivolga a qualcun altro, sullo sfondo delle pareti uniformi e geometriche degli edifici lavorativi. Poi il ritorno: lo stesso percorso in treno dell'andata, ma con il buio, le luci delle strade e delle finestre interrotte dalle travi della sopraelevata. La struttura è chiara e il contenuto lampante, ma dentro c'è tutta la storia della fotografia americana, dalla New York di Paul Strand (la scena centrale non può non ricordare le famose foto di Wall Street del 1915, inizio di tutto, se così si può dire), a quella di Berenice Abbott degli anni '30, alla pittura dei precisionisti del decennio precedente, alla street photography e, vorrei dire, fino a certi video come *Railroad Turning* di Richard Serra (1976).

Proseguiamo la visita e troviamo una grande sezione, doppia, riservata alla Francia, selezione di due grandi progetti, uno a colori esposto nel 2010 alla Bibliothèque nationale di Parigi, *La France de Raymond Depardon*, e l'altro in bianco e nero recentissimo, esposto quest'anno alla Fondation Cartier, intitolato significativamente *Communes*. È appunto la dichiarazione centrale della mostra, quella di una fotografia di paesaggio dei "comuni", che raccoglie e dissemina tutti i significati di questo termine, da quello dei paesi che punteggiano e disegnano in realtà la maggior parte ancora del territorio non solo francese, a quello della gente della vita normale e comune, che pure costituisce una dimensione diffusa – e vogliamo dire trascurata? – della vita anche moderna, come dichiara il titolo della mostra *La vie moderne*, a quello infine, almeno credo, che rimanda a qualcosa come nelle espressioni "storia e bene comune", cui si rimanda con partecipazione, che si invita a non dimenticare e a riconsiderare.



Sono fotografie di edifici non monumentali e tuttavia importanti per la vita delle comunità che abitano i luoghi, identitari, utili, vissuti; di persone che svolgono le loro attività e gesti quotidiani; molti angoli rurali, ma non solo, e senza

sottolineatura nostalgica di un mondo in via di sparizione, al contrario secondo l’affermazione di una scelta, di un modo di essere; sono i luoghi dove si lavora e dove si abita, le zone intermedie delle periferie, come specifica Depardon, che scrive: “In questo inizio di XXI secolo mi sembra che sia qui che la Francia è in movimento, l’ho vista nettamente trasformarsi in pochi anni. Esiste una determinazione delle popolazioni a voler vivere e abitare in queste piccole città dove c’è ancora posto. Credo che lo spazio sarà la grande posta in gioco del futuro”. Depardon ha realizzato un’altra mostra alla Fondation Cartier nel 2010 insieme a Paul Virilio intitolata *Terre natale: ailleurs commence ici* (Terra natale: l’altrove comincia qui) che è un po’ l’estensione a livello planetario e debitamente approfondita di questi argomenti, con una piccola ma essenziale pubblicazione.



Le inquadrature sono nella maggior parte frontali, una frontalità presa da Walker Evans anche per il suo significato etico, di confronto diretto ma con distanza

rispettosa e tempo lungo: “Ho visitato dei luoghi molto diversi per la loro storia. Questa distanza che mi sono imposto tecnicamente e formalmente mi ha permesso di passare al di sopra delle specificità regionali e di cercare di estrarre un’unità: quella della nostra storia quotidiana comune”. E consapevolmente: “Ho assunto il rischio di dispiacere a coloro che non riconosceranno la loro Francia e di far piacere invece a coloro che apprezzano una percezione intuitiva, irriducibile a una definizione fissa dell’identità francese”, che vale naturalmente per ogni identità.



Un’altra risposta alla domanda sul senso di queste scelte è per concludere – ma per ricominciare, perché non a caso è la serie più vecchia della mostra – nell’ultima sala, dedicata ai famosi progetti degli anni ’80 sugli ospedali psichiatrici, da Collegno a San Servolo e San Clemente di Venezia, a Arezzo, a Napoli. Qui allora è l’altra faccia dell’umanità, e dello spazio. Le domande diventano: che cos’è la sofferenza dell’altro e che cos’è l’isolamento? Le fotografie dei malati sono drammatiche e toccanti ma mai esasperate, alcune famosissime come il degente che si nasconde tirandosi la giacca sopra la testa,

quella testa che è la causa di tutto. Anche qui si aggiunge un breve filmato bellissimo, un estratto dal lungometraggio del 1982 dedicato al San Clemente. Vi si vede l'entrata dei visitatori, in soggettiva, si incrociano diversi pazienti immersi nei loro gesti coatti, al centro una microscena, uno che chiede alla compagna di Depardon di offrirgli un caffè, un piccolo evento che può addirittura sfuggire nella sua normalità ma che condensa l'indicazione di Depardon, il quale in un'intervista la esprime così: "Sono piccoli gesti che rompono l'isolamento, perché per uscire dall'isolamento bisogna mostrare l'uscita dall'isolamento".

La mostra nasce dalla collaborazione della Triennale di Milano con la Fondation Cartier di Parigi e dura fino al 10 aprile 2022.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

