

LA MIMESI: OLTRE LA FOTOGRAFIA

Federico Rui

La fotografia non è solo un mezzo che documenta. È piuttosto un confronto tra due momenti di fare arte, tra la permanenza del corpo scultoreo e l’istante fotografico, tra la solidità della materia e l’evanescenza della luce. A maggior ragione nel caso in cui il soggetto della fotografia sia una scultura, lo sguardo del fotografo va a creare non una mera rappresentazione, ma una nuova opera artistica autonoma. Così è nel progetto “Echi di Eternità”, in cui Iacopo Giannini “cattura” le sculture di Igor Mitoraj collocate nel Parco Archeologico Neapolis di Siracusa. Fotografare le sculture di Igor Mitoraj è una sfida affascinante e complessa, perché significa confrontarsi con forme cariche di memoria, rottura e idealizzazione, che creano un ponte visivo e concettuale tra passato e presente. La fotografia, quindi, non è solo un mezzo per documentarle, ma un linguaggio interpretativo in grado di amplificare le loro tensioni e suggestioni. Giannini coglie così non solo l’apparenza estetica, ma indaga la memoria facendosi carico di rivelare le opere come esperienze visive e filosofiche, tra perfezione formale e ferita visiva.

Platone, nel famoso mito della caverna (Repubblica, libro VII), distingue tra il mondo reale, costituito dalle idee o forme perfette e immutabili, e il mondo sensibile, che ne è solo una copia imperfetta. Per Platone, le immagini (ombre, riflessi, rappresentazioni) sono eterne copie di copie, e quindi ancora più lontane dalla verità. Nel mito, Platone descrive degli uomini incatenati fin dalla nascita all’interno di una caverna, costretti a guardare solo la parete di fronte a sé. Alle loro spalle, un fuoco proietta le



ombre degli oggetti mossi da altri uomini: per i prigionieri, quelle ombre sono il mondo, l'unica realtà conoscibile. Solo quando uno di loro si libera, scopre che quelle figure non sono che copie di cose reali, e che la verità si trova fuori dalla caverna, nel mondo illuminato dal sole delle Idee. In questa visione, l'immagine è una copia della copia, un'illusione che allontana l'uomo dalla verità. Tale sospetto platonico nei confronti delle immagini trova un'eco profonda nel pensiero moderno quando si confronta con la fotografia, un mezzo che, per sua natura, cattura e fissa immagini del mondo visibile. Se accogliamo la prospettiva platonica, la fotografia può essere interpretata come una nuova forma di ombra: essa non ci restituisce la realtà, ma solo una proiezione, un riflesso bidimensionale del mondo sensibile. Come le ombre della caverna, le fotografie

ci mostrano qualcosa che sembra vero ma è, in fondo, solo un'apparenza. L'immagine fotografica è statica, parziale, selettiva. Non coglie l'essenza, ma solo la superficie. In questa lettura, la fotografia rischia di essere strumento di illusione, di alienazione dallo spirito critico: ci appaghiamo della loro verosimiglianza, dimenticando che dietro di esse vi è qualcosa di più profondo, forse inconoscibile. La fotografia può agire però non come catena, ma come liberazione. Alcuni fotografi (da Walker Evans a Sebastião Salgado, da Diane Arbus a Nan Goldin) hanno usato l'obiettivo per illuminare angoli nascosti del reale, portando alla luce ciò che era celato o ignorato. In questo senso, la fotografia può essere un atto di conoscenza, un primo passo per “voltarsi” verso la verità, proprio come il

prigioniero che, abituato alle ombre, inizia a intravedere l'origine della luce. Il rapporto tra fotografia e verità resta tuttavia ambivalente: da un lato, l'immagine fotografica è impronta del reale, come suggerisce Roland Barthes con la nozione di “è stato”; dall'altro, è sempre una costruzione, soggetta a scelta, inquadratura, luce, intenzione. La fotografia è dunque un gioco complesso tra visibile e invisibile, illusione e rivelazione, ombra e forma. In questo senso, la fotografia non è né la caverna né l'uscita, ma la soglia: un luogo in cui si può restare prigionieri delle immagini o da cui si può iniziare a interrogarle, per cercare la luce che le genera.

In questo senso W. J. T. Mitchell, nel suo saggio *What Do Pictures Want?* (2005), rilegge la fotografia non semplicemente come una mera rappresentazione, ma come un attore culturale dotato di una propria “volontà” simbolica. Questa concezione apre nuove prospettive sul rapporto complesso e dialettico tra fotografia e soggetto, spostando il focus dalla nozione di immagine passiva a quella di immagine “agentiva”. Mitchell propone infatti di considerare la fotografia come un'entità attiva che “desidera” qualcosa, che “chiede” una risposta, e che, soprattutto, instaura una relazione dinamica con il soggetto fotografato e con lo spettatore. Tale attribuzione metaforica di volontà all'immagine consente di superare la tradizionale visione secondo cui la fotografia sarebbe un semplice specchio della realtà o una registrazione neutra del visibile. La fotografia seleziona, taglia, mette in scena e plasma il soggetto in un formato iconico che si sottrae alla semplice corrispondenza con la realtà empirica, diventando veicolo di molteplici significati e interpretazioni. Da questo punto di vista, il soggetto è al contempo presente – perché la fotografia testimonia la sua esistenza – e assente, perché ridotto a immagine, a traccia congelata nel tempo.

Questa ambivalenza tra presenza e assenza genera una tensione fondamentale nella pratica fotografica: la fotografia è testimone dell'esistenza del soggetto, ma al tempo stesso ne sancisce la distanza, la perdita o la

trasformazione in un'entità iconica. Le implicazioni di questo modello per la pratica fotografica sono profonde. Il fotografo non agisce più come un semplice osservatore o registratore, ma come un mediatore che contribuisce a costruire il soggetto attraverso scelte estetiche, compositive e narrative. Parallelamente, lo spettatore diviene un interlocutore attivo, chiamato a rispondere alle “esigenze” dell'immagine, a decifrare ciò che essa “vuole” comunicare, instaurando così un dialogo aperto e dinamico.

Gyula Halász, in arte Brassai (1899-1984), noto soprattutto per le sue immagini notturne di Parigi, ha dedicato molta parte della sua ricerca artistica alla fotografia di sculture, intese non solo come oggetto da documentare, ma come presenza da evocare. Brassai si accosta alla scultura con una sensibilità plastica quasi tattile. Le sue fotografie non mirano alla riproduzione delle opere, ma ne cercano la vita interiore, le tensioni, le ombre che si annidano tra le pieghe del volume. Nei suoi scatti, la luce - spesso radente, direzionale, drammatica - accarezza la superficie delle statue, ne esaspera la tridimensionalità, e trasforma il marmo, il bronzo o la pietra in carne, movimento, emozione.

Ricerca ciò che nella forma è enigmatico e poetico, spesso isolando la scultura dal suo contesto, inquadrata in modo ravvicinato, talvolta parziale, come se volesse liberarle dalla retorica della monumentalità per restituirle a un'intimità più profonda. La macchina fotografica diventa uno strumento di esplorazione fenomenologica: la scultura viene “vista” attraverso l'esperienza del suo apparire nella luce, nel tempo, nello spazio. Nel 1932, Brassai sfida le nozioni consolidate su cosa sia o non sia scultura quando, con la serie *Sculpture involontaire*, fotografa una serie di oggetti trovati: minuscoli frammenti di carta scartati inconsciamente arrotolati, piegati o attorcigliati da mani irrequiete, pezzetti di pane dalla forma strana, pezzi di sapone macchiati e macchie accidentali di dentifricio.

Il lavoro di Brassai sulla scultura contribuisce a definire la fotografia come medium intermediale, capace di tradurre una forma

tridimensionale in immagine bidimensionale, senza annullarne la fisicità.,esaltando ciò che nella scultura è gesto, tensione ed energia. L’approccio di Man Ray (1890-1976) è radicalmente opposto. Vicino al surrealismo e al dadaismo, Man Ray non fotografa la scultura per riprodurla, ma per reinventarla. Le sue fotografie - anche quando riguardano oggetti tridimensionali - sono costruzioni visive, spesso ironiche o paradossali, in cui la scultura perde il suo statuto di oggetto fisico per diventare forma mentale. Un esempio emblematico è la sua serie dedicata ai manichini o agli oggetti trasformati in ready-made, che diventano sculture immaginarie, filtrate dalla tecnica fotografica (solarizzazioni, esposizioni multiple, tagli surrealisti). In Man Ray, la fotografia della scultura non è mai documentaria: è un’ulteriore metamorfosi dell’oggetto, una manipolazione visiva e semantica. Herbert List (1903-1975), fotografo tedesco legato al classicismo e al surrealismo, affronta la scultura con un approccio più filosofico e contemplativo. Nelle sue immagini, le statue antiche diventano presenze metafisiche, immerse in atmosfere sospese, atemporali. Influenzato dalla cultura classica e dal pensiero estetico tedesco tra le due guerre, in particolare dal concetto di *schöne Form* (bella forma), le sue fotografie di sculture, riflettono un’adorazione quasi religiosa per la purezza formale dell’antichità. Le statue antiche diventano per lui icone senza tempo, manifestazioni di un ordine superiore. Le fotografa spesso isolate, avvolte in una luce morbida, senza interferenze moderne: la scultura è per lui una forma perfetta, da restituire alla contemplazione. Mimmo Jodice (1933) immortalava le statue antiche facendole vibrare di vita propria. La storia non è solo rappresentata, ma percepita. Le forme classiche emergono come presenze sospese, come relitti carichi di significato. La ricerca si indirizza ad evocare una memoria sedimentata con una tensione verso l’eternità, Toscana come Giannini è Aurelio Amendola (1938), conosciuto per il suo approccio alla fotografia di scultura che ha saputo restituire vita, movimento ed emotività a materiali immobili come marmo, bronzo e terracotta. Attraverso un uso raffinato della luce radente,

dei chiaroscuri intensi e di inquadrature ravvicinate, Amendola riesce a tradurre in immagine la tensione interna della materia, il gesto dell’artista, l’impeto vitale che attraversa la pietra. Le sue fotografie delle sculture di Michelangelo, per esempio, sono tra le più celebri mai realizzate: non semplici documentazioni, ma vere e proprie trasfigurazioni poetiche. I corpi scolpiti dal Buonarroti sembrano respirare, soffrire, vibrare sotto l’obiettivo di Amendola, come se la fotografia restituisse ciò che la scultura contiene in potenza. Non c’è distacco accademico, ma una vicinanza quasi viscerale: il marmo si fa carne, le superfici diventano pelle, i volumi raccontano emozioni. In questo senso, Amendola avvicina la fotografia di scultura alla dimensione espressiva del ritratto. Robert Mapplethorpe (1946-1989) ha fotografato corpi come fossero sculture e sculture come fossero corpi, elevando ogni soggetto – un fiore, un corpo maschile, un ritratto, una statua o un atto sessuale – a oggetto di composizione formale perfetta. I corpi sono scolpiti dalla luce, messi in posa come figure classiche, catturati in un equilibrio quasi marmoreo. La sua fotografia è profondamente apollinea: cerca l’ordine, la simmetria, la bellezza, trasformando il reale in icona.

La fotografia di Giannini e l’arte di Mitoraj si intrecciano in un dialogo affascinante, dove l’immagine catturata dalla macchina fotografica e la scultura monumentale si incontrano in un punto di congiunzione tra la memoria e la bellezza. La fotografia, come mezzo di espressione, può immortalare l’essenza di un’opera d’arte, cristallizzando il momento in cui l’osservatore si confronta con la scultura e rivelando dettagli che sfuggono ad occhio nudo. Ogni angolo, ogni riflesso, ogni ombra che un fotografo riesce a cogliere può aggiungere una nuova dimensione all’opera, permettendo a chi osserva la fotografia di entrare in un dialogo intimo con la scultura. Ecco che la fotografia di Giannini, come linguaggio visivo, gioca un ruolo fondamentale nel trasmettere la dinamicità del luogo e l’effetto che le sue sculture hanno



sull’ambiente circostante. La fotografia diventa allora un mezzo per esplorare come la scultura di Mitoraj si inserisca nel flusso della vita quotidiana, con tutte le sue sfumature, contraddizioni e bellezze. Accogliendo il concetto platonico di *mimesi*, queste sculture sembrano spingerci a riflettere su ciò che è nascosto, sull’impossibilità di vedere la totalità dell’essere umano, sul fatto che la bellezza, la perfezione e l’interezza sono sempre parziali e mai completamente raggiungibili. La riflessione sulla fragilità e l’incompletezza dell’opera ci invita, forse, a considerare che anche il nostro sguardo sul mondo è, come quello dei prigionieri della caverna, limitato. In questo gioco di luci e ombre, la scultura incompleta di Mitoraj, così come interpretata da Giannini, si trasforma in una metafora

della nostra condizione umana: siamo tutti prigionieri delle nostre percezioni, ma possiamo aspirare a una visione più ampia, a una comprensione più profonda, proprio come il prigioniero che esce dalla caverna per affrontare la luce.