

Silenzio *della* superficie



Biamino. Briatta. Obiso. Reichenbach.



Contrasti, 1983

La Forma del colore. Fotografie di Maurizio Briatta 1983-2001

ANTONELLA RUSSO

Elemento centrale e costitutivo della fotografia di Maurizio Briatta, è l'uso del colore che è insieme forma e testo principale di ogni suo lavoro.

Fin dai suoi esordi, a metà anni Ottanta, colori carichi e contrastanti invadevano lo spazio dell'inquadratura dando significato alle diverse ambientazioni.

Già il suo primo lavoro, *Contrasti* (1983), annuncia la ricerca sul colore 'fotografico' che contraddistinguerà le immagini di Briatta. Qui, il drastico taglio dell'immagine permette solo d'intuire il profilo di una figura maschile in basso a sinistra, che lascia tutto il primo piano a una composizione di fiori su cui si allunga, minacciosa, un'incombente penombra. I colori squillanti dei fiori rompono con la monotonia cromatica dell'inquadratura e, finalmente, appaiono: forma e soggetto offerto allo sguardo dello spettatore. Questa descrizione di contrasti cromatici fa certamente riferimento ai «colori americani», così come li ha definiti Briatta stesso, e più in particolare alla fotografia di noti autori americani (William Eggleston, Eliot Porter, Joe Meyerowitz, tra gli altri), che alla fine degli anni Settanta inventarono una nuova grammatica della fotografia a colori, che da noi cominciò a esser conosciuta proprio a metà degli anni Ottanta.

Ma quest'immagine è interessante anche per la sua sofisticata composizione. Intanto, nonostante si basi su una narrativa assolutamente banale (un passante di fronte a una vetrina di un fioraio) è però costruita in modo da evocare una certa drammaticità. Sia il taglio che frammenta l'inquadratura, che l'accostamento del dato naturale (i fiori) con quello culturale (l'abbiigliamento della figura maschile), suggeriscono indeterminatez-

za, mentre l'oscurità della penombra che sta per sopraffare i fiori, contribuisce a creare un'atmosfera di *suspense* e d'ansia che pervade l'intera immagine.

Briatta ha iniziato la propria ricerca sul colore in fotografia in privato, sperimentando tra le mura domestiche, dando vita a una personale visitazione di luoghi familiari che appaiono quasi come esercizi di meditazione su una vita interiore.

Nella serie *Interni* (1986) Briatta s'impegna a investigare la sfera del privato, l'esperienza del familiare, l'ambito del proprio vissuto personale, ritraendo oggetti e cose d'uso quotidiano illuminati da una luce radente, mai artefatta.

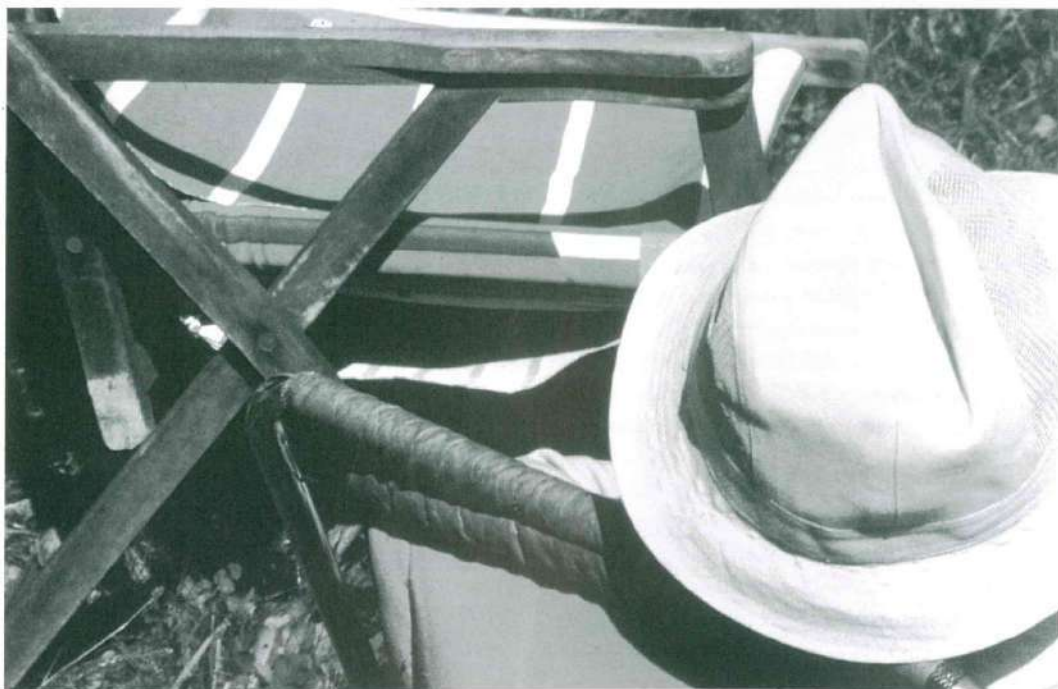
Parlando dell'uso della luce nelle sue fotografie, il fotografo torinese specifica che ha usato sempre e solo una luce diretta, mai artificiale e afferma: «in queste fotografie d'interni ho sfruttato l'irraggiamento che entrava dalle finestre. La luce diretta (al contrario di quella diffusa) mi interessa particolarmente: ridisegna la realtà, crea contrasti e ombre nere e nette. Le forme e le volumetrie vengono rimarcate e messe in risalto, tutto è più definito, più grafico e tutto ciò mi appaga esteticamente e forse mi toglie anche delle incertezze».¹

Ma proprio i luoghi dell'intimità e del domestico, come ognuno di noi sa, tante volte, in particolari situazioni psicologiche e momenti di turbamento emotivo, si trasformano nel loro esatto opposto, diventando irriconoscibili, stranianti, talvolta arcani. Ed è in questi momenti particolari che assumono una dimensione non più familiare e confortante ma «perturbante».²

Questo termine nel linguaggio psicoanalitico freudiano indica una condizione psicologica inquietante, a tratti allarmante



Contrasti, 1983



Contrasti, 1983

te che si verifica quando vi è incertezza cognitiva. «Il perturbante – sostiene Freud – sarebbe propriamente sempre qualcosa in cui per così dire non ci si raccapezza». Questa incertezza, che getta nell'angoscia, è accompagnata nella maggior parte dei casi da una sorta di allucinazione, un piccolo delirio visivo, cosicché oggetti o scorci domestici appaiono non solo illuminarsi, trasformarsi e perfino animarsi.

Così accade per esempio, in alcuni dei primi lavori di Briatta in cui colori e contrasti tonali investono oggetti d'uso quotidiano creando distorsioni e mutazioni, quasi come se essi, improvvisamente, prendessero a comportarsi. E, come accade per esempio in alcuni film di Hitchcock, anche in queste immagini ombre e penombre diventano protagoniste della scena, mobili e suppellettili ci appaiono come testimoni silenziosi di crimini e misfatti.

Così in un'immagine *Interni* (1986) la luce spiovente illumina oggetti dei cassetti aperti facendoli apparire improvvisamente come refurtive sospette, corpo di un misterioso reato; oppure in un'altra *Interni* (1986) il primo piano della superficie a fiori di un *abat-jour* diventa la membrana lucente di una rara specie di medusa natante in camera da letto; e in un'altra ancora *Interni* (1986) l'ombra di uno spazzolino da denti si inerpica sulle piastrelle della stanza da bagno come il fiore minaccioso di una pianta carnivora.

Già in questi primi lavori, Briatta avvia la sua esplorazione sulla fotograficità del dato reale, sottoponendo a un continuo esame sia il visibile che la sua rappresentazione specificamente fotografica.

Ciò che più sembra interessare al fotografo torinese è *ri-vedere*, proporre cioè delle condizioni capaci di sfidare le definizioni correnti di fotografia intesa come ripresa oggettiva e oggettivante di ciò che ci circonda. Briatta contrappone a questa (limitante) definizione del medium, la sua personale ricerca su ciò che è lo statuto del fotografico. Dunque ogni definizione netta e precisa dell'immagine viene sottoposta a revisione; ogni luogo comune sulla ripresa fotografica esatta, sulla sua ottica di precisione viene messo in questione. Il fotografo torinese istituisce invece una personale visione 'astigmatica', o miope, in tutti casi incerta, che gli permette di porre in questione canoni e convenzioni correnti della rappresentazione fotografica. Così alla fotografia diretta o *straight* dai contorni netti, con perfetta messa fuoco dei dettagli su vari piani, già pre-visualizzata in ogni minimo dettaglio, Briatta oppone le sue immagini parzialmente o interamente sfuocate.

Questa messa a (s)fuoco va considerata dunque come funzionale alle sue ricerche. In tal senso bisogna anche sottolineare che Briatta non cerca facili effetti pittorici, né tanto meno di riprodurre soggetti e atmosfere 'artistici' come facevano i *Photosecessionists* della cerchia di Alfred Stieglitz all'inizio del secolo scorso.

Per il fotografo torinese la sfocatura appartiene a un modo di vedere naturale, anche se patologico come può esserlo la visione degli astigmatici o dei miopi. Essa è dunque interessante per Briatta perché inaspettata e più idonea a riprodurre l'indeterminatezza e incertezza visiva che egli tenta di rappresentare.

Con la serie *Fotografie di Paesaggio* (1996-1998) Briatta inizia la sua indagine sull'uso della sfocatura che gli permette di sperimentare e rappresentare una diversa percezione visiva. È come se egli chiedesse all'apparecchio fotografico di vedere di più tralasciando di registrare con esattezza, senza volere a tutti i costi saperne di più sul dato reale.

Dal punto di vista formale poi, la messa a (s)fuoco di Briatta è usata come un piano divisorio, una membrana duttile ma impenetrabile che il fotografo interpone a dividere il primo piano dallo sfondo delle immagini.

Così, in *Fotografie di Paesaggio*, la separazione tra primo piano e sfondo è solitamente indicata da un oggetto come il tronco di un albero, una balaustra, un tubo o un traliccio la cui superficie viene interposta, come un segnale per l'osservatore, tra il primo piano e lo sfondo appannato e semi-liquido dell'immagine.

Nelle fotografie più convincenti di questa serie, tra cui *S. Benigno*, (1996) *Fogizzo*, (1996), o anche *Torino*, (1998), per esempio, le superfici nitide descritte in primo piano, la lama lucente di un guard-rail, un traliccio e il parapetto di un ponte, servono quasi come punto di appoggio visivo, il 'Nord' di una bussola immaginaria che aiuta a mantenere l'orientamento all'interno delle sue fotografie incoraggiandoci ad addentrarci tra l'opacità del suo testo, a inoltrarci fino allo sfondo.

Parlando di questa sfuocatura Briatta sottolinea: «Mettendo in rapporto sfuocatura e nitidezza tento di tener separati i piani di cui è costituita l'immagine, a definire e a sottolineare i limiti del campo visivo e dell'inquadratura fotografica: il primissimo piano e lo sfondo o 'il macro', 'l'infinito'».

L'elemento a fuoco in primo piano contrasta nettamente con la sfuocatura sullo sfondo, ed è un vero e proprio congegno visivo pensato dal fotografo poiché ricorre ed è rin-



Interni, 1987



Interni, 1987



Bacio, 1992

tracciabile nei lavori di tutta questa serie. Esso assolve la funzione di legare i diversi piani dell'immagine (l'alto e il basso, o i due lati estremi oppure il primo piano e lo sfondo della fotografia) e, come unico elemento dell'immagine perfettamente descritto con dovizia di particolari, aiuta a farci compiere un salto visivo grazie al quale riusciamo, con un esercizio d'astrazione, a 'vedere' delinearci anche lo sfondo dell'immagine. Infatti è solo a una seconda occhiata che si discerne la forma sfuocata del paesaggio sullo sfondo, a un primo impatto visivo tutta l'immagine appare sfuocata. Solo successivamente l'occhio ritorna sul primo piano, legge un oggetto a fuoco e discerne i due piani distinti di cui è composta la fotografia.

Dunque nei lavori di Briatta la sfuocatura costituisce un dispositivo visivo per investigare la rappresentazione fotografica. Come egli stesso sottolinea: «la sfuocatura è, io credo, uno dei parametri specifici e costitutivi del linguaggio fotografico. In tal senso ogni mia immagine seppur sfuocata, rimane pur sempre, e inequivocabilmente, una fotografia. È pur vero che scattando immagini sfuocate mi è capitato di ottenere risultati 'involontariamente pittorici'. Ma forse è ancora possibile, anche nel ventunesimo secolo, giocare con queste contraddizioni, portarle in superficie, evidenziarle. Così conoscendo e usando al massimo le specificità della fotografia, tento di trasformarla, farla diventare meno descrittiva e oggettiva, ma più ambigua possibile, molto più aperta cioè a molteplici letture e interpretazioni di quanto non lo sia oggi».⁵

Tra le fotografie più evocative di *Fotografie di Paesaggio* vi è *Pietra Ligure* (1997). Certamente la composizione richiama l'immobilità irrealistica dei lavori di Carrà e l'atmosfera d'attesa e calma metafisica ricorda i capolavori del Novecento italiano. Il dettaglio di un oggetto ricurvo ripreso in primo piano, perfettamente a fuoco, amplifica l'ambiguità aggiungendo fascino all'intera immagine.

Anche in *Pian della Mussa* (1997) i riferimenti sono molteplici. Intanto il paesaggio alpino e la coppia di figure sullo sfondo, seppur indistinto e sfuocato, fanno venir alla mente la nota fotografia di *Alpe di Siusi* (1979) di Luigi Ghirri, che ritraeva il tipico cliché della fotografia paesaggistica da turista. A questo inequivocabile riferimento fotografico, Briatta aggiunge il suo dispositivo visivo, un dettaglio perfettamente a fuoco ripreso in primissimo piano che tra l'altro evoca la freschezza e aria salubre di montagna. Qui, l'insieme delle piccole rocce aggettanti, oltre che a puntare verso il centro dove si snoda un sentiero argenteo, sembrano significare uno sguardo onnisciente che

dall'alto domina il paesaggio sfuocato del fondo valle. Il richiamo alla fotografia di Luigi Ghirri fa inoltre riferimento sia all'opera di questo autore sia a tutta la letteratura di fotografia promossa da Ghirri e volta a sensibilizzare sulla «perdita del paesaggio» italiano, minacciato dall'anonimità e dalla progressiva visione globalizzante dei luoghi.⁶

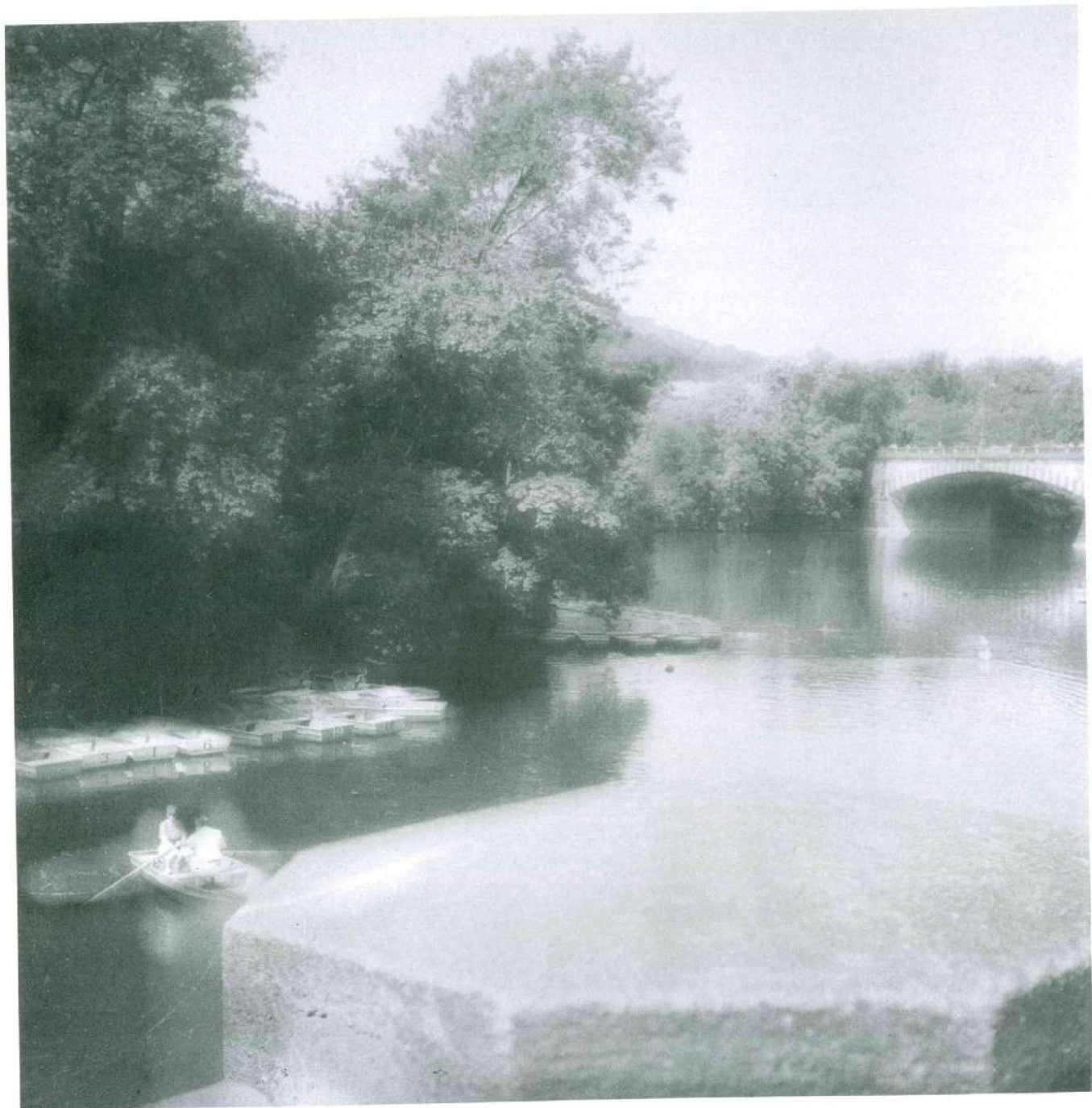
Per Briatta il paesaggio non rappresenta però il genere fotografico privilegiato, quanto piuttosto un soggetto, tra i tanti possibili, che gli permette di sperimentare per tentare di ribaltare le convenzioni del linguaggio fotografico, evidenziandone contraddizioni e paradossi visivi.

La serie *Montagne* (1994-2001) riproduce delle immagini di colli e passi montuosi al centro delle quali è inserito, come in una fotografia da dilettante, un 'errore', una svista fotografica data dall'inesperienza o dalla distrazione. Briatta rappresenta questo sbaglio come foglie o ombre poste nel bel mezzo dell'inquadratura a occultare parzialmente la descrizione dell'immagine, precludendo, oltre che l'informazione visiva, ogni godimento della veduta.

Questo 'scarabocchio' colorato stampato nel bel mezzo delle fotografie è un altro dispositivo visivo escogitato dal fotografo torinese per bloccare lo sguardo trattenendolo ai limiti della superficie dell'immagine, frustrandone parzialmente le aspettative di fruizione immediata. Come una macchia all'interno di una pupilla, così la sfuocatura posta al centro dell'inquadratura impone una visione laterale, blocca la percezione immediata dell'immagine completa, mostrandocela solo parzialmente. Di fatto quindi questa fotografia ci impone uno sforzo concettuale, e come già nella serie *Fotografie di paesaggio*, l'osservatore vede grazie a un minimo, quasi impercettibile sforzo mentale e solo per mezzo e grazie a un'astrazione (o distrazione).

Nella serie *Intrecci* (1995), contemporanea a *Montagne*, Briatta approfondisce, sposta i limiti portando verso estreme conseguenze le sue esplorazioni sul vedere fotografico. Queste immagini descrivono in primissimo piano dei reticolati metallici, cancellate, graticci fatti di arbusti o anche semplici rami fioriti descritti nei minimi dettagli e interposti, come filtri, tra primo piano e sfondo dell'immagine che s'intravede a tratti, e solo a segmenti.

Al contrario di altri suoi lavori, queste fotografie sono perfettamente a fuoco, anzi ogni elemento è ripreso con un'esattezza quasi prodigiosa, ogni intreccio di filo metallico, di ramo e foglia è perfettamente descritto con una dovizia di particolari quasi ossessiva. Nonostante la precisione nei dettagli, la



Praga, 1992

pletora di particolari, è difficile e quasi impossibile descrivere il soggetto dell'immagine che appare sbarrato, quasi imprigionato alla vista dell'osservatore. Infatti, i rami secchi con le loro rare foglie accartocciate su se stesse, oppure le spine lucenti dei roseti sovrapposti alle sbarre di cancellate, evocano sensazioni tattili, oltre che visive e si interpongono, come nuovi ostacoli seminati tra l'osservatore e l'immagine, facendo sì che il testo di quest'ultima rimanga inaccessibile e rilegato a un indecifrabile sfondo.

Come in tutta l'opera di Briatta, anche qui il colore assume un ruolo decisivo per la percezione dell'immagine. In *Intraccio* (1995), il verde brillante dei rami e delle foglie del roseto si contrappone all'azzurro del reticolato metallico sovrappo- nendosi, senza però mai mescolarsi, al bianco netto delle sbarre della cancellata: ogni colore svolge un percorso e traccia una propria traiettoria. In questo modo ancora una volta Briatta seppellisce nell'immagine il suo dispositivo visivo che tende a minare e rendere difficile l'addentrarsi sullo sfondo, opponendo una barriera visiva che lascia l'osservatore al di qua del significato di fondo del lavoro.

Così le fotografie di questa serie appaiono ritmate, e, come spartiti musicali, composte su molteplici pentagrammi di linee, scandite d'intrecci e arabeschi, intense sinfonie di ritmi e timbri cromatici.

Nel lavoro di Briatta, incentrato sulla trascrizione delle qualità e sulla *texture* dei colori, la serie *Controluce* appare come approdo naturale delle sue ricerche.

Questa recente produzione fotografica riproduce paesaggi naturali, viali alberati, parchi o giardini più che sfuocati appannati, bagnati di luce naturale. Il controluce non disegna silhouettes di alberi e cespugli ma chiazze di colori, composizioni astratte come riflessi in pozze di colore. È come se Briatta fotografasse l'evaporazione del concetto di paesaggio: ciò che resta dopo la sua sparizione, solo un'evocazione.

Come in tutti i suoi lavori anche qui il colore è elemento fondamentale. Briatta è infatti principalmente un autore di fotografia a colori, uno tra i rarissimi fotografi contemporanei che sovrintende anche alla stampa delle sue immagini.

Negli anni Ottanta la fotografia a colori, usata fin dagli anni Cinquanta quasi esclusivamente da dilettanti o da fotografi professionisti specializzati in moda e pubblicità, ha conosciuto una nuova diffusione presso i fotografi d'arte specialmente nel nostro paese. Briatta, cresciuto professionalmente in quegli anni, si è da allora specializzato nella stampa cibachrome, pensata

e costruita intorno al colore fotografico. Egli parla con entusiasmo del momento della stampa che considera importante quanto e come la ripresa dell'immagine e afferma: «Stampare manualmente il colore significa effettivamente produrre delle fotografie uniche. Di fatto sia la scelta della carta fotografica sia la temperatura e la freschezza dei bagni di sviluppo e di fissaggio fa sì che non esista una copia perfettamente identica a un'altra. Personalmente stampo fino a quando ottengo cinque copie che mi soddisfano per immagine (il che vuol dire averne stampate molte di più), poi mi fermo: ho voglia di vederne un'altra sotto l'ingranditore, una diversa che emerge dalla sviluppatrice».⁷

La precisione e accuratezza nella stampa delle sue fotografie è dovuta al fatto che l'autore torinese costruisce e visualizza tutte le sue immagini intorno al colore. In tal senso le sue non sono fotografie colorate a posteriori ma al contrario, immagini dove il colore è carne e materia viva di ogni stampa fotografica.

Briatta dunque ha fatto proprio e risolto il problema che Beaumont Newhall espone nella storia della fotografia e cioè che la fotografia a colori può definirsi tale solo se ogni immagine espone e giustifica la sua fotograficità, dichiarando in che modo e perché può essere solo immagine fotografica a colori. Per dirla con Edward Weston:

«Tante fotografie – come tanti dipinti – non sono altro che bianchi-e-neri colorati. Il pregiudizio che tanti fotografi nutrono contro la fotografia a colori deriva dal fatto che non pensano al colore come forma».⁸

Nelle sue immagini Maurizio Briatta ha fatto proprio e risolto questo problema estetico: soggetti, volumetrie, inquadrature, campi visivi sono pensati principalmente come colore che è insieme forma e motivazione della sua fotografia.

Note

¹ Maurizio Briatta, *Intervista con l'autrice*, Torino 9 aprile 2002.

² Per un'analisi approfondita della nozione del perturbante nella fotografia contemporanea si veda il mio *L'Esperienza dell'heimlich nella fotografia contemporanea* in «Rivista tecnica», n. 1, Lugano marzo 1998, pp. 96-105.

³ Sigmund Freud, *Il Perturbante*, in *Opere*, vol. 9, Bollati Boringhieri, Torino 1989, pp. 81-118.

⁴ Briatta, cit.

⁵ Ibidem.

⁶ Per un'analisi teorica della fotografia di paesaggio di Luigi Ghirri e delle sue implicazioni etiche si veda il mio *La via Emilia o il sentire etico del paesaggio in Via Emilia*, Linea di Confine per la Fotografia Contemporanea, Rubiera 2000, pp. 9-12.

⁷ Briatta, cit.

⁸ Edward Weston, «Modern Photography», dicembre 1953, p. 54, cit. in Beaumont Newhall, *Storia della Fotografia*, Einaudi, Torino 1984, p. 384.

Maurizio Briatta



Intrecci, 1995



Intrecci, 1995