

TOMMASO DI DIO
UN LINGUAGGIO AL SERVIZIO DELLA VISIONE
(ANCHE PER SABOTARLA)

Prima/oggi

Ho la sensazione di aver cominciato a fotografare molto prima di avere avuto in mano un dispositivo di cattura e scrittura della luce: forse già nel momento in cui ho vissuto per la prima volta la sospensione dello sguardo in un'immagine. Il mio più lontano ricordo mi appare come una fotografia. Siamo in inverno, siamo nel 1985; nevicata tantissimo e un bambino di tre anni dal sedile posteriore di una Fiat Cinquecento guarda la casa in costruzione dove andrà a vivere con la sua famiglia. Se sia un ricordo reale non so, sicuramente è un ricordo possibile che si è raddensato nella mia mente come un'immagine fotografica. Non so se a iniziare sia stato il paesaggio semi-industriale della periferia di Milano dove sono cresciuto, il volto di mia madre, un'immagine su un libro d'arte o un *frame* televisivo che si è imposto alla retina. Forse è stato il sole dei lunghissimi mesi di estate, quando tornavo in Puglia con la famiglia; sul viale della casa in campagna di mia nonna il sole sbatteva sulle pietre bianche e porose del tufo e faceva

ombre che parevano imprimersi nella polvere. C'è un'archeologia dello sguardo che è già fotografia, inespresa, implicita – promessa di ritrovare, nella composizione istantanea dei frammenti di luce, la densità di una memoria. Credo – lo diceva Cesare Pavese per la poesia – che si veda solo quanto si è già visto, e che l'immagine ci rapisca poiché rappresenta questo processo all'indietro, di scoperta del sé come durata.

Dalla mia prima macchina fotografica fui frastornato. Mio padre, fotografo amatoriale in gioventù, mi aveva dato una Pentax degli anni Ottanta. Scattai un rullino che lo lasciò perplesso: le immagini erano volutamente sfuocate e avevano per unico soggetto dei fiori (gerani rossi, per l'esattezza). Percepevo l'immagine come pittura, sentimento che prende in prestito dalla realtà i suoi confini. Abbandonai presto quella macchina. Arrivarono le prime digitali e iniziai a scattare sempre di più, in casa e fuori. Il formato agile, la sensazione di vedere subito ciò che la macchina aveva visto, mi soddisfaceva. Era un'abitudine, qualcosa che facevo senza porvi un pensiero particolare. Scattavo per me, le immagini erano appunti visivi di un mondo allo stato latente.

Iniziai infine a scattare con i cellulari, ricordo con affetto il mio Motorola Razr V3 del 2004, color rosso. Mi piaceva: fare immagini era un gesto nascosto, insensato, liberatorio. Le immagini erano sgranate, ma qualcosa si tratteneva: i pixel mi parevano capaci di raccontare ciò che il soggetto

dell'immagine tentava di nascondere. In gioco, più della piacevolezza sensoriale, era la possibilità di trattenere istanti di un flusso in un formato a cui avrei avuto accesso in un momento successivo – momento che poteva non arrivare mai. La fotografia era come l'arte (o meglio, il più umile “esercizio”) della sospensione del visibile nel visibile. Scattavo – scatto – senza feticismo per le immagini: preferisco ancora il cellulare, strumento umile e corrivo, di fascia medio-bassa, che mi permette la discrezione del gesto, l'improvvisazione del momento.

Dopo la prima giovinezza è aumentato in me l'interesse per gli artisti della fotografia autoriale: le immagini di Sarah Moon, di Francesca Woodman, di Josef Koudelka, di Joel Peter Witkin e di Antoine D'Agata sono state un “testo” fondamentale dei miei vent'anni. Ho avuto la fortuna poi di confrontarmi con fotografi che mi hanno aiutato a definire la mia idea dell'immagine e del fare arte in generale. Ecco, nei fotografi ho trovato spesso un'umiltà assoluta nei confronti del visibile, un porsi accanto e al contempo all'interno delle situazioni che mi ha aiutato a definire meglio il ruolo della scrittura poetica. C'è qualcosa dell'atmosfera della fotografia di cui sento il bisogno, una certa dimensione del tempo. L'immagine fotografica è una superficie in cui stare attenti, senza suono verbale, persi in una cornice che è segno del passato e eredità del visibile.

Instagram

Sono su Instagram dal 13 dicembre 2013. Usare questa applicazione è stato per me istintivo e rilassante. Avevo aperto un profilo su Facebook: tutti i miei coetanei lo avevano, e molti scrittori anche. Ma mi sentivo e mi sento costretto dalle circostanze, a disagio. Tutt'altro su Instagram: mi piace l'idea di guardare le immagini senza che fra i contatti vi siano relazioni personali. Già all'inizio mi attraeva questo: ci toccavamo, ma solo sfiorandoci attraverso la pelle di un'immagine, per un remoto istante digitale. Nessuna idea, nessun commento, niente: solo il fluire costante delle immagini e i loro brevi improvvisi slegati legami.

Quando nel 2016 furono introdotte le *stories*, accolsi la loro impermanenza come una realizzazione più completa di quanto amavo di Instagram. Quando scrollo in quei milioni, milioni di immagini, sento di vivere un momento del sublime contemporaneo: l'esperienza del flusso insensato e costante di tutte le vite umane in un vortice che cancella ogni cosa e la trasforma. Mi sembra di essere parte di una delle più grandi opere della storia umana, una grotta di Lascaux virtuale di cui nessuno potrà mai farsi una mappa complessiva. Che queste immagini siano percepite come *mortali*, che nessuno troverà traccia di quanto si è accumulato – quasi tutto verrà cancellato al prossimo salto mediale – mi pare bellissimo. Mi vengono in mente alcuni versi di *Syringa* di John Ashbery,

nella raccolta *Houseboat Days* (1977). È una poesia che amo, rivisitazione della catabasi di Orfeo e insieme meditazione sul significato della poesia. In particolare mi interessa Ashbery quando parla di un «attimo in stallo» trattenuto in una *snapshot*, l'istantanea che la memoria conserva: è anch'esso vivente e mortale e perciò donato al flusso, è *picture of flowing*. Ecco perché Instagram, al di là delle contraddizioni, mi pare proponga un'esperienza che ha davvero a che fare con ciò a cui l'arte oggi potrebbe aspirare.

Certo, nel tempo Instagram è mutata: la possibilità di essere anonimi è minore, l'uso sempre più commerciale e l'algoritmo di selezione hanno cambiato la sensazione di far parte di un flusso di leguante. Il mio entusiasmo è diminuito; eppure anche oggi, per via del suo essere contraria al dominio verbale e alle derive intellettualistiche, mi pare un social meno invasivo, meno tossico. Forse mi sbaglio: quando penso a milioni di persone (incluso me) ipnotizzate dalle ricette di cuochi turchi o dai fondoschiama provocanti, quando penso ai miliardi di *posers* ossessionati da un corpo instagrammabile, mi prende una strana malinconia; la vertigine che coglie forse chiunque si trovi a vivere sul crinale fra due epoche, una – alle nostre spalle – di benessere sociale, di ricchezza smisurata e sistematica promozione di ogni egoismo individuale e un'altra – davanti a noi, già qui – segnata dal tracollo ambientale e economico e dalla sparizione di ogni garanzia sociale. Instagram sembra

mostrare con più chiarezza, meglio di Facebook, l'ambiguità di questo tempo. Un'anti-Wikipedia: muta stupida enciclopedia visiva globale di ciò che siamo.

Fotografia

Penso di non essere un buon interprete delle mie foto. Ci sono, credo, schemi ricorrenti, ma per lo più involontari. Il formato verticale, la proporzione di 3:4, la prospettiva centrale dipendono in larga parte dagli standard imposti dal social: il piccolo formato, per esempio, privilegia una fotografia più diretta, centrale. Sempre per l'idea di anonimità che mi aveva attratto in Instagram, evito di fotografare conoscenti e se mi capita di fare autoritratti, il mio volto è spesso riflesso da una superficie: una vetrina, una mattonella, una superficie d'acqua. Cerco di catturare dettagli della vita (oggetti, scene, luoghi) in grado di trasmettere l'intimità che sento quando sono con le persone cui voglio bene. O di fotografare composizioni che sento armoniche o intense. Anche per questo preferisco scattare persone per strada: mi piace l'idea di essere lo sguardo di un passante. A volte, per caso, risalendo a immagini lontane nel tempo, mi pare di aver costruito un piccolo archivio di dimenticanze a cui poter tornare.

Scrittura

Sono convinto che la poesia non debba essere solo questione di scrittura, ma di visione: c'è un modo di inquadrare, di cadere su un dettaglio, di offrire uno scorcio; e questo può essere educato, costruito dallo studio delle opere di chi indaga il campo del visibile. È subito evidente quando uno scrittore è solo “scrivente”, e quando è “vedente”. In molta poesia (e in molta prosa) non si vede nulla: sono frasi, con delle idee intorno. A me non basta, mi interessano le scritture in cui la strumentazione interna a un linguaggio sia al servizio della visione, finanche per sabotarla: e subito sei dentro una scena, una metrica, un movimento-tempo. Per questo, rapporto sempre la mia scrittura all'immagine. Ci sono immagini che hanno avuto la funzione di “animali guida”: il mio primo libricino, *Favole* (Transeuropa, 2009), l'ho scritto sotto l'influenza di due fotografie di Josef Koudelka che tenevo sempre con me (le avevo stampate su carta, erano appese in camera) e che sono entrate nella scrittura come un liquido impregna un materiale. Altrove ho provato a scrivere come se fotografassi, inquadrando un soggetto e rendendo sulla pagina la nettezza di una scena urbana. È un esercizio da cui ho imparato molto – composizioni di frammenti fotografici cui aggiungo materiali diversi (citazioni, riflessioni ecc.). Ho fatto anche un reportage di poesia, un esperimento stupendo che spero di ripetere. Il libro, *Per il lavoro del*

principio (2015), fa parte di un progetto dell' Ospedale Sant'Orsola di Bologna. Ho avuto accesso al reparto di neonatologia e ho cercato di lavorare come un fotografo: giravo per i locali, osservavo, parlavo (poco) con gli operatori e i genitori dei piccoli pazienti e poi scrivevo quello che vedevo, ibridando la durata della visione con la durata in differita della riflessione e della scrittura.

Verso le stelle glaciali (Interlinea, 2020) è forse il risultato finale di un decennio di sperimentazioni fra scrittura e immagine. Ci sono poesie che catturano scene urbane, imitando esperienze di fotografi che hanno documentato spazi sociali circoscritti (nella prima sezione è centrale il riferimento a Anders Petersen che alla fine degli anni Sessanta documentò la vita del Café Lehmitz ad Amburgo); ci sono poesie ecfrastiche (per esempio un testo che parte dalla celebre fotografia dello studio parigino di Nadar) e in appendice si trovano prose che descrivono minutamente (mentendo) le immagini dislocate lungo il volume. Sono immagini ricavate da anni di ricerca negli archivi gratuiti della rete: riutilizzare le immagini già esistenti è un modo ancora diverso di scattare.

Anche nella plaquette *La favola delle pupille* (Cervi volanti, 2020) ci sono esempi in questo senso: in un testo provo a descrivere l'immagine di una webcam puntata 24 ore su 24 su una baia canadese, che ogni cinque minuti fa un refresh (ma come tradurre un'immagine che è continua riscrittura?); in un altro descrivo l'*Imago antiqua*, o *Madonna del*

Conforto, l'icona più antica conservata a Roma, un palinsesto di centinaia di riscritture, aggiunte, bruciature, correzioni, sottrazioni – esempio perfetto della vicinanza fra immagine e scrittura poetica. L'*Imago antiqua* mostra come in ogni immagine (e così in ogni verso) convivano altre immagini, e tutte **contribuiscono** a creare l'armonia che vediamo (o sentiamo) quando con la giusta attenzione ci disponiamo a osservare.

Tu – In un tuo testo riprendi un verso di Fortini: «Esiste, nella poesia, una possibilità». Questa «possibilità» esiste anche nella fotografia?

Poesia e fotografia sembrano capaci di una straordinaria evidenza, eppure ciò che generano è spettrale, dilatato, impalpabile. Penso al tempo-durata che una poesia crea durante la sua esecuzione: dove siamo, mentre leggiamo una poesia? Che qualità del tempo accade mentre le parole scorrono? Cosa si è diventati dopo aver letto una poesia? Similmente per l'immagine – guardare una fotografia è compiere un viaggio ottico che istituisce un proprio regime temporale. Potremmo dire che la fotografia è il sabato dello sguardo, la festa del visibile. Come nella festa, nel cuore della poesia e della fotografia, non c'è altro che l'attesa di un'apparizione. T.S. Eliot in *Gerontion* lo dice così: «Signs are taken for wonders. 'We would see a sign!' / The word within a word, unable to speak

a word». Qualcosa che sembrava scomparso, eccolo: appare, «parola dentro la parola, incapace di dire una parola». Penso alla straordinaria foto di Mario Giacomelli, scattata a Scanno: fra alcune donne vestite di nero che attraversano lo spazio, appare in un alone biancastro l'immagine fragile e adulta di un bambino che ci guarda come da un oltre-tempo, un tempo indifendibile e in procinto di sparire che pure è lì, matericamente attanagliato a quel supporto.

La citazione da Fortini si può leggere in questo senso. Al di là del significato storico, mi interessava il senso di “potenza” che istituisce il primo verso; per “potenza” intendo la capacità di proiettare la poesia in una ulteriore e sempre in vista e mai raggiunta possibilità di significazione. Quello che Zanzotto, sulla scorta dell'Apocalisse, chiamava *logos erchomenos*, una parola inesausta nel suo continuo consumarsi. Mi sembra che quel verso richiami alla mente l'idea che la poesia abbia a che fare con una dimensione che travalica il proprio *medium* e conduce in uno stato “sentimentale”, dislocato ai margini del *logos*, alla periferia del discorso razionante, che occupa come una fastidiosa cicale le nostre vite mentali. La poesia – solidale con l'immagine fotografica – è capace di trascinare colui che la esegue in uno spazio di attenzione emotiva, di confronto con i propri silenziosi – e perciò musicali – processi profondi. L'esecuzione di una poesia, come la contemplazione dell'immagine, rivela questa possibilità. Ma altri mondi ancora restano

in “potenza”, custoditi dall’immagine fotografica, come dalla parola poetica.

Tommaso Di Dio (1982) ha pubblicato diversi libri di poesia fra cui Favole (Transeuropa, 2009), Tua e di tutti (LietaColle-Pordenonelegge, 2014) e Verso le stelle glaciali (Interlinea, 2020). Suo inoltre è il saggio Omologia e totalità sull’artista statunitense Barnett Newman (Lubrino, 2020) e la traduzione di La primavera e tutto il resto di William Carlos Williams (Ibis, 2020).