

C'è un'idea, nella storiografia della percezione, che vale come premessa necessaria: l'attenzione non è una facoltà naturale che la modernità avrebbe semplicemente eroso, ma un dispositivo storicamente prodotto - qualcosa che il potere economico ha dovuto costruire, definire, spostare in avanti ogni volta che minacciava di esaurirsi (1). Perché di «economia dell'attenzione» parlava già l'economista Herbert Simon nel 1969 - ben prima di qualsiasi assalto dell'internet al nostro equilibrio psichico - asserendo che «una ricchezza di informazioni genera una povertà di attenzione». Detta in altri termini, il capitalismo non elimina l'attenzione ma la rimodella ogni giorno, spingendo sempre in avanti i limiti tra attenzione e distrazione e su quel confine instabile, in continuo slittamento (persino semantico, ma questa è un'altra storia), può continuare a venderci qualunque merce, nuove fonti di stimolo, inediti desideri di consumo, sconosciuti fino al minuto prima.

Se quindi l'attenzione ha una storia, allora anche la sua crisi ha una storia: non è un cedimento improvviso dei nostri tempi, ma l'esito di un processo che si può raccontare. E in questo racconto si inserisce un secondo movimento, più sottile: quando l'attenzione diventa risorsa scarsa e remunerativa, qualcuno comincia a guardare per noi - a osservare, catalogare, restituirci il mondo già elaborato (2). Lo sguardo si fa mediato prima ancora che si faccia distratto.

Di fronte a questa diagnosi, esiste anche un gesto di resistenza, ed è significativo che la forma più radicale in cui è stato teorizzato non sia un'azione, ma la sua sospensione: il «non fare niente» come «antagonismo del rifiuto di agire» contro la pretesa che ogni istante debba essere produttivo o osservabile da altri (3). È esattamente in questo spazio - l'attenzione come storia, non natura; lo sguardo come mediazione, non trasparenza; l'osservazione lenta come insubordinazione, non passività - che si muovono, decenni prima che la diagnosi diventasse esplicita, tre autori molto diversi tra loro: un romanziere francese, un fotografo emiliano, uno scrittore veneziano. Non si tratta di tre variazioni sullo stesso tema, ma di tre pensieri e tre modi di interpretare il mondo che si richiamano senza che nessuno rubi spazio agli altri: un manifesto, una pratica, una crisi. Insieme compongono una traiettoria intorno a un'unica domanda - cosa significa, oggi, guardare davvero qualcosa, quando lo sguardo stesso è già storia, già mediazione, già posta in palio?

Perec: l'infra-ordinario come manifesto epistemologico

Il punto di partenza è un'insufficienza che Georges Perec diagnostica nel linguaggio stesso dell'informazione: i giornali, scrive, ci parlano sempre dell'eccezionale - il terremoto, lo

scandalo, l'incidente - mentre tacciono sistematicamente su «ciò che accade quando non accade nulla», su quella materia opaca e ininterrotta che è la vita quotidiana nella sua ripetizione. È da questa lacuna che nasce la poetica dell'*infra-ordinario*: non il banale in opposizione al sublime, ma una categoria epistemologica a sé, un terreno che la nostra abitudine percettiva scarta sistematicamente perché non ci

chiama

, come fa invece l'evento.



Tentative d'épuisement d'un lieu parisien è l'applicazione più radicale di questo programma: per tre giorni di seguito, Perec si siede in un bar di Place Saint-Sulpice e annota tutto ciò che normalmente non meriterebbe annotazione: gli autobus che passano, i cambiamenti di luce e del meteo, i piccioni, i gesti ripetuti dei passanti. Ma il tentativo di

esaurire

un luogo è in realtà un tentativo di esaurire lo sguardo stesso, di portarlo fino al limite della propria capacità di notare. È un esercizio che non descrive il mondo: descrive la soglia oltre la quale la nostra attenzione smette di funzionare, disabituata com'è dal contesto a guardare "gratis", ovvero in quella maniera che non ha bisogno di remunerazione spettacolare o sensazionalistica. In questo senso Perec non offre ancora una pratica, ma un protocollo - un sistema teorico che propone delle coordinate possibili, un quasi sistema algebrico, ma che resta tuttavia in attesa di essere tradotto in gesto.

Non è un caso che proprio questo programma sia stato esplicitamente raccolto, decenni dopo, dal sociologo e antropologo (e parecchie altre cose) Nicolas Nova nei suoi *Exercices d'observation* : un

libro che si dichiara fin dal sottotitolo erede ideale di questo patrimonio pereziano, e che si propone di trasformare l'osservazione minuta in una capacità che «si apprende, si coltiva e si nutre» (4) - esattamente perché, scrive Nova, la nostra attenzione contemporanea, sovrassollecitata dai ritmi del quotidiano e dal flusso dei media digitali, è «abbattuta», e osservare significa innanzitutto scegliere le domande da porre al mondo che ci circonda (5). Il

filo che lega Perec a Nova è dichiarato dallo stesso Nova, che invita il lettore a farsi «esploratore di ciò che Georges Perec chiamava l'infra-ordinario» (4).

Ghirri: il programma diventa visione

Se Perec scrive un protocollo, Luigi Ghirri lo traduce in pratica fotografica - non illustrandolo, ma incarnandolo nell'atto stesso dello scatto. Ghirri è stato definito, con formula magari un po' frettolosa ma che può valere come sintesi critica, «il fotografo del quotidiano, del banale, persino del kitsch», colui che dentro la ripetizione del paesaggio italiano «cerca segni, mappe, visioni alternative, suggerimenti inaspettati» (6). Le sue serie fotografiche - i «paesaggi di cartone», le insegne, i cortili, le architetture anonime delle *villette geometriche* - non cercano l'eccezione ma si muovono nello stesso territorio che Perec aveva indicato: ciò che la nostra attenzione, abituata a inseguire l'evento, scarta come irrilevante.

La formula che Ghirri ha lasciato come dichiarazione più diretta del proprio metodo - «Come pensare per immagini. In questa frase è contenuto il senso di tutto il mio lavoro» (7) - non è un'astrazione teorica calata dall'alto: anche se arriva originariamente dal pensiero speculativo di Giordano Bruno, Ghirri recupera la frase dal titolo di un articolo di giornale gettato a terra che egli immortalò in uno dei suoi più iconici scatti (8). È un episodio che vale come manifesto in miniatura: il pensiero più alto sulla natura dell'immagine nasce dal più infra-ordinario degli oggetti, un rifiuto urbano. *Pensare per immagini* non significa, in questa luce, illustrare un'idea con una foto, ma usare l'atto fotografico come forma stessa del pensiero - il *vedere* che pensa sé stesso mentre guarda.

Ed è qui che Ghirri compie il passo che lo rende cerniera, e non semplice illustrazione, tra Perec e ciò che verrà dopo: nel suo lavoro, ha scritto la critica, c'è «l'attenzione come disciplina, pratica dello sguardo, interrogazione del mistero del visibile», e soprattutto «la necessità di osservare l'osservatore, di guardare l'atto del guardare, punto di partenza di ogni conoscenza del mondo» (9). L'infra-ordinario perecchiano, in Ghirri, diventa esplicitamente riflessivo: non si limita a guardare ciò che normalmente si scarta, si guarda allo specchio nell'atto stesso di guardare. Non stupisce che la critica più recente abbia potuto leggere le sue fotografie nei termini di una dialettica con «la cecità, la metafora, la coscienza, l'oblio» (10) - un vocabolario che ci porta, quasi senza soluzione di continuità, al terzo cardine del nostro ragionamento.

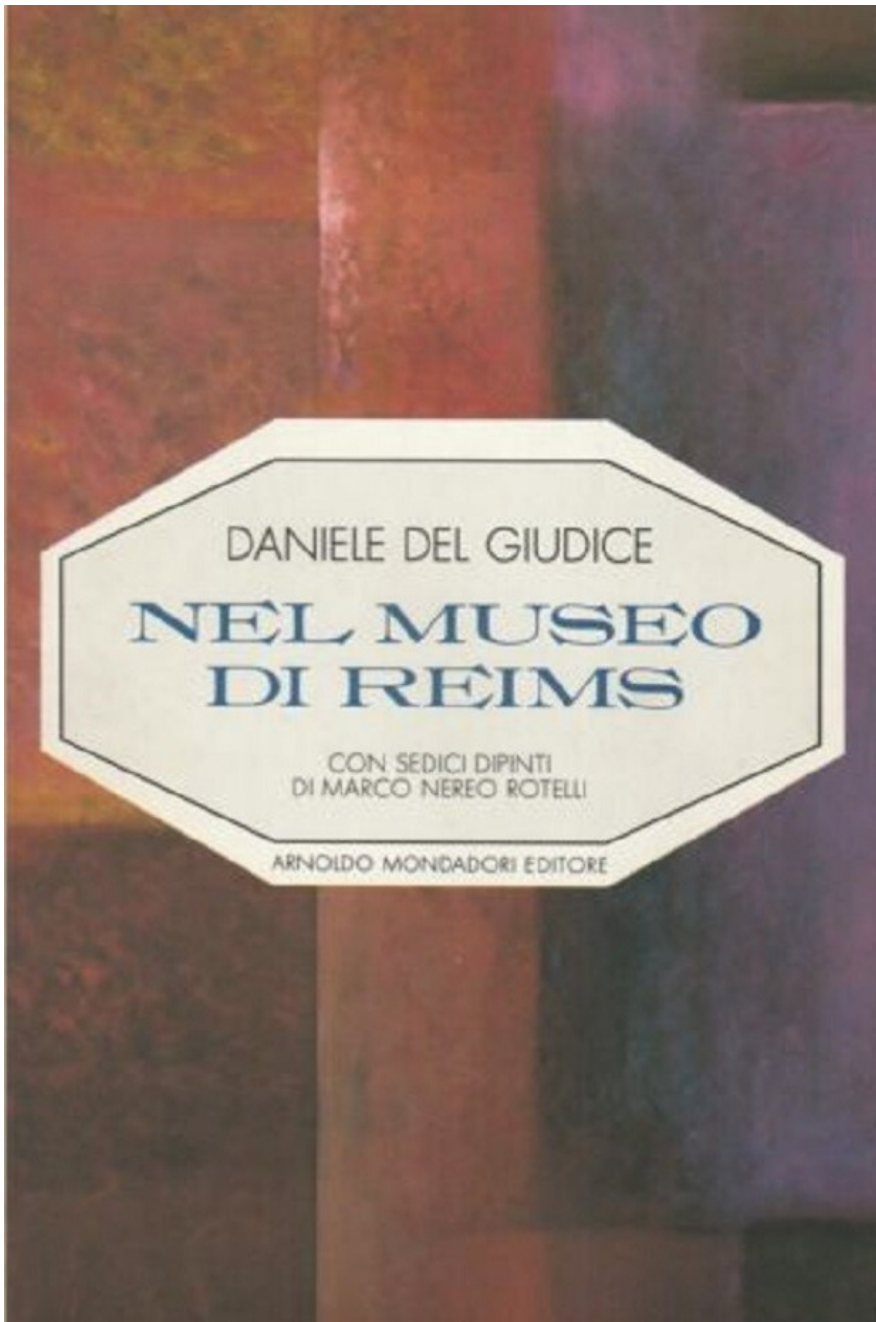
Del Giudice: l'epistemologia della cecità

Nel museo di Reims di Daniele Del Giudice racconta la storia di Barnaba, un ex ufficiale di Marina colpito da una malattia che lo sta conducendo alla cecità, il quale decide di andare a Reims per fissare nella memoria, prima che la vista lo abbandoni, il *Marat assassiné*

di David. Nel tentare questa impresa (cosa di più precario e avventuroso del guardare dal bordo della cecità?), l'uomo troverà un suo

virgilio

: in un transitare continuo di persone, come di un sipario che sfilando rivela il palcoscenico, una giovane donna appare - a noi lettori (perché Barnaba non può vederla) - proprio di spalle, come in Ghirri, nell'atto di guardare uno dei dipinti della pinacoteca, un Géricault. Con assoluta naturalezza, osservando Barnaba, Anne si rende conto della sua cecità e decide di avvicinarsi, in assoluto silenzio, prima di cominciare a parlargli, descrivendo il quadro davanti a cui si trova l'uomo. Diventa così la sua guida, colei che aiuterà i suoi occhi malati a farsi spazio tra le ombre. Nel raccontargli i quadri, però, Anne si prenderà delle libertà, per così dire: gli mentirà (11).



Il libro è stato scaricato e distribuito in formato PDF su Internet senza permesso dell'editore. Il copyright è riservato all'editore. Per informazioni sui diritti di riproduzione e distribuzione, si prega di contattare l'editore. Il presente documento è stato generato automaticamente dal sistema di archiviazione e distribuzione. Per informazioni sui diritti di riproduzione e distribuzione, si prega di contattare l'editore. Il presente documento è stato generato automaticamente dal sistema di archiviazione e distribuzione. Per informazioni sui diritti di riproduzione e distribuzione, si prega di contattare l'editore.