Con la coda dell’occhio. Intervista a Marina Ballo Charmet

Stefano Chiodi
21 Dicembre 2018

Nell’affollato panorama della fotografia contemporanea la figura di Marina Ballo Charmet appare come una singolarità. Il suo è un lavoro resistente alle classificazioni, solitario, ambizioso, che ha percorso controcorrente gli ultimi tre decenni e appare oggi pienamente contemporaneo, col suo caparbio rifiuto del compromesso e la sua indipendenza poetica e formale, tutte qualità ben testimoniate dalla mostra antologica *Au bord de la vue. Linee biografiche* in corso al MAGA di Gallarate (a cura di Jean-François Chevrier, catalogo Danilo Montanari Editore, fino al 13 gennaio 2019). Si tratta della seconda tappa di un progetto avviato la scorsa primavera nello spazio Le Bleu du Ciel di Lione che riassume, senza intenti sistematici, i vari filoni della sua produzione presentati insieme ad alcuni lavori recenti, come la serie *Le ore blu* del 2017.

Nata a Milano nel 1952, attiva da più di tre decenni, Ballo Charmet fissa sulla pellicola 35mm spazi anonimi – interni, strade, la città costruita, scarni scenari naturali, paesaggi periferici –, nei quali la sua fotografia sembra esporsi intenzionalmente ai moti inconsci suscitati dall’attrito casuale con cose e persone. Le sue fotografie ritraggono ciò che rimane sulla soglia della percezione, quello spazio intermedio dove affiorano “il rumore di fondo della mente”, la latenza, la multivocità, l'*inframince* dell’esperienza quotidiana, e vi si profila al tempo stesso quanto nel visibile vi è di incerto, di alieno: la sua qualità perturbante.

Con la coda dell'occhio, Senza titolo #46, 1993-94

Il risultato sono immagini distaccate, piene di uno smarrimento oggettivo, ma privo di dramma, senza conflitti apparenti. La realtà visibile vi appare mineralizzata, indurita, fossile: le forme, i loro profili, le superfici, tutti i dettagli dichiarano una specie di ruvidezza scostante – la pelle rugosa della serie *Primo campo*, il cemento freddo, abrasivo, minaccioso, degli inerti “arredi” urbani di *Con la coda dell’occhio* – che ricrea quasi tattilmente il senso di una permanenza cieca, irreversibile, della materia.

Le fotografie di Marina Ballo Charmet non cercano di persuadere o di sedurre, appaiono spoglie, antiretoriche, e insieme dense e personalissime; fanno avvertire la presenza di un universo materiale che ci elide, fiaccano la costante tentazione a interpretare il mondo attraverso la lente deformante dell’antropomorfismo. Vi si ritrova un catalogo di “cose” indefinibili, anodine, riprese spesso in primissimo piano e non-a-fuoco: angoli di marciapiedi, i balconi anneriti di anonimi condomini, un selciato, dettagli di volti senza identità, dettagli colti in momenti di luce incerta o di lenta transizione atmosferica – albe,

crepuscoli, foschie – che rinviano a uno “stato oceanico” dell’immaginazione.

Il non-a-fuoco, in particolare, è un essenziale tratto di poetica che sottintende una critica alla tradizione nella quale e, verrebbe da dire, *contro la quale* l’artista si è formata. Per buona parte dei fotografi italiani suoi contemporanei, dalla generazione di Gabriele Basilico in avanti, il *deep focus* equivale in effetti a un assioma: il campo visivo deve risultare leggibile in profondità perché la fotografia, riutando di esaurirsi nella mera appropriazione estetica, possa dirsi *autentica*. Il dovere civile della testimonianza e il dovere estetico della chiarezza si devono in questo caso fondere in una visione in cui il documento si presenta attraverso un’implicita autocelebrazione. Sin dalla sua prima serie, *Il limite*, Ballo Charmet ha invece disarticolato questo assioma, mirando a incorporare all’immagine proprio la distrazione, la dispersione, qualcosa di paragonabile a ciò che Barthes definì il “senso ottuso”. In questa chiave, alla fotografia non si chiede di ribadire e glorificare il dominio dell’occhio, ma di interrogare la propria stessa egemonia, di forzarsi al proprio impensato, di diventare veicolo di un modo del pensiero che non rappresenta nulla ma si impone anzitutto come esperienza fenomenologica dell’incontro imprevedibile con l’esterno, con l'alieno, con il non interamente conoscibile.

I particolari di architetture, gli interni, i lastricati, le superfici accidentate fotografate da Ballo Charmet retrocedono così nell’indistinto, parandosi di fronte a chi osserva le immagini come superfici cieche, indecifrabili. Luoghi disabitati dal linguaggio, vuoti che si sottraggono alla coscienza (“il rimosso della città”, lo chiama l’artista), dove si profila una realtà impassibile e sterile che la fotografia fa emergere nella sua definitiva revocazione. Due movimenti, due tensioni contrapposte, lo *svuotamento* e la *presenza*, sembrano così stabilirsi nelle sue fotografie. Il primo a corrodere l’impalcatura prospettica e l’aspettativa di una gerarchia di valori simbolizzata nell’opposizione tra nitido e non-a-fuoco, e tra superficie e profondità, la seconda a rafforzare l’urgenza, la necessità di un altro sguardo che incorpori ciò che gli è costantemente sottratto dal dominio strumentale di forme e significati isteriliti. Trasportando sulla pelle delle fotografie la negoziazione perpetuamente rinnovata tra soggetto e mondo, il lavoro di Marina Ballo Charmet restituisce montata in immagini l’energia di una immanenza che non sta più solo nelle cose o solo nell’occhio ma è il risultato imprevedibile del loro incontro.

Con la coda dell'occhio, Senza titolo #20, 1993-94

Nella tua mostra a Gallarate raccogli un trentennio di attività. L’esposizione ha un taglio, una traccia tematica particolare?

Come mi capita sempre quando riesce la collaborazione con un curatore, una mostra è un’occasione per vedere sotto un’altra luce il mio stesso lavoro. Jean-François Chevrier, con cui negli anni ho sviluppato un dialogo molto fruttuoso, ha realizzato un percorso non cronologico, accostando fotografie che appartengono a serie e a momenti diversi, ad esempio le stampe a colori di *Primo campo* esposte vicino agli scatti in bianconero di *Con la coda dell’occhio*. È una scelta che consente di fare a colpo d’occhio associazioni inattese tra le immagini, di creare un andamento ritmico, quasi musicale.

Parliamo dei tuoi inizi. Quando e perché hai iniziato a usare la fotografia?

Direi a metà anni ’80; stavo facendo l’analisi personale per la mia formazione di psicoterapeuta. A un certo punto ho avuto voglia di usare la macchina fotografica: attraverso l’obiettivo le cose prendevano un senso diverso. Direi che fotografare mi ha permesso di ripensare il rapporto con la realtà.

In che senso?

La fotografia permette di vedere le cose come se fosse la prima volta, realizza una sorta di “riparazione”, come dicono gli psicoanalisti. È un riferimento a uno stato delle cose che rimanda a uno stato del sé.

Una costante del tuo lavoro è l’attenzione ai margini della percezione. La visione “periferica o distratta”, come l’hai definita in un tuo testo. Perché fotografare in questo modo?

Nel gesto di fotografare ciò che mi interessa non è la messa a distanza, la composizione, ma al contrario il momento in cui il controllo si allenta. Questo avveniva già con la mia prima serie, *Il limite*. Ho capito subito che non mi interessava la descrizione minuziosa dell’oggetto-luogo, ma essere lì, *dentro il luogo*, dare il senso di un’esperienza.

Con la coda dell’occhio*, a inizio anni ’90, è il progetto con cui la tua fotografia giunge a piena maturità. Com’è nata la serie?*

Nel 1992 ho iniziato a scattare fotografie dall’altezza di un bambino di tre o quattro anni e a riprendere da quel punto di vista il tessuto urbano. Uscivo al mattino presto o al crepuscolo per sfruttare la luce diffusa, senza ombre: l’inquadratura nasceva sempre da un rapporto empatico col luogo, da una esigenza preconscia, non da un’intenzione razionale. L’altra novità in questa serie è il fuori fuoco. Mi interessava mettere al centro e rendere monumentale ciò che

sta al margine della nostra percezione cosciente.

Con la coda dell'occhio, Senza titolo #57, 1993-94

Cosa significa per te aver “abbassato” il punto di vista?

Indica una prossimità. Guardare dall’alto equivale sempre a tenere sotto controllo. Per entrare nel luogo, per creare un rapporto empatico, è necessario invece avvicinarsi alla terra, alla dimensione orizzontale che ci contiene, e abbandonare l’idea di poter controllare tutto.

Nel tuo abbassare il punto di vista c’è una critica implicita sia al supposto primato dell’occhio sugli altri sensi sia alla modalità tipica della fotografia documentaria, al suo “tutto a fuoco”?

È una critica a un modo razionalista di intendere la visione. Ho sempre pensato la mia fotografia in modo tattile, nel senso in cui lo intendeva Merleau-Ponty: per vedere bisogna porsi come un cieco con il bastone che entra in contatto con le cose. Guardare dall'alto equivale sempre a tenere sotto controllo. Per entrare nel luogo, per creare un rapporto empatico, è necessario invece avvicinarsi alla terra, alla dimensione orizzontale che ci contiene.

La ricerca di neutralità e l'empatia di cui parlavi non si elidono a vicenda?

No. Io divento come carta assorbente che trasmette la presenza neutra delle cose. L'importante per me è che la realtà si presenti nella sua nuda oggettività.

Avevi in mente dei precedenti? Delle immagini che riemergevano mentre realizzavi la serie?

Non avevo modelli o riferimenti particolari. Avevo visto ad esempio tanti anni prima *La Région centrale* di Michael Snow, dove il rapporto tra terra, cielo e luce è esaminato da un occhio-macchina mobile. Oppure certe fotografie di Le Secq, di Atget, di O'Sullivan, immagini straordinarie, prive di artifici, dove la natura diventa un grande corpo senza centro. Sono fotografie in cui sembra non esserci nulla: la macchina fotografica scompare e resta soltanto l'occhio.

Nelle immagini di Con la coda dell'occhio*, il soggetto dichiarato è la città contemporanea, ma il tuo modo di riprenderla è inatteso, laterale. Ti concentri sulle zone di passaggio, sull'anonimato delle superfici di cemento o asfalto…*

È una perlustrazione del bordo emaciato della città, riprendevo soprattutto zone-limite, marginali, non interessanti, magari in pieno centro. Una periferia relativa, esplorata ad altezza di bambino.

Potremmo insomma dire che in Con la coda dell’occhio *si afferma nel tuo lavoro un nuovo genere di sguardo?*

In parte sì e in parte no. La cosa importante era avvicinarmi in modo intuitivo all’oggetto, senza cioè l’intenzione di osservarlo attentamente o di descriverlo. In altre parole, mi interessava mettere al centro delle immagini e rendere monumentale ciò che sta al margine della nostra percezione cosciente. In fondo è un paradosso che questo oggetto neutro fuoriesca da una relazione empatica con un luogo, dal preconscio.

Rumore di fondo, Senza titolo #51, 1996

In un’altra tua serie degli anni Novanta, Rumore di fondo*, appaiono tre tipologie molto diverse di oggetti: le facciate di edifici modernisti riprese dal punto di vista obliquo di un passante, gli angoli interni di un appartamento e le pieghe di un indumento fotografate da vicino. Che rapporto c’è tra questi elementi?*

Volevo dare l’idea di una percezione che vaga, che si muove alla periferia delle cose. Gli angoli sono il posto dove invariabilmente “cade l’occhio”. Fuori da questo contesto, diventano anche in questo caso delle presenze scultoree. Nelle pieghe molto ingrandite volevo rendere invece la vicinanza dello sguardo, della prossimità con l’altro. Nelle facciate c’è un ribaltamento: i piani verticali sono appiattiti, diventano orizzontali. Sono dei fermo-immagine del vivere e camminare nella città.

Citi spesso due autori che hanno riflettuto sul processo creativo e l’immagine, Anton Ehrenzweig e Salomon Resnik.

Sì, sia Ehrenzweig, con la sua idea di “visione periferica”, che sta sul margine della coscienza e viene percepito debolmente, *avvertito* più che *visto*, sia Resnik – che insiste invece su un tipo di conoscenza “distratta”, legata al preconscio –, mettono l’accento su una modalità percettiva più ricca di quella consapevole.

In questa attenzione al non intenzionale c’è una convergenza imprevista tra psicoanalisi e fotografia?

Sì, in fondo quelle che fotografo sono le parti rimosse della città, e si potrebbe paragonare il lavoro con l’immagine a quello psicoterapeutico, in cui si deve lasciar fluttuare la mente e ascoltare il paziente. E questo non è molto diverso da quel che succede nel processo creativo quando fai il vuoto nella mente, la lasci vagare e ti metti in contatto con l’esterno senza un controllo razionale, con un’attenzione fluttuante.

Giudecca, Le ore blu #9, 2017

Al MAGA presenti due video molto recenti: Giudecca. Le ore blu – *una doppia proiezione – e* L’alba*. Sono due meditazioni sul tempo?*

Soprattutto sulla luce. In *Giudecca. Le ore blu,* ho ripreso il momento di trapasso dal giorno alla notte e viceversa. L’ora blu è quel momento di sospensione, al mattino, appena prima del risveglio dei suoni della natura e degli animali, reso attraverso il movimento dei riflessi sull’acqua, un fenomeno che abitualmente non osserviamo. In *L’alba* ho messo invece la videocamera di fronte alla facciata del Duomo di Milano e ho ripreso per cinquanta minuti il passaggio dalla notte al giorno. Il passaggio della luce è fluido così come lo stato delle cose nella piazza. È il risveglio della città che torna a vivere dopo i silenzi e il buio della notte.

La temporalità gioca un ruolo importante anche nel tuo lavoro precedente?

Sì, ad esempio nei video della serie *Disattenzioni*. Lì il soggetto è la luce mescolata al tempo, una luce che appare e scompare. Siamo sempre in un interno, il mio studio. Ancora una volta riprendo un fenomeno minimo, ma qui c'è anche l'evocazione indiretta dell'ambiente esterno, il movimento del sole. In Frammenti di una notte questa durata temporale prende un significato diverso: le tracce luminose sono l'indicatore del ritmo dell'ospedale, ma anche il segno della dipendenza del paziente, del suo attendere, del ritrovarsi soli. La notte interminabile dell'istituzione totale.

Questo rapporto empatico è anche al centro di Primo campo*, la tua serie di grandi stampe a colori con dettagli di volti estremamente ravvicinati.*

Sì, lì l'idea di partenza è il punto di vista di un bambino molto piccolo in braccio a una persona familiare. La visione ravvicinata suggerisce un'intimità, una vicinanza tattile e olfattiva. Ma non si tratta di un esperimento. Le fotografie suggeriscono un'intimità, una vicinanza tattile e olfattiva. Il pezzo di volto, il collo, ciò che sta tra l'occhio e il petto, è ciò che si vede quando si sta molto vicini a qualcuno, è ciò che possiamo avere dell'altro.

Primo campo, Senza titolo, #4, 2001

Dalla dimensione dell’intimità allo spazio pubblico è il salto che hai compiuto con la serie Il parco*. Che genere di luogo è dunque un parco, e come diventa un soggetto da fotografare?*

Il parco è un contenitore di esperienze, di possibilità che altrove non sono possibili, come l’incontro tra comunità, tra individui di origini diverse. È una scoperta che ho fatto al Parco Sempione a Milano, un luogo della mia infanzia che ho visto trasformarsi in una eterotopia, per dirla con Foucault. Ho fotografato i parchi all’interno di città europee e americane, ognuno con le sue caratteristiche, la sua densità particolare, le diverse forme di “privato” che appaiono nello spazio pubblico.

Se è una eterotopia il parco può essere immaginato anche come uno spazio, un modello possibile di convivenza?

Potrebbe esserlo. Senza idealizzare troppo, di sicuro i problemi non si annullano magicamente. Ma osservare un parco urbano vuol dire conoscere da vicino le diverse modalità di abitare la città: il parco può essere un contenitore pacifico di differenze, uno spazio pubblico che se lasciato vivere, può diventare esperienza di convivenza e di riduzione della distanza.

Si potrebbe dire, in conclusione, che nella tua pratica la fotografia acquista un ruolo diverso da quello di testimoniare il "già stato", ci mostra invece l'imprevedibilità, la plasticità dei processi mentali e affettivi che intessono il nostro rapporto con il reale?

Le fotografie non devono dare risposte ma aprire e porre domande, mostrare qualcosa del nostro essere quotidiano, qualcosa che ci appartiene, illuminare la nostra mobilità percettiva ed esperienziale. Non sono solo testimonianza.

Questa intervista è uscita in forma più breve su «il manifesto – Alias»

il_parco_paris_les_buttes_chaumont_2006_19_.jpg

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