

L'ORDINE DEI DISCORSI

Verso un'archeologia del presente

Polaroid Stories di Wim Wenders.

di [Anna Luigia De Simone](#) – 26 Marzo 2018



«Che cosa unica erano le Polaroid!», scrive Wim Wenders nell'introduzione al [libro](#), *Polaroid Stories*, diario visuale di tanti suoi viaggi reali e in celluloide diretti *fino alla fine del mondo*. **“Un tempo quasi fantascienza, oggi reperti del passato, occupano un posto molto speciale nella nostra relazione con l’immaginario e la fotografia”** (Wenders 2017, p. 8).

Per il regista di *Alice nelle città* (1973), *Falso movimento* (1975), *Nel corso del tempo* (1976), non si tratta di semplice nostalgia, sollecitata dal recente ritrovamento di centinaia di stampe realizzate *on the road*, tra la fine degli anni settanta e l'inizio degli ottanta, durante la preparazione dei suoi film. Pubblicare il suo vecchio archivio di istantanee è l'occasione per compiere un viaggio a ritroso nel proprio immaginario visivo e, a distanza, rivivere le storie che quei materiali evocano. Così, nel vagare attraverso memorie fatte di fotografia, **Wenders, sembra porsi alla ricerca di un moderno grado zero, tecnico ed estetico, del suo lavoro e, insieme, della visione fotografica della nostra epoca.**

Centrale in questa archeologia del presente, l'invenzione della Polaroid: momento

chiave nell'attuale cultura visiva e nella storia del medium che l'avrebbe creata. Una rivoluzione, quella di Edwin Land, rispetto allo sviluppo dal negativo tipico delle altre fotocamere, che: ha influito su un'intera generazione di utenti e di artisti, all'improvviso, artefici anche del risultato dei rispettivi scatti; ha disorientato i sostenitori del mito della riproducibilità tecnica, della perdita d'aura, della possibilità di puro prelievo offerte dalla fotografia; e, di contro, ha restituito una dose di oggettività meccanica a coloro che della fotografia facevano arte.

A lungo, la Polaroid ha rappresentato un modo democratico per inquadrare il mondo. **Il suo vero fascino non stava, però, nel restituire un fedele duplicato della realtà, ma la materializzazione fisica di un istante.** Qualcosa di cui prendersi cura personalmente, stringendo tra le mani la carta mentre pian piano rivelava la sua vera forma. Un'attesa frustrante per il protagonista di *Alice nelle città*, Philip Winter, che continua a scattare migliaia di Polaroid perché il paesaggio americano non appare "mai uguale a quello che si vede". Divenuta, negli anni della riproduzione infinta, **la risposta a un consapevole bisogno esistenziale di dissomiglianza dal reale.**

Si tratta, di una qualità innata per queste stampe. Quella che non fa di loro né arte né documenti, ma sedimenti di una storia aperti a nuove e differenti visioni. È un attributo che, contrapposto a somiglianza, Jacques Racière, in *Il destino delle immagini*, utilizza per leggere le interazioni tra il "regime estetico dell'arte" e la "non arte" definendone i termini in una rigida categorizzazione che contempla: l'immagine nuda – propria dei documenti privi di qualsiasi intento artistico –, l'immagine metamorfica – segnata dall'intenzionalità trasfigurante dell'arte – e l'immagine ostensiva – capace di fare arte esibendo la realtà.

Concetti dai quali muove significativamente anche un altro tentativo di scavo verso le origini del presente, l'ultimo libro di David Bate, *La fotografia d'arte*, dove anche lo studioso inglese si interroga su un'eventuale archeologia della civiltà mediatica proprio a partire dalla fotografia. Addirittura, Bate, che non fa cenno alla Polaroid, risale a prima dell'invenzione del medium, indicando la cifra più autentica del nostro tempo nel "fotografico" – nel desiderio di cattura del reale mai slegato da quello di produzione di nuove immagini. Una riflessione che, attraverso i capitoli sul pittorialismo, sul documentarismo, sul concettualismo, finisce per negare ogni possibile nudità all'immagine, sempre preda di oggettività denotativa e soggettività connotativa. Suggestivo che in questa latente dissomiglianza non si distingua solo l'identità della fotografia d'arte, ma emerga «in che modo l'arte sia fotografia» (Bate 2018, p. 101).

A conclusioni simili giunge Wenders che, però, proprio nella Polaroid sembra trovare

l'affermazione di quest'idea. **Secondo il regista, infatti, la Polaroid "mostrava qualcosa di passato", seppur vicino nel tempo e nello spazio, e si dava come superficie narrativa, possibilità di aura**, «apparizione unica di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina» (Benjamin 1966, p. 70). Era «un'evidenza solida», una prova su carta della realtà appena accaduta, eppure diversa in maniera sorprendente da ciò che, dopo lo scatto, restava nello stesso spazio dinanzi al fotografo. Confessa Wenders, «abbastanza spesso ciò che avevo visto prima con i miei occhi non era necessariamente quello che l'immagine rivelava...» (Wenders 2017, p. 9). Ed è in questa sospensione che ogni "foto-cosa" dichiara la sua esistenza *reale e singolare*.

Colpisce che sia un attivo *mobile-photographer*, autore di ardite sperimentazioni cinematografiche e di alterazione digitali, da *Fino alla fine del mondo* a *Pina 3D* (2011), a sentire il richiamo verso un oggetto tanto anacronistico. A spingerlo a ripensare alle Polaroid non è l'esigenza di ritrovare la realtà in un mondo derealizzato, ma il poter considerare questa macchina la prima apparecchiatura capace di produrre un'esistenza dissomigliante dal reale: l'«anello mancante verso l'era digitale» (Id., p. 15).

Nella sua lettura, l'esperienza che la Polaroid suscitava quando si guardava l'immagine apparire sta, infatti, all'origine della sensazione tutta contemporanea di tenere in mano il mondo grazie allo schermo di un telefonino. Dove, seppur transitoriamente, a essere acquisita e a mostrarsi non è la nuda realtà ma una versione rimodulata e riprodotta dalle aspettative dell'immaginario. Perché, sostiene, nell'era fotografica nella quale viviamo, a essere cambiato non è solo il significato che si attribuisce all'immagine ma all'atto stesso del guardare. Ora, a guidare lo scatto, non è più l'occhio che fissa il soggetto attraverso l'obiettivo, ma il dispositivo, lo schermo nel quale controlliamo l'inquadratura prima di schiacciare il pulsante e inviarla in *cloud*; sicuri di non rivedere mai più o, magari, di non essere in grado di riconoscere il tassello fittizio di mondo che abbiamo contribuito a creare.

Il desiderio di fermare un'atmosfera o un ricordo ha ceduto, dunque, il passo a un'effimera mania di alterare, mostrare, condividere e, poi, dimenticare. Mentre possedere una Polaroid, pur declinando gli stessi riti di esposizione sociale, significava avere un originale, qualcosa che esisteva «una piccola immagine quadrata nella sua cornice» (Id., p. 10). Un'immagine-oggetto stampata al momento e in copia unica che, anche a confronto con le altre foto, era, irripetibile e incancellabile. Per le sue caratteristiche di maneggevolezza, di autonomia e di giocosa leggerezza, infatti, la Polaroid si era ritagliata, già *ai suoi tempi*, il ruolo di autentico *social medium*: si poteva fotografare qualcuno, commentare e condividere di persona, anche insieme ad altri, l'immagine che veniva fuori e, se non fosse piaciuta, rifare la foto e riesaminarla di

nuovo. Un processo al quale, per la maggioranza della popolazione mondiale, fa eco un'alienante attività quotidiana sugli odierni *social media*, data dall'assenza fisica dei soggetti coinvolti e dall'omogeneizzante alterazione della realtà che, in nome di stereotipi ideali del tutto inesistenti, si discosta sempre più da se stessa assumendo i tratti di una ostensiva dissomiglianza.

Quella suggerita da Wenders, d'altronde, è una paternità che le stesse "istantanee" di oggi dichiarano riproponendo, grazie a particolari app, anche l'effetto *vintage* e la *suspense* dell'attesa. Una tentazione tornata di moda anche con il successo di tante riedizioni della Polaroid che consentono di sperimentare ancora una volta l'ormai obsoleta dimensione fisica e perturbante della sua immagine. E provare, a scrivere quella che in *Alice nelle città* viene chiamata "una storia di cose che si vedono: con le fotografie". Perché, forse, aggiunge Wenders in *Polaroid Stories*, potremmo aver «bisogno di essere sicuri di nuovo che le cose che ci piacciono esistano davvero, affinché il nostro sé, e non il nostro *selfie*, se la passi meglio» (Id., p. 314).

Riferimenti bibliografici

D. Bate, *La fotografia d'arte*, Einaudi, Torino 2018.

W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000.

J. Rancière, *Il destino delle immagini*, Pellegrini, Cosenza 2007.

W. Wenders, *Polaroid Stories*, Jaca Book, Milano 2017.