

Paradigmi— del fotografico



a cura di Claudio Marra e Daniel Borselli

Paradigmi— del fotografico

a cura di Claudio Marra e Daniel Borselli

 Pendragon

Paradigmi del fotografico

A cura di Claudio Marra e Daniel Borselli

Il presente volume viene pubblicato con un contributo
del Dipartimento delle Arti
dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DELLE ARTI

ISBN 9788833644639

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

© 2022, Edizioni Pendragon

Via Borgonuovo, 21/a – 40125 Bologna

www.pendragon.it

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata,
compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico, non autorizzata.

Indice

Premessa di Claudio Marra 9

Arte come fotografia

Ugo Mulas. Il menabò originale di New York: arte e persone, di Francesca Pola 11

«La fotografia ha spinto la pittura dentro i problemi sociali»: la ricerca fotografica di Franco Angeli 1967-1972, di Raffaella Perna 20

Opera o documento? La discussione interna alla Land Art sul ruolo e sull'uso dell'immagine fotografica, di Federica Stevanin 29

Il fascino (in)discreto dell'indizio. Adams, Beckley e Collins tra sorpresa, suspense e seduzione, di Pasquale Fameli 38

Dal mondo in bianco e nero all'universo cromatico: estetiche e poetiche della fotografia a colori di paesaggio in Italia negli anni Settanta e Ottanta, di Adele Milozzi 47

Il territorio immaginato. Ricerca concettuale e fotografia lungo la Via Emilia: Ghirri e gli altri, fino al 1980, di Paolo Barbaro 56

La fotografia come luogo di possibilità drammaturgica: il fotolibro Scena e fuori scena di Carla Cerati (1991), di Cristiana Sorrentino 65

Tracce dell'immediato e miti illustrati. Autoritratto dell'artista come fotoreporter, di Filippo Fimiani 75

Estetiche e pratiche sociali

Stili del reportage fotografico delle vacanze estive degli italiani nelle riviste illustrate degli anni Trenta, di Raffaele De Berti 84

Il ruolo della popolarizzazione dell'astratto nella cultura visuale contemporanea: evoluzione e ricezione del concetto di New Abstract Vision in fotografia, di Alessandro Ferraro 93

Interpretare la fotografia: il laboratorio di comunicazione militante e il caso Luciano Re Cecconi, di Andrea Capriolo 102

<i>Inter-zona arte-moda. Riviste di nicchia e fotografia alle soglie del nuovo millennio</i> , di Chiara Pompa	111
<i>Moda estro-versa e moda intro-versa</i> , di Fabriano Fabbri	120
<i>Gender Photography: riflessioni su genere e identità nella fotografia italiana tra i due secoli</i> , di Greta Boldorini	129
<i>Narcisi e Vampiri. Frontiere identitarie e fotografia digitale</i> , di Giacomo Ravesi	138

Display: esposizioni fotografiche

<i>Fotografia per la storia dell'arte nelle mostre d'arte antica tra Otto e Novecento</i> , di Elisa Camporeale	147
<i>L'Exposition internationale de la photographie di Bruxelles (1932): l'immagine fotografica tra avanguardia, scienza e tecnica</i> , di Caterina Caputo	156
<i>Pratiche di allestimento. Il display come dispositivo di messa in scena della fotografia</i> , di Chiara Rubessi	165
<i>Un quadro per una foto: il Padiglione del Libro di Carlo Scarpa visto attraverso l'occhio fotografico</i> , di Giovanni Bianchi	174
<i>I quattro gradi di intimità di Giorgio Casali. Atmosfere nello spazio d'esposizione in Italia negli anni Cinquanta e Sessanta</i> , di Andrea Nalesso	184
<i>La Galleria 291 Milano, 1973-1975. Meteora nel mondo della fotografia</i> , di Irene Caravita	192

Relazioni con lo spazio

<i>San Pietro di Antonia Mulas: forme di display e di femminismo</i> , di Ilaria Sgaravatto	202
<i>Atlanti, autobiografie, inventari: la fotografia tra pratiche installative e scritture espositive nelle ricerche di Richter, Boltanski e LeWitt</i> , di Massimo Maiorino	211
<i>Barbara Kruger, Picture/Readings. Fotografia, testi e architettura</i> , di Bianca Trevisan	220
<i>Framing the Future. Year 3 di Steve McQueen e la fotografia nello spazio pubblico</i> , di Daniel Borselli	230
<i>Fotografata ed esposta: architettura in mostra come immagine, opera, critica e progetto</i> , di Arianna Casarini	239

La forma continua delle teorie

- Sic transit imago mundi. Sulla carica teorica delle fotografie di Abbas Kiarostami*, di Marco Dalla Gassa 249
- Il discorso fotografico e la "forma del mondo"*, di Guido Ferraro 258
- An attempt at a text-critical and phenomenological analysis of Roland Barthes' book La Chambre Claire*, di Gerhard Glüher 265
- Osservazioni sullo sguardo fotografico. Yves Bonnefoy interprete della fotografia*, di Stefania Zuliani 275
- Fotografia, dataviz, photoviz. Immagini ibride tra rappresentazione e visualizzazione*, di Valentina Manchia 285

Archivio e pratiche documentarie

- Doppio scacco. Lo statuto dell'immagine fotografica e gli archivi digitali interoperabili*, di Maria Giovanna Mancini 293
- La fotografia tra machine vision e keywording: le origini pre-digitali della nuova archival art*, di Giorgia Ravaioli 302
- La fotografia etnografica tra scienza, arte e documento*, di Agnese Ghezzi 311
- Per una «documentazione poetica» del paesaggio. Tra pittorialismo e documentarismo nella fotografia friulana del dopoguerra*, di Paolo Villa 321

Premessa

Claudio Marra

I testi raccolti in questo volume sono il frutto, a seguito di opportuni riaggiustamenti e ristrutturazioni più o meno ampie, del convegno *Paradigmi del fotografico. Teorie e poetiche in dialogo con le arti visive*, svoltosi presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna il 24 e il 25 settembre 2021. Due giornate di studio volute e progettate da un gruppo di docenti che, a titolo diverso, svolgono attività di ricerca e di didattica legate alla fotografia: Cristina Casero dell'Università di Parma, Gabriele D'Autilia dell'Università di Teramo, Elio Grazioli dell'Università di Bergamo, Giovanni Fiorentino dell'Università della Tuscia, Antonello Frongia dell'Università di Roma Tre, Federica Muzzarelli dell'Università di Bologna, Francesco Parisi dell'Università di Messina, Ilaria Schiaffini della Sapienza Università di Roma, Tiziana Serena dell'Università di Firenze, oltre ovviamente a chi scrive questa breve nota introduttiva, sempre dell'Università di Bologna. Un coinvolgimento di responsabilità ampio ed articolato, come per altro è stato l'arco delle problematiche affrontate nelle due giornate di lavori. Forse una scelta inusuale per un'occasione convegnoistica, in genere orientata su temi circoscritti e ben delimitati; in realtà, nel gruppo dei promotori si è condivisa la necessità di attivare una sorta di *stati generali* della fotografia, per quanto riguarda la ricerca sviluppatasi attorno a tale disciplina in ambito universitario e in parallelo ad esso. Questo per colmare una lacuna in effetti evidente in questo settore di studi che, a dispetto di un palese e in qualche modo dirompente sviluppo di interessi ormai in atto, a più livelli, da alcuni anni, ha finora avuto rarissime occasioni di confronto scientifico. Per quanto poi concerne l'ormai ricca presenza di insegnamenti universitari riferiti, seppure con etichette diverse, alla fotografia, è certo significativo che il convegno sia stato organizzato proprio a Bologna nel 2021, cioè nell'anno che ha visto l'Ateneo bolognese festeggiare, con un ricchissimo calendario di iniziative, i cinquant'anni dalla fondazione del corso di laurea DAMS – Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo. Fu infatti nell'anno accademico 1971-72 che, nel piano di studio di quello che si sarebbe rivelato un progetto didattico di straordinaria innovazione per lo studio delle arti in ambito accademico, con la denominazione di Tecniche della fotografia, fu introdotto per la prima volta un insegnamento universitario dedicato a tale materia, un corso inizialmente affidato a Paolo Monti, poi a Italo Zannier e in seguito, dalla fine degli anni Novanta, al sottoscritto.

Da quando sono diventato titolare della cattedra, la scelta di orientare e concentrare la riflessione sul rapporto intrattenuto dalla fotografia con l'arte contemporanea è stata centrale e predominante, pur nella consapevolezza che, così facendo, si sarebbero escluse molte altre prospettive che caratterizzano la pre-

senza del mezzo nella nostra cultura. Una scelta, di fatto, complicata e non semplice da gestire in quanto, evidentemente, il discorso estetico non può rimanere separato da un continuo riferimento alla realtà sociale e mediale nella quale la fotografia vive le sue molte vite. Mi è però sempre parso fondamentale sostenere con chiarezza che, nel momento in cui il discorso estetico diventava prioritario, il primo passo da fare fosse quello di evitare nella maniera più assoluta l'equivoco di un'autosufficienza e un'autoregolazione della fotografia, come se appunto esistesse, per dirla più chiaramente possibile, un'artisticità propria e autarchica del mezzo, autonoma rispetto ai meccanismi generali del sistema arte. Da qui la fondamentale necessità di ricondurre ogni discorso estetico sulla fotografia alla più complessiva identità dell'arte contemporanea, perché non è pensabile che, esteticamente parlando, la fotografia funzioni e possa essere fruita in maniera diversa rispetto a quanto accade per gli altri prodotti artistici contemporanei. A questo proposito devo ammettere che mi è sempre stata un po' stretta l'etichetta di "Storia della fotografia" alla quale mi ha obbligato l'organizzazione dei corsi universitari. O meglio: nulla da dire sulla dicitura in sé, nessun imbarazzo nell'utilizzarla, ci mancherebbe, a patto però di non scivolare nell'equivoco che la storia della fotografia giustifichi, come già si è detto, l'esistenza di un'artisticità specifica e autonoma rispetto al sistema arte complessivamente inteso. Per altro, ragionare in questi termini non significa certo considerare la fotografia un'entità subordinata, sottomessa a un principio superiore incapace di riconoscere le straordinarie novità operative da essa introdotte. Ne fa fede la scelta di intitolare *Arte come fotografia* il primo blocco di saggi qui presentati, un evidente omaggio a Walter Benjamin e alla sua straordinaria intuizione che, già negli anni Trenta, intendeva provocatoriamente ribaltare il senso della ricerca, invertendo la direzione del vettore di indagine, orientato, fino a quel momento (ma anche in seguito, ahimè!) sul principio della fotografia come arte. Dunque, meglio dire: l'arte come fotografia, perché non si può non riconoscere come il principio di un'autorialità slegata dall'abilità esecutiva e quello della presentazione diretta della realtà, veri nodi gordiani dell'arte contemporanea, siano stati anticipati proprio dal mezzo fotografico.

Gli altri raggruppamenti di saggi che danno corpo al volume testimoniano la complessità e la ricchezza dei discorsi attualmente in atto attorno a un'estetica della fotografia, coinvolgendo la questione degli utilizzi nelle pratiche sociali, delle modalità espositive e più in generale delle relazioni con l'ambiente, così come la dimensione degli archivi e della documentazione e infine quella della costante evoluzione del discorso teorico, da sempre necessariamente affiancato allo sviluppo delle poetiche. Un quadro veramente articolato nel quale sarebbe troppo difficile, e forse ingiusto – o comunque forzato –, individuare ora delle traiettorie privilegiate: meglio affidare questi materiali al flusso incessante della ricerca, augurandosi che possano alimentare nuove riflessioni e ulteriori contributi.

Ugo Mulas: il menabò originale di *New York: arte e persone*

Francesca Pola

Ugo Mulas è stato tra i primi fotografi ad avvertire consapevolmente il mutare del paradigma fotografico che negli anni principali della sua attività, i Cinquanta e i Sessanta del secolo scorso, stava ridefinendo le proprie coordinate in rapporto al mondo della comunicazione mediatica e visiva: la trasformazione della fotografia in immagine, più o meno materialmente connotata e tecnologicamente determinata, che viviamo ormai oggi come dimensione di esperienza costante ed onnipervasiva. Lo ha avvertito in senso problematico, in tutto il suo lavoro sull'arte e gli artisti, che è stato in realtà un lavoro alla ricerca della propria visione fotografica, e facendone anche l'oggetto delle sue riflessioni concettuali (Consagra, Mulas, Eco 1973). Prendendo spunto dall'analisi del menabò originale di quello che è il suo libro fotografico più celebre, *New York: arte e persone* (*New York: the new art scene* nella edizione inglese), si cercherà qui di offrire alcuni spunti di analisi in merito a queste sue riflessioni sui diversi statuti di esistenza dell'immagine fotografica, nella diversità delle sue declinazioni possibili.

New York: arte e persone è considerato uno dei più significativi libri fotografici del XX secolo (Aletti, 2001): grazie alle straordinarie immagini di Mulas dedicate alla nuova scena artistica americana della metà degli anni Sessanta, costituisce la più completa e articolata testimonianza di un momento cruciale della storia dell'arte contemporanea nelle sue relazioni con una più ampia cultura mediale e visuale. Pubblicato nel 1967 in tre edizioni (italiana, inglese, spagnola) con testi del critico americano Alan Solomon, raccoglie oltre 500 immagini scattate da Mulas nel corso di alcuni soggiorni a New York, in particolare tra il 1964 e il 1965, con alcune ultime aggiunte dello stesso 1967, esplorando gli studi degli artisti, le gallerie, le case dei collezionisti, i nuovi spazi di condivisione creativa, la città¹. La centralità del ruolo di Mulas nella concezione e realizzazione di questa pubblicazione è indiscussa, come certificato anche dal-

¹ Il libro è edito nel 1967 da Holt Rinehart and Wilson (New York) negli Stati Uniti e in Canada, da Longanesi & Co. (Milano) in Italia, e da Editorial Lumen (Barcellona) in Spagna (*Nueva York: escenario del arte nuevo*). Il testo che accompagna le immagini è di Solomon: strettamente calato nell'attualità nel descrivere luoghi, dettagli biografici, relazioni, si articola in una lunga introduzione, seguita da 16 capitoli dedicati ad altrettanti artisti. I primi due sono assegnati a Marcel Duchamp e Barnett Newman, considerati (rispettivamente, da Mulas e da Solomon) le due radici ideali della nuova arte. A seguire, democraticamente in ordine alfabetico: Bontecou, Chamberlain, Dine, Johns, Lichtenstein, Noland, Oldenburg, Poons, Rauschenberg, Rosenquist, Segal, Stella, Warhol, Wesselmann.

le notazioni in copertina e frontespizio, dove compare prima di Solomon e del grafico Michele Provinciali.

Lo studio del prezioso menabò originale, conservato presso l'Archivio Ugo Mulas di Milano (che ringrazio per avermene reso possibile la consultazione diretta e un'analisi accurata), permette di mettere in luce non solo come il libro sia stato meticolosamente costruito da Mulas, pagina dopo pagina, secondo il design di Provinciali (le cui gabbie sono in genere tracciate preliminarmente a matita su ogni pagina), ma anche e soprattutto come questo lavoro di ricerca, selezione e montaggio abbia rappresentato per lui il laboratorio privilegiato di tutta una serie di riflessioni concettuali che da questa esperienza egli sviluppa ben al di là del libro stesso, in relazione alla propria pratica fotografica, e più estesamente in merito all'identità stessa della immagine².

Il menabò è costituito da una serie di doppie pagine della misura di 33 x 48,5 cm (la stessa del libro stampato), non rilegate tra loro, su cui sono incollate prove di stampa realizzate a dimensione e in alcuni casi ingombri di titoli, testi e didascalie; vi vengono talvolta riportate annotazioni di natura per lo più tecnica. Gli interventi a matita, tra cui in particolare la numerazione delle pagine, per quanto non sempre riconoscibili come autografe di Mulas, sono certamente debitori della sua sorvegliata e meticolosa attenzione per il significato delle singole immagini e delle loro relazioni, non solo visive ma anche e soprattutto mentali, con quelle che le affiancano, le precedono, le seguono (come dimostra l'autografia di notazioni cruciali, quali quelle di sequenza). Il menabò permette un confronto diretto con la quasi totalità del libro stampato, in particolare nella parte del testo introduttivo (di cui riporta anche la versione inglese, ritagliata e incollata) e dei capitoli dedicati agli artisti, con l'eccezione di quelli su Roy Lichtenstein, Jim Dine, George Segal, Frank Stella e delle pagine finali della pubblicazione, dove sono riportate immagini della città di New York.

Grazie alla sua ricchezza di spunti e sollecitazioni, e nel suo confronto sia con gli scatti fotografici originali sia con la pubblicazione stampata, il menabò permette di analizzare con estrema precisione le diverse dimensioni di esistenza e significato di queste immagini, che costituiscono per Mulas paradigmi compresenti e intrecciati della sua pratica fotografica: dalla concezione allo scatto, dalla selezione al taglio, dal formato all'impaginazione, dalla sequenza alla didascalia. È proprio l'importanza della dimensione creativa che emerge e

² Il menabò è già stato da me studiato e sinora solo parzialmente pubblicato ed esposto per la prima volta al pubblico al Museo del Novecento di Milano, in occasione della mostra *New York New York. Arte italiana - la riscoperta dell'America* (Milano, Museo del Novecento e Gallerie d'Italia, 13 aprile-17 settembre 2017; catalogo Electa, Milano), a cura di Francesco Tedeschi con Francesca Pola, Federica Boragina (cfr. Pola 2017). Nell'occasione, avevo anche presentato alcuni documenti audiovisivi ad esso relativi, da *L'Approdo - Settimanale di Lettere ed Arti*, 1968; *Ugo Mulas. Autobiografia di un fotografo*, 1974; Antonia Mulas, *Fotografia. Ugo Mulas. Interviste a New York*, 1991.

matura in questa relazione diretta con il materiale di lavoro a connotare il procedere di Mulas, che con questo libro ha voluto costruire un racconto che non fosse puramente visivo ma autenticamente e complessivamente interpretativo della «nuova scena artistica» statunitense (così si intitola l'edizione inglese del libro). L'analisi si appunta su alcune nozioni cruciali nel pensiero e nella pratica fotografica e artistica di Mulas (quali ad esempio quelle di archivio, formato, supporto, sequenza, didascalia), esemplificandole anche con passaggi diretti dai suoi scritti e testimonianze.

L'immagine che Mulas ha scelto per il risguardo di apertura è uno scorcio di sotto in su di alcune facciate anonime di edifici, sui cui campeggia un grande cartellone pubblicitario che fa il verso allo slogan politico «Keep America Strong», nel quale la Statua della Libertà porge una lattina di spinaci all'osservatore. Già questa scelta denota non solo lo stordimento che l'incontro con la metropoli americana produce in lui, ma soprattutto l'energia creativa al di là delle convenzioni che il fotografo ne riceve: per interpretare l'identità di New York, Mulas adotta e registra citazioni puntuali non solo dell'arte, ma anche della cultura Pop americana nel suo complesso e nella sua dimensione più quotidiana e diretta. Egli stesso ha sempre esplicitamente indicato come fonte d'ispirazione cruciale per tutta la sua pratica fotografica, in particolare dalla fine degli anni Cinquanta, il libro *The Americans* di Robert Frank, di cui ammirava:

questo non abusare per confondere il gioco della realtà, delle cose, della vita; il fatto che la macchina fotografica lavori direttamente sulla vita, usando la pelle della gente. Il discorso tecnico fotografico di Frank è il più povero possibile: usa una piccola camera, un campo angolare abbastanza vasto da non enfatizzare il dettaglio. Ho guardato molte volte, come soluzione opposta, il libro su New York di William Klein. Lì senti che il fotografo vorrebbe entrare dappertutto, essere di più dentro le cose con le sue mani, con la sua ideologia, che la realtà com'è non gli basta, e così taglia, ingrandisce, brucia, interviene più che può sul già fatto, sul negativo. Mi domandavo perché, se una cosa di per sé è gridata, si deve aggiungere un altro grido; se una cosa è già fotografica, imporgli un altro elemento fotografico (Mulas 1973, pp. 7-8).

Si tratta di considerazioni cruciali, perché per Mulas il taglio della stampa fotografica è sempre mantenuto il più vicino possibile allo scatto originale del negativo: ove avviene nel menabò/libro, esso è determinato, ad esempio, per lo più dalla differenza di formato tra negativo e pagina al vivo della pubblicazione.

In basso a destra, su questa che può considerarsi la prima pagina del menabò, compare un timbro a inchiostro blu riquadrato, con le iniziali «M&P», che si ritrova occasionalmente anche in alcuni altri punti del documento: se

(verosimilmente) interpretabile come le due iniziali di Mulas e Provinciali, sarebbe una sorta di marchio congiunto, indice del lavoro fatto insieme per questa pubblicazione.

Le notazioni che si ritrovano sulle successive pagine del documento hanno una natura prevalentemente tecnica e grafica («offset», «manca foto», «controllare cliché», «dimensionare come questa», «eguagliare i toni e le misure e rad-drizzare la seconda», «scala? », e via dicendo); appaiono invece piuttosto significative, oltre alla numerazione di sequenza, alcune marcature ricorrenti certamente attribuibili a Mulas: in particolare, i pallini a inchiostro rosso, identici a quelli che in genere egli apporta sui provini fotografici a contatto conservati nel suo archivio, per indicare gli scatti selezionati per la stampa. È verosimile ritenere che queste indicazioni, inserite nelle fasi avanzate di lavorazione, fossero finalizzate alla selezione delle fotografie da stampare per la mostra alla Galleria Il Diaframma di Milano alla fine del 1967, realizzata quale occasione della presentazione italiana del libro³.

Le variazioni rispetto alla scelta e alla sequenza definitiva delle immagini sono, tra menabò e libro stampato, sporadiche ma significative. Ad esempio, in una doppia pagina del testo introduttivo, dove l'immagine di un balletto di Robert Rauschenberg viene sostituita da una immagine della performance *Moviehouse* di Claes Oldenburg alla Cineteca di New York nel dicembre del 1965, indice di un'attenzione anche a questo tipo di sperimentazioni performativo-filmiche che costituiscono per Mulas un importante elemento di confronto. Vi sono poi due doppie pagine del menabò che paiono destinate originariamente alla sezione introduttiva, ma non si ritrovano presenti nel libro: un personaggio femminile vestito all'ultima moda, che richiama anche tutto il lavoro fatto da Mulas in questo ambito, e due immagini di mostre di autori minimalisti (le personali di Dan Flavin e Robert Morris alla Green Gallery), che nella loro algida stereometria risultava evidentemente difficile includere nella temperatura complessivamente molto più calda, performativa e dinamica del libro⁴.

Una delle modifiche più rilevanti riguarda la sostituzione di una foto nel capitolo dedicato a Barnett Newman, dove uno scorcio del suo studio con il pianoforte viene sostituito da un dettaglio di firma e data da una delle sue opere, a rimarcare la natura concettuale della sua pittura. Nel capitolo dedicato a Jasper Johns (una delle sezioni su cui Mulas ha fotograficamente lavorato più intensamente), per una delle fotografie dell'artista tra i suoi quadri, si trova predisposta una doppia ipotesi per la stessa immagine: al vivo a doppia

³ Si tratta della mostra *New York: the new art scene / New York: arte e persone*, Galleria Il Diaframma, Milano, 1967 (documentata da un catalogo con breve testo di Solomon).

⁴ Il minimalismo americano costituiva infatti l'altro polo principale degli interessi di Solomon in questi anni, in parallelo alla Pop Art. Sulle relazioni di Solomon con la scena artistica italiana di questi anni, e in particolare con Mulas, rimando al mio contributo in corso di stesura *Alan Solomon e l'Italia degli anni Sessanta: tracce, appunti, riflessioni da un archivio*.

pagina, o in gabbia su pagina singola, come poi sarà stampata. Il dialogo tra Mulas e Johns in merito alla genesi di queste immagini e alla loro successiva rielaborazione, cui intendo dedicare nel prossimo futuro un dovuto specifico approfondimento, ha una natura molto particolare: «In un primo tempo Jasper Johns non voleva farsi fotografare mentre dipingeva, poi, forse perché aveva visto come io non intralciavo i suoi movimenti e si era abituato alla mia presenza, a un certo punto fece apposta per me alcune operazioni, come per esempio rifare tutta la serie di numeri dallo zero al nove» (*Conversazioni con Ugo Mulas* 1973, p. 53). Il lavoro su queste sequenze di fotografie a Johns sarà uno dei nodi fondanti nella riflessione concettuale di Mulas, come vedremo.

Un'altra modifica importante riguarda la precisazione della sequenza nella serie di immagini dedicate a Kenneth Noland. Per fotografare quello che Mulas definisce il "rituale" pittorico di Noland, egli stesso rimarca come sia stata fondamentale l'esperienza della fotografia teatrale, lungamente esercitata sugli spettacoli di Giorgio Strehler al Piccolo Teatro di Milano negli anni precedenti:

Io decisi di agire come se mi trovassi di fronte ad uno spettacolo di teatro, come se dovessi fare delle foto di teatro, cioè mettendo almeno una delle macchine sempre fissa nello stesso posto in modo da poter notare bene gli spostamenti di Noland intorno a questa grande tela; cioè se tu ti muovi mentre anche l'artista si muove ad un certo punto il movimento non si capisce mentre, se hai dei punti di riferimento molto precisi, puoi analizzare meglio l'azione che si sta diciamo snodando sotto i tuoi occhi. D'altronde l'operazione di Noland era, come operazione di realizzazione del quadro, un'operazione molto fredda, molto calcolata (*Conversazioni con Ugo Mulas* 1973, p. 56).

Il nuovo paradigma fotografico proposto da Mulas, che interpreta l'attualità di un'arte che vive dei propri processi e delle proprie performatività, colta in tempo reale ma magistralmente trasposta al di là della cronaca, si nutre di contaminazioni e interferenze, che l'immagine fotografica interpreta attivamente. È il caso anche delle pagine del libro dedicate agli *Screen tests* di Andy Warhol, che interessano a Mulas proprio per la loro messa in questione del paradigma filmico in chiave fotografica:

La cosa che più forse mi ha colpito del lavoro di Warhol in quel periodo furono proprio questi ritratti cinematografici, che a prima vista potevano sembrare delle grandi fotografie proiettate, tanto non accadeva nulla; solo che a un certo momento la fotografia veniva come terremotata, diciamo, da un battito di ciglia; cioè in quella assoluta immobilità bastava un battito di ciglia o un deglutire, quell'andare su

e giù del gargarozzo, per dare un senso di movimento (*Conversazioni con Ugo Mulas* 1973, p. 63).

Si tratta di un passaggio fondamentale, perché è proprio a partire da questa esperienza del cinema di Warhol che Mulas decide di pubblicare in questo libro, per la prima volta, l'immagine di un suo provino a contatto, nello specifico quello dedicato al film di Warhol *Henry Geldzahler*, in cui il protagonista omonimo (critico di punta della scena newyorkese) continua a fumare un sigaro, con fastidio crescente, per oltre un'ora e mezza.

Il lavoro sulle provinature come immagini autonome e dotate di un proprio significato fotografico indipendente, evidentemente legato alla dimensione del tempo, nasce quindi nella sua maturità proprio dalle sequenze realizzate da Mulas per questo libro, che vengono attentamente e profondamente analizzate, selezionate e rimontate per la pubblicazione. È in questo lavoro di scavo nel proprio stesso materiale, che matura per il fotografo una consapevolezza sempre più acuta della specificità concettuale della fotografia, che assume diverse forme e declinazioni, attraverso differenti paradigmi disciplinari e destinazioni. Il tema delle provinature che diventano opera autonoma nasce quindi come esito del laboratorio di *New York: arte e persone*: Mulas ne stampa infatti, alcune come fotografie a se stanti tra 1967 e 1968, a partire proprio da quelle in formato 24 x 30 cm di *Henry Geldzahler* e di Lichtenstein, per arrivare a quelle in formato 50 x 60 cm di Johns, Newman, Noland. Nel 1969, questo discorso evolve nel catalogo di *Campo Urbano* a Como, dove la presenza dei fogli di provinatura, anche con viraggi cromatici, è funzionale alla percezione come in tempo reale dell'evento che s'intende restituire nella pubblicazione; e nelle grandi stampe su pannelli che Mulas espone contestualmente alla Galleria Colonna, come quella dedicata al *Tempo libero*, di 155 x 120 cm. Un percorso che avrà esito ulteriore anche nella *Verifica n. 3*, incentrata sulla nozione di tempo fotografico (cfr. Celant 1989, Sergio 2010, Teicher 1984). È l'archivio che si rigenera creativamente, proprio nell'amplificarsi dei significati plurali dell'immagine fotografica, sempre più pensata non in senso isolato, ma nelle sue relazioni e vite, presenti e future. Sequenze «nella direzione della serie, del “concetto”, non del racconto», come giustamente rilevato (Grazioli 2010), da cui matura anche il progetto, mai realizzato per via della sua prematura scomparsa, di un archivio per Milano, proprio in chiave di evoluzione rispetto al libro fotografico (Mulas 1973, p. 83; cfr. Pola 2011).

È in questo continuo rimando tra negativo, provinatura, stampa fotografica, immagine che si fa oggetto, concetto, tempo, relazione, che si può collocare anche il lavoro fotografico di Mulas su Marcel Duchamp, avviato in occasione della sua mostra milanese alla Galleria Schwarz dell'estate 1964 (prima personale italiana dell'artista) e che nell'officina di *New York: arte e persone* assume una rilevanza fondante. Per quanto non possa essere questa l'occasione per

approfondire questo lavoro, in una riflessione incentrata sui «paradigmi del fotografico» preme sottolineare come le fotografie realizzate da Mulas per questo il libro del 1967, solo in parte ivi pubblicate, siano poi diventate nel 1972 un portfolio di 10 immagini stampate su lastre di alluminio di formato 40 x 50 cm e raccolte in una scatola di plexiglas, edita ed esposta dalla galleria Multi-center di Milano: un discorso ulteriore non solo sulla materialità possibile dell'immagine, ma anche sulla declinazione della sequenza, qui non pensata come successione temporale, ma come distillato e prelievo di realtà, cui si collega anche l'analogia stabilita da Mulas tra ready-made duchampiano e fotografia (Marra 2012). In continuità con questa idea di «prelievo», come ho avuto modo di dettagliare in altra sede, il particolare di una di queste immagini (presente sia nel libro sia nella cartella) viene anche utilizzato da Michelangelo Pistoletto per un suo quadro specchiante (Pola 2019). È in questo possibile trasmigrare dell'immagine tra materialità, destinazioni e persino autorialità differenti che si misura lo straordinario potenziale del paradigma fotografico di Mulas.

Un discorso specifico merita l'assenza dal menabò delle didascalie alle immagini, di cui viene visivamente incluso solamente l'ingombro con brevi testi ritagliati, provenienti da un'altra pubblicazione, una monografia su Domenichino, a cui in questo stesso periodo Provinciali stava lavorando. Occasionalmente, sul menabò compaiono però alcuni appunti (in italiano) rispetto ai soggetti delle foto. Talvolta le ortografie dei nomi degli artisti sono imprecise, e la scrittura non è di Mulas, ma è verosimile ritenere con buona certezza che lui stesso abbia suggerito questi appunti (precisamente informati e aggiornati, oltre che funzionali al significato stesso dell'immagine, come ad esempio «Jim Dine e il suo mercante», oppure «Happening»). Ancora più certo parrebbe che sia stato Mulas a redigere le didascalie del libro, pensandole proprio come completamento necessario del significato delle proprie immagini.

La didascalia infatti è uno dei «paradigmi del fotografico» su cui Mulas si è più assiduamente concentrato, proprio nel tentativo di aderenza al significato mentale e concettuale, non puramente formale e visivo, di ogni sua immagine. Lo conferma anche il fatto che proprio alla didascalia, alcuni anni dopo, Mulas dedicherà una delle sue *Verifiche* concettuali, che ha come protagonista Man Ray. Preziosa in proposito appare questa sua riflessione:

Di solito non c'è fotografia senza una sua didascalia; di solito la didascalia è un documento che si aggiunge al documento e magari ne precisa il senso e a volte addirittura lo amplia, lo integra. Ci sono fotografie così precise che possono vivere senza una didascalia, altre volte una fotografia senza una didascalia è assolutamente illeggibile. Non credo che la qualità di una fotografia dipenda dal fatto di poter sussistere senza la didascalia; ci può essere una fotografia interessante, una

fotografia riuscita, una fotografia inventata che però ha bisogno di una didascalia; anzi a volte la didascalia può essere stata il motivo ispiratore della fotografia, quindi in questo caso potrebbe addirittura entrare a far parte della fotografia, essere incorporata nella fotografia: quello che è capitato a questa fotografia di Man Ray, di cui ho già spiegato il senso in precedenza. Io credo che il fotografo debba prendersi tutte le sue responsabilità: se pensa che alcune sue foto non si chiariscano da sé, deve essere lui stesso ad aggiungere il commento alla fotografia. Questa parola 'didascalia' di solito banalizza un po' il senso che uno scritto aggiunto alla fotografia può avere, perché spesso, più che di didascalia, si dovrebbe parlare proprio di commento, cioè di interpretazione; il fotografo dà una sua lettura del lavoro. Ciò non toglie che domani altri possano vedere in questa immagine cose che al fotografo stesso non erano chiare al momento in cui scattava la foto, al momento in cui scriveva la didascalia. Perché, evidentemente, la didascalia non deve essere qualcosa di posticcio, ma il commento è un'opera di scavo dentro alla fotografia stessa, cioè non è che si aggiunge qualche cosa, ma si estrae qualche cosa dall'immagine: se nell'immagine non c'è, non può certo migliorare l'immagine l'aggiunta di una didascalia. Scrivere delle didascalie sotto le proprie fotografie è quindi, se non altro, un atto di correttezza da parte del fotografo, di responsabilità, di interesse per il proprio lavoro (*Conversazioni con Ugo Mulas* 1973, pp. 99-100).

Con *New York: arte e persone*, come e ancor più che con altri suoi progetti di reportage critico, Mulas ha trasformato la realtà in mito, senza retorica e senza finzione, ma facendo emergere quello spirito del tempo che connota una determinata epoca e situazione. Egli si è qui misurato con un soggetto completamente nuovo, una scena artistica in ebollizione che stava conquistando il mondo, cogliendola al massimo della sua tensione, in un dialogo sorprendente e unico di energie creative.

Bibliografia

- Aletti, V. (2001), in Roth, A. (a cura di), *The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*, PPP Editions / Roth Horowitz LLC, New York.
- Celant, G. (1989), *Spartiti fotografici*, in Celant, G. e Mulas, M. (a cura di), *Ugo Mulas*, Federico Motta Editore, Milano.
- Consagra, P., Mulas, U., Eco, U. (1973), *Fotografare l'arte*, Fratelli Fabbri Editore, Milano.
- Conversazioni con Ugo Mulas* (1973), in Quintavalle, A.C. (a cura di), *Ugo Mulas. Immagini e testi*, Università, Parma.
- Grazioli, E. (2010), *Ugo Mulas*, Bruno Mondadori, Milano.
- Marra, C. (2012), *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Bruno Mondadori, Milano.
- Mulas, U. (1973), *La fotografia*, Einaudi, Torino.
- Pola F. (2011), *Ugo Mulas e un archivio per Milano*, in *Gli irripetibili anni '60. Un dialogo tra Roma e Milano*, Skira, Milano 2011, pp. 295-307.
- Pola, F. (2017), *Keep America Strong. Ugo Mulas in viaggio verso New York: arte e persone*, in *New York New York. Arte italiana – la riscoperta dell'America*, Electa, Milano, pp. 258-293.
- Pola, F. (2019), *Ugo Mulas. Intrecci creativi*, Marsilio, Venezia.
- Sergio, G. (2010), *Ugo Mulas. Vitalità del negativo*, Johan & Levi, Monza.
- Teicher, H. (1984), *Ugo Mulas fotografo 1928-1973*, Fondation Suisse pour la Photographie, Zurigo.

Francesca Pola è Professoressa Associata di Storia dell'Arte Contemporanea e vice-direttore di ICONE - Centro Europeo di Ricerca di Storia e Teoria dell'Immagine all'Università Vita-Salute San Raffaele di Milano. Fulbright Distinguished Lecturer Chair in Italian Studies 2016 alla Northwestern University di Evanston (Chicago), insegna anche all'Università Cattolica e ad IES Abroad (Milano).

«La fotografia ha spinto la pittura dentro i problemi sociali»: la ricerca fotografica di Franco Angeli 1967-1972

Raffaella Perna

Quattro mesi prima dell'apertura della 36^a Biennale di Venezia, edizione che ha imposto all'attenzione della scena artistica italiana e internazionale alcune tra le più significative sperimentazioni video e fotografiche dell'epoca, il 19 febbraio del 1972 si apre alla Sirio Galleria d'Arte di Roma l'esposizione *Film* di Franco Angeli, comprendente una selezione di fotografie in bianco e nero o con interventi pittorici realizzate nei mesi precedenti l'inaugurazione. La mostra è un *unicum* nella storia espositiva dell'artista: Angeli infatti non terrà altre personali dedicate in modo specifico alla sperimentazione fotografica. Una parte delle fotografie presentate alla Sirio viene esposta di nuovo soltanto nella seconda metà degli anni Ottanta, tra il settembre e l'ottobre del 1988 (due mesi prima della morte dell'artista, avvenuta il 12 novembre del 1988), in occasione della mostra antologica alla Casa del Machiavelli a San Casciano Val di Pesa. Nel dicembre dello stesso anno, a un mese, dunque, dalla scomparsa di Angeli, le fotografie esposte alla Sirio vengono riproposte a Bologna presso la Galleria Nicola Verlato¹. In tempi più recenti, nel maggio del 2011, in una mostra ai Mercati di Traiano sono state invece presentate le fotografie appartenenti alla collezione privata di Marina Ripa Di Meana (Bonito Oliva *et al.*, 2011), con la quale l'artista ebbe un'intensa relazione tra la seconda metà degli anni Sessanta e la prima metà dei Settanta. Benché la ricerca fotografica di Angeli sia rimasta a lungo in ombra, stante la scarsa attenzione storico-critica e la poca circolazione avute, il suo carattere di originalità e soprattutto gli strettissimi rapporti che la legano alla sua più nota opera pittorica ne sollecitano un approfondimento. Facendo un passo ulteriore, si può sostenere che sia l'analisi delle fotografie a rendere più chiari e intelligibili alcuni aspetti della pittura di Angeli tra il 1968 e il 1972: l'esame delle fotografie esposte alla Sirio, attorno a cui si articola questo contributo, offre infatti un punto di osservazione privilegiato per riconsiderare uno snodo cruciale del percorso pittorico di Angeli che, in quello scorcio di anni, va incontro a una svolta importante sul piano formale, aprendosi a nuovi riferimenti culturali e artistici. La mostra fotografica alla Sirio coincide infatti con una fase in cui il pittore abbraccia una figurazione d'impronta realista, apprezzata da artisti come Renato Guttuso e critici d'arte come Antonio Del Guercio, Dario Micacchi,

¹ La mostra presso la Galleria Nicola Verlato di Bologna si tiene nel dicembre del 1988.

Duilio Morosini, di sensibilità assai diversa da quella dei sostenitori della prima ora, Mario Diacono, Nello Ponente, Maurizio Calvesi e Cesare Vivaldi. Il periodo in cui Angeli realizza ed espone opere fotografiche di carattere sperimentale corrisponde, singolarmente, a un momento in cui la cerchia dei suoi interlocutori si allarga oltre il *milieu* della critica d'avanguardia e la sua pittura muta di segno per approdare intorno al 1970 a un'energica «figurazione primitiva» (Micacchi, 1972, n.n.), definita da Micacchi con la sfortunata dicitura di «“arte povera comunista”, espressione primitiva e collettiva della lotta di classe e dell'internazionalismo proletario» (Micacchi, 1972, n.n.). In questa fase, dunque, nell'arte di Angeli fotografia sperimentale e pittura figurativa coesistono: è su questo aspetto apparentemente contraddittorio che proverò a fare alcune riflessioni, alla luce delle considerazioni sulla fotografia espresse dall'artista in un'intervista del 1972 (che è stato possibile rintracciare nella sua versione integrale)² e soprattutto attraverso il confronto tra le fotografie e i dipinti eseguiti tra il 1968 e il 1972.

Introdotta da Antonio Del Guercio, alla Sirio Angeli espone una selezione di stampe fotografiche in bianco e nero di grande formato (circa 60x70 centimetri), dipinte in alcuni casi con tratti decisi e tinte squillanti, che ritraggono soggetti diversi, riconducibili sostanzialmente a quattro ambiti: la storia dell'arte, immagini di origine mass-mediatica, lo studio dell'artista, la sfera personale degli affetti. Tra le fotografie appartenenti al primo gruppo, quello legato alla tradizione pittorica italiana, troviamo le riproduzioni di uno dei tre pannelli della *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello, il *Disarcionamento di Bernardino della Carda* conservato agli Uffizi, e una delle grandi tavole ripiegate contenute nel volume *Les Mots en Liberté Futuristes* di Filippo Tomaso Marinetti, pubblicato per le Edizioni Futuriste di Poesia nel 1919. La passione dell'artista per la pittura italiana del Quattrocento, in particolare per gli affreschi di Luca Signorelli nella Cappella di San Brizio a Orvieto, è nota grazie a un'intervista raccolta nel 1989 da Gabriella de Marco (De Marco, 1989, pp. 105-128); altrettanto noto è l'interesse per il futurismo diffuso già nella prima metà degli anni Sessanta nella cerchia degli artisti romani legati alla Scuola di Piazza del Popolo, di cui la serie *Futurismo rivisitato* di Mario Schifano è l'espressione forse più compiuta. Occorre tuttavia sottolineare come in entrambe le fotografie la scelta di Angeli cada su opere che, pur in momenti storici lontani, celebrano conflitti bellici, perché è per l'appunto il conflitto il *trait d'union* tra queste foto e quelle basate sulla ripresa di immagini contemporanee, tratte dai rotocalchi

² L'intervista a Franco Angeli è pubblicata, insieme a quella a Ugo Attardi, nell'inchiesta di De Gaetano L. (a cura di) (1972), *Che cosa pensano i pittori della fotografia? Partita doppia inchiesta a cura di Luisa De Gaetano*, «Photo 13», n. 9, 15 maggio, pp. 30-33. L'intervista è stata parzialmente ripubblicata, senza l'indicazione dell'edizione originaria, in Anselmi R. (a cura di), *Franco Angeli. Una retrospettiva*, Galleria Delloro, Roma 24 ottobre – 6 dicembre 2008, Palazzo Reale di Caserta aprile-maggio 2009, pp. 24-27.

e dalla televisione. Il gruppo più consistente tra le fotografie esposte alla Sirio rappresenta infatti scene di guerra – si pensi ad esempio alla fotografia su cui l'artista appone la scritta «Accampamento militare in una zona bellica» – o lotte politiche, come nel caso delle tre fotografie che riprendono gli scontri tra polizia e studenti avvenuti il 4 maggio del 1970 all'Università di Kent, in Ohio, durante i quali lo studente ventenne Jeffrey Miller venne colpito a morte da un agente. Angeli si appropria di alcuni celebri scatti del reportage di John Filo, grazie al quale nel 1970 il fotografo statunitense vinse il premio Pulitzer. A partire dalle fotografie di Filo, Angeli dipingerà inoltre diverse opere, tra cui *Busto Newyorkese* e *222 W 23 St. NW. USA*, esposte entrambe nel novembre del 1972 (a otto mesi dalla chiusura della mostra alla Sirio) alla Galleria La Nuova Pesa di Roma, in una mostra personale introdotta dal già ricordato Micacchi. Queste immagini ci permettono di comprendere come il fotogiornalismo, in questa fase, sia per Angeli, diversamente dal passato, una fonte essenziale sia per la ricerca fotografica, sia per quella pittorica. In continuità con il suo precedente lavoro è invece la critica alla cultura del consumo e all'imperialismo della politica estera americana, acuitasi dopo il viaggio a New York compiuto dall'artista nel gennaio del 1969. Anche nelle fotografie che ritraggono l'interno dello studio si trovano infatti riferimenti all'attualità politica nordamericana, come nello scatto in cui una scarpa da ginnastica Converse 'calpesta' il ritratto del capo del Dipartimento di polizia di Washington, Jerry Vernon Wilson, apparso il 13 luglio del 1970 sulla copertina di "Time".

Oltre al reportage, un'altra fonte importante per i lavori fotografici di Angeli è la televisione: con una modalità simile a quella sperimentata da Schifano nei *Paesaggi Tv* (serie esposta a Napoli nel novembre del 1970 e il mese successivo a Milano alla Galleria Marconi), anche Angeli fotografa lo schermo acceso, bloccando in singoli frame il flusso delle immagini catodiche, come accade in almeno due fotografie esposte alla Sirio, in una litografia del 1972 dedicata al colpo di Stato in Grecia e in altre sette fotografie presentate nel 2011 alla Fondazione Luigi Di Sarro, in cui è ben visibile lo schermo della TV in funzione (De Candia, Ferri, 2011, pp. 48-54). Datare *ad annum* queste ultime immagini è impresa ardua ed è quindi difficile stabilire con sicurezza se l'idea di fotografare lo schermo derivi dal lavoro di Schifano. Da un progetto di Angeli datato 1966, rintracciato presso il suo archivio a Roma³, è stato infatti possibile accertare la precocità della sua attenzione per le immagini televisive, che precede di almeno due anni i film *Giornate di lettura* (colore, Super8, 12'), presentato nella rassegna *Esperienze* al Teatro di via Belsiana nel marzo del 1968 e *Schermi* (1968), interamente composto dal montaggio di fotogrammi

³ Desidero ringraziare l'Archivio Franco Angeli e in particolare Maria Angeli per il prezioso sostegno nelle ricerche e per avermi dato accesso ai materiali d'archivio.

TV⁴. Diversamente da Schifano, tuttavia, per Angeli l'interesse per la televisione è circoscritto a una fase breve, conta un novero di opere più limitato e non approda alla dimensione oggettuale che Schifano dà ai *Paesaggi Tv*.

Benché le fotografie esposte alla Sirio presentino dunque soggetti differenti, le stampe sono accomunate dalla presenza del tipico bordo traforato del rullino lasciato a vista, secondo una modalità già sperimentata dalle avanguardie storiche, tornata in auge nella seconda metà degli anni Sessanta nella ricerca artistica e fotografica italiana⁵. Limitando il raggio d'analisi all'ambiente artistico romano e agli autori all'epoca più vicini ad Angeli, ci accorgiamo che una soluzione simile era già stata adottata da Luca Maria Patella nella serie di acqueforti a colori simultanei esposte nel 1966 alla Biennale di Venezia e da Mario Schifano nel collage *Un paesaggio dedicato a Jean Luc Godard (bianco e nero)*, datato 1967. Il rapporto di Angeli con Schifano, com'è noto, è stretto sin dalla fine degli anni Cinquanta. Con Patella Angeli condivide l'esperienza della Cooperativa del Cinema Indipendente, nel cui primo catalogo, edito nel 1967, compaiono i film di entrambi⁶. Dal catalogo, redatto con lo scopo di distribuire i film dei soci della Cooperativa, apprendiamo inoltre come l'interesse per la fotografia maturato da Angeli in questo frangente sia decisivo anche per la sua attività cinematografica. Nel descrivere il già ricordato film in Super8 *Giornate di lettura* l'artista specifica infatti che si tratta di «un recupero di immagini fotografiche raccolte su vari giornali accumulati durante un anno» (Angeli, 1967, n.n.). E aggiunge: «La condizione di impotenza e di inerzia provata di fronte agli avvenimenti drammatici, il semplice compiacimento verso la notizia, la forte suggestione prodotta dalla fotografia mi ha fatto nascere di conservare le piccole o grandi emozioni che ci vengono fornite ogni giorno dalla stampa» (Angeli, 1967, n.n.).

Tornando a esaminare la presenza nelle foto di Angeli del bordo traforato del rullino, ma allargando il campo d'analisi oltre il contesto romano, va ricordata la vicinanza di Angeli con Ugo Mulas, il quale nel 1969 opta per una soluzione simile nella documentazione fotografica pubblicata nel catalogo della mostra *Campo Urbano, Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, in particolare nella ripresa degli interventi *Marcia funebre o della geometria* di Paolo Scheggi e *Tempo libero* di Edilio Alpini, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele De Vecchi (Caramel, *et. al.*, 1969). Dal punto di vista formale le fotografie di Angeli sono dunque vicine alle punte più avanzate della ricerca fotografica sperimentale italiana, di cui Patella e Mulas sono due esempi

⁴ Sul cinema di Franco Angeli si rimanda a Di Marino B. (2012); Francesconi E. (2018); Calò G. (2005).

⁵ Su questo aspetto si veda Perna, R. (2009).

⁶ Nel catalogo sono documentati il film di Festa *Write a Love Letter*, 1967, 8 mm., muto, colore, 11'; *Giornate di lettura* di Angeli, 1967, Super8, colore, muto, 2'.

significativi. Tuttavia, diversamente dai casi appena ricordati, per Angeli, la cui impostazione è e rimarrà pittorica, la fotografia non si risolve, come nelle *Verifiche* di Mulas, in un'analisi dell'operazione fotografica e dei suoi aspetti statutari, ma è piuttosto uno strumento che dà all'artista una presa diretta sulla realtà sociale, rappresentata nella sua incalzante attualità e non più attraverso il filtro dei simboli del potere, com'era stato in precedenza e sino al 1967. Intervistato dalla reporter, attrice e femminista Luisa Di Gaetano, poco prima della mostra alla Sirio, Angeli spiega con chiarezza la questione: «Io credo che la fotografia», afferma l'artista, «ti ponga inevitabilmente di fronte al realismo delle cose, non al verismo, ma proprio al realismo delle situazioni politiche, sociali umane». E ancora: «[la fotografia] ha spinto la pittura dentro i problemi sociali» (Angeli, 1972, p. 33).

L'urgenza di un contatto diretto con la storia e i cambiamenti politici in atto, intorno al '68, si fa per Angeli più pressante e la fotografia sembra essere lo strumento elettivo per aderire alla contingenza degli eventi. L'esigenza di entrare in rapporto con il nuovo scenario socio-politico è il motivo unificante che lega il duplice uso che in questo momento Angeli fa del medium fotografico: infatti, sia che realizzi o si appropri di stampe fotografiche altrui, sia che si serva della fotografia come modello per i disegni e i dipinti, l'artista ricorre all'immediatezza e al valore testimoniale della fotografia per rappresentare la realtà politica e sociale del tempo. In questa fase, nell'opera di Angeli, non sembra esserci soluzione di continuità tra la pratica fotografica e quella pittorica, e i due ambiti vanno quindi letti insieme, uno alla luce dell'altro. «Faccio una fotografia e poi la elaboro», racconta Angeli, «la trasformo, la riprendo e la faccio diventare pittura, disegno. A volte la proietto, altre volte la faccio ingrandire e poi la coloro. Adesso, per esempio, farò una mostra con delle diapositive ingrandite, e sono indeciso se lasciarle così o colorarle, dargli un senso più psicologico» (Angeli, 1972, p. 32). Il carattere pittorico delle fotografie di Angeli viene colto tempestivamente da Antonio Del Guercio che, nell'introduzione alla mostra alla Sirio, collega le fotografie ai dipinti esposti dall'artista l'anno prima a Roma allo Studio Condotti 85:

Non mi pare discorso diverso quello che egli oggi fa con queste fotografie sulle quali egli interviene in una maniera che va bene intesa: esse non sono mai tradite come documenti ossessivi – collettivi o privati, corali o individuali – d'una vita che nel suo stesso svolgersi tende di continuo a presentarsi come spettacolo, sin quasi a nascondere, o a rischiare di nascondere, dietro questa realtà di secondo grado (divulgata, consumata, onnipresente) il sangue il dolore la malinconia e l'usura della realtà di primo grado. L'intervento, però, è – nella estrema economia stessa che lo regola – a queste sue foto criticizzate e psicologizzate un tempo, la cui qualità sospesa e critica, e sin patetica, appartiene storicamente alla pittura (Del Guercio, 1972, n.n.).

Se Del Guercio individua la natura pittorica delle fotografie di Angeli, egli viceversa non coglie il peso che la fotografia gioca, in questi anni, nei dipinti dell'artista. La svolta a cui va incontro l'opera di Angeli intorno al '68 è infatti, a mio avviso, strettamente legata al nuovo uso che l'artista fa del mezzo fotografico. Diversamente dagli altri artisti della Scuola di Piazza del Popolo, la trasposizione pittorica di immagini mass-mediatiche per Angeli è una modalità atipica sino alla seconda metà degli anni Sessanta. Quando nel 1963 Cesare Vivaldi aveva individuato nel prelievo e nel riporto di fotografie il «minimo comune denominatore» (Vivaldi, 1963, pp. 103-104) della ricerca degli esponenti della Scuola di Piazza del Popolo, aveva definito il lavoro di Angeli «un'eccezione», rintracciando tuttavia nella sua opera un legame con la fotografia. Sulle pagine de "Il Verri", Vivaldi notava infatti come la velatura usata all'epoca dall'artista «per allontanare da sé l'immagine» avesse l'«effetto, guarda caso, di fotografia leggermente sfuocata» (Vivaldi, 1963, p. 105). La lettura di Vivaldi è suggestiva, ma azzardata e motivata più che dall'analisi dei dipinti dell'artista, dalla sua posizione di critico militante pronto a rimarcare le affinità stilistiche tra i lavori delle giovani leve dell'arte romana da lui radunate sotto la dicitura di Giovane scuola di Roma.

È in opere come *Il contestatore solitario* o *Berlino 1945*, realizzate entrambe nel 1968, che Angeli fa per la prima volta un uso diretto di immagini fotografiche, in particolare di fotografie di reportage. In quest'ultimo lavoro, esposto nel 1969 alla Galleria L'Ariete di Milano⁷, Angeli rielabora la celebre e controversa fotografia scattata il 2 maggio del 1945 dal tenente dell'Armata Rossa Yevgeny Khaldei, che dalla sommità del Reichstag aveva ripreso un soldato russo mentre sventolava la bandiera sovietica sullo sfondo delle rovine di Berlino. Queste opere segnano uno scarto significativo rispetto ai precedenti dipinti di Angeli e il riuso di fotografie di reportage ha un peso importante in questo cambiamento: benché l'artista nel rielaborare l'immagine di partenza elimini ogni dettaglio, dipinga a spray le figure come semplici *silhouette* e riduca la scala cromatica al rosso, al blu, all'azzurro e al nero, per accentuare il carattere simbolico della raffigurazione, tuttavia la flagranza dell'evento storico che il documento fotografico emana è irriducibile. Siamo in presenza di opere che ci riportano alla mente precisi fatti storici e dalle quali emerge l'urgenza dell'artista di rappresentare in modo più diretto e immediato le proteste politiche in corso e quelle della lotta antinazista, un passato, quest'ultimo, percepito come una ferita ancora aperta e riproposto dall'artista in funzione del presente. La struttura stessa di queste opere, progettate come dazibao composti da più fogli di carta giustapposti, facilmente ripiegabili e trasportabili, è vicina alla grafica militante

⁷ L'opera è visibile in una serie di fotografie di Uliano Lucas che documentano l'allestimento della mostra di Angeli alla Galleria dell'Ariete. Ringrazio Lucas per avermi dato la possibilità di consultare le fotografie e per la preziosa conversazione avuta il 15 ottobre del 2021.

del '68; ed è per questa ragione che nel 1972 Micacchi le definirà «quanto di più poetico, da un punto di vista comunista rivoluzionario, abbia prodotto la giovane generazione italiana», aggiungendo che «sono anche il meglio, forse, della nuova arte politica italiana» (Micacchi, 1972, n.n.).

In questi lavori il legame con la pittura di Schifano, in particolare con la serie *Compagni compagni*, è stretto. Intorno al 1970 la distanza tra le loro opere pittoriche si fa più evidente: Schifano inizierà a lavorare alla già citata serie dei *Paesaggi Tv*, mentre Angeli guarderà con maggiore attenzione all'esperienza realista, specialmente all'arte di Guttuso, il quale, a sua volta, sosterrà il più giovane collega dedicandogli due ritratti e uno scritto elogiativo, apparso nel 1971 sulle pagine di "Nuovi Argomenti". Confrontando un'opera del 1968 appartenente al ciclo degli *Abbracci eterni* di Angeli con il coevo dipinto *Gli Addii di Francoforte* di Guttuso percepiamo una certa vicinanza, dovuta alla scelta iconografica e al fatto che in questo momento entrambi attingono alle immagini di reportage della contestazione politica. Dal confronto, tuttavia, emergono anche differenze considerevoli: nell'opera di Guttuso i due giovani abbracciati sono dipinti con colori naturalistici e i loro corpi sono definiti volumetricamente attraverso passaggi chiaroscurali, assenti invece nelle sagome monocrome realizzate da Angeli, caratterizzate da uno stile meno descrittivo.

Nel biennio successivo le differenze si assottiglieranno: nei dipinti che Angeli espone allo Studio Condotti 85 nel gennaio del 1971 e in quelli presentati alla Galleria La Nuova Pesa nel novembre del 1972, la distanza con l'opera di Guttuso sembra essersi infatti accorciata. In lavori come *La stanza delle ideologie*, *Anonimo euroasiatico* o *Giap e Ho Chi Minh* (quest'ultimo di proprietà di Del Guercio), tutti di derivazione fotografica, Angeli – riprendendo le parole dello stesso Guttuso – ricorre «a quel primitivo attrezzo chiamato pennello» (Guttuso, 1974, p. 37) e lo fa attraverso una stesura pittorica in cui è possibile cogliere l'eco del realismo guttusiano, sebbene riletto in una chiave più violenta e volutamente brutta, dove le figure, appiattite in superficie, sembrano galleggiare immerse in uno spazio prospettico incerto. Un riflesso dell'opera di Guttuso si può cogliere inoltre nella frequenza con cui Angeli, in questi anni, dipinge l'interno del suo studio e quadri di carattere palesemente autobiografico. Scelta, quest'ultima, che come si è visto, ricorre anche in diverse fotografie esposte alla Sirio. L'attenzione per il ricordo e per la dimensione personale dell'esistenza che caratterizza i lavori di Angeli intorno al 1970 non è poi così lontana dall'idea di memoria concepita come «materia attiva, tessuto organico di rapporti che coesistono in un tempo tutto fruibile» (Haftmann, 1971, p. 41)⁸ espressa da Guttuso nelle note introduttive al volume *Guttuso. Immagini autobiografiche*, a cura di Werner Haftmann, in cui l'artista raccoglie le opere

⁸ Guttuso R. (30 agosto 1966), *Premessa e nota alle tavole*, in Haftmann W. (a cura di) (1971), *Guttuso. Immagini autobiografiche*, Toninelli Arte Moderna, Roma-Milano, p. 41.

dell'importante ciclo intitolato *Autobiografia*, realizzato nella primavera del 1966. Partendo da «una traccia autobiografica», nel libro Guttuso alterna dipinti legati al suo vissuto, come l'*Agrimensore Gioacchino Guttuso*, a quadri a tema storico, come il *Trionfo della guerra*, accompagnati dalle immagini fotografiche a cui si è ispirato, al fine di rendere esplicita l'intima connessione che la fotografia ha con la memoria, personale e collettiva. Benché Angeli abbia un retroterra culturale e artistico assai diverso da quello di Guttuso, il contatto tra i due alla fine degli anni Sessanta, come si è appena visto, è stretto ed è dunque molto probabile che Angeli abbia guardato con interesse al ciclo autobiografico di Guttuso. A ridosso del 1970 nella ricerca pittorica e fotografica di Angeli, la storia personale e quella ufficiale diffusa dai media s'intrecciano in maniera inscindibile e la fotografia, con la sua capacità di cristallizzare l'attimo presente e di restituirlo già come passato, sembra essere per l'artista uno strumento efficace per rappresentare la nuova condizione sociale e politica emersa con il '68: attraverso la fotografia, Angeli è infatti in grado di entrare in relazione con il presente, nell'istantaneità del suo farsi e, contemporaneamente, di evocarne la memoria.

Bibliografia

- Angeli, F. (1967), *Giornate di lettura*, catalogo della Cooperativa Cinema Indipendente.
- Angeli, F. (1972) in De Gaetano, L. (a cura di), *Che cosa pensano i pittori della fotografia? Partita doppia inchiesta a cura di Luisa De Gaetano*, «Photo 13», n. 9, 15 maggio.
- Anselmi, R. (a cura di) (2008), *Franco Angeli. Una retrospettiva*, Galleria Delloro, Roma, 24 ottobre – 06 dicembre.
- Barbero, L.M. (a cura di) (2017), *Franco Angeli – gli anni '60*, Marsilio, Venezia.
- Bonito Oliva, A., et al. (2011), *Il sogno fotografico di Franco Angeli, 1967-1975*, Minerva, Bologna.
- Calò, G. (2005), *Franco Angeli e il cinema d'artista*, in *Franco Angeli. Dalle ricerche informali ai Souvenir*, catalogo della mostra Galleria La Nuvola, Roma, 4 novembre-22 dicembre.
- Caramel, L., et al. (a cura di) (1969), *Campo urbano: Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, Nani, Como.
- Cherubini, L. (2017), *La Piazza del Popolo*, in Barbero, L.M. (a cura di), *Franco Angeli – gli anni '60*, Marsilio, Venezia, pp. 37-55.
- De Candia, M., Ferri, P. (a cura di) (2011), *Idee, processi e progetti della ricerca artistica italiana degli anni '60 e '70. Cose (quasi) mai viste*, Gangemi, Roma.
- De Marco, G. (1989), *Piazza del Popolo: 1950-1960*, «La Tartaruga. Quaderni d'arte e letteratura», n. 5-6, marzo.
- Del Guercio, A. (1972), Introduzione alla mostra, *Angeli: Film*, Sirio Galleria d'arte, Roma.
- Di Marino, B. (a cura di) (2012), *Lo sguardo espanso: cinema d'artista italiano 1912-2012*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI).
- Francesconi, E. (2018), *Franco Angeli e Tano Festa: pittori con la macchina da presa*, Postmedia Books, Milano.

- Guttuso, R. (1971), *Franco Angeli*, «Nuovi Argomenti», n. 21, ripubblicato in *Franco Angeli*, Il collezionista d'arte contemporanea, catalogo della mostra, Roma, novembre-dicembre 1974.
- Haftmann, W. (a cura di) (1971), *Guttuso. Immagini autobiografiche*, Toninelli Arte Moderna, Roma-Milano.
- Micacchi, D. (1972), *Franco Angeli e il non finito del nostro tempo*, catalogo della mostra Galleria La Nuova Pesa, Roma, 18 novembre-7 dicembre.
- Perna R. (2009), *In forma di fotografia. Ricerche artistiche in Italia dal 1960 al 1970*, DeriveApprodi, Roma.
- Tugnoli, A. (2001), *Franco Angeli*, M&M, Pistoia.
- Vivaldi, C. (1963), *La giovane scuola di Roma*, «Il Verri», n. 12.

Raffaella Perna è Ricercatrice di Storia dell'arte contemporanea all'Università degli Studi di Catania. È autrice dei libri: *Piero Manzoni e Roma* (2017), *Pablo Echaurren. Il movimento del '77 e gli indiani metropolitani* (2016), *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta* (2013), *Wilhelm von Gloeden* (2013), *In forma di fotografia. Ricerche artistiche in Italia tra il 1960 e il 1970* (2009). Fa parte del centro di ricerca FAF - Fotografia Arte Femminismo.

Opera o documento? La discussione interna alla Land Art sul ruolo e sull'uso dell'immagine fotografica

Federica Stevanin

Tra le tendenze artistiche legate a doppio filo alla fotografia un caso interessante (e al contempo problematico) è quello della Land Art, un termine con il quale si indica un'arte nata negli Stati Uniti alla fine degli anni Sessanta del Novecento, ma rapidamente diventata di respiro internazionale, che uscendo tanto dagli angusti limiti degli spazi espositivi tradizionali quanto dai confini dell'estetica modernista ha messo al centro della propria poetica la relazione tra il singolo, l'opera e l'ambiente nel quale quest'ultima è realizzata. Le declinazioni della Land Art sono le più diverse e spaziano dalle linee evanescenti tracciate camminando nei prati dall'inglese Richard Long fino ai mastodontici *earthworks* come lo *Spiral Jetty* (1970) dello statunitense Robert Smithson. Indipendentemente dalla loro grandezza, dalla loro complessità e dalla loro durata, il carattere effimero degli interventi della Land Art mette fin da subito gli artisti di fronte alla necessità di conservare una traccia di quanto da essi realizzato e nulla è migliore, sia a livello pratico che a livello concettuale, della fotografia, che riesce non solo a certificare l'esistenza dell'opera, ma anche a identificarla con quell'altrove che è il sito di creazione. Una relazione, quella tra opera e sito, che Philippe Dubois (2009, p. 112) specifica ulteriormente affermando come «i principi fondamentali della land-art [...] procedano direttamente dalla logica indiziaria, poiché si tratta di “opere” [...], tracce dunque, sempre fisicamente iscritte in situazioni referenziali determinate e singolari, che prendono significato da questo rapporto di contiguità, esistenziale con il loro ambiente».

Il «paradosso di una mostra in galleria di opere che nella loro piena manifestazione non potevano essere esposte in uno spazio interno» è dunque palese in *Earthworks*, la prima mostra della Land Art organizzata da Virginia Dwan a New York nell'ottobre del 1968 (Boettger, 2002, p. 129). La gran parte di ciò che viene esposto alla Dwan Gallery sono infatti materiali secondari o “residuali” che rimandano a opere *outdoor* già compiute o *in progress*, come progetti, modellini, disegni e ovviamente fotografie, il cui scopo è dimostrare che «l'opera primaria non era in galleria: era fuori nel paesaggio» (Celant, 2016, p. 266). Fuori nel paesaggio è, ad esempio, *Dissipate #2* (1968), una delle *Nine Nevada Depressions* create da Michael Heizer nel Black Rock Desert, che viene comunicata al pubblico per mezzo di una “laconica” dispositiva retroilluminata di grandi dimensioni: una “presenza in assenza” che attesta l'esistenza dell'opera, ma che allo stesso tempo rende problematico distinguere il vero

lavoro dell'artista dall'immagine fotografica presentata come prova della sua avvenuta realizzazione. Infatti, l'atto stesso di esporre in una galleria d'arte delle fotografie delle opere tramuta istantaneamente tali immagini in "oggetti d'arte". Questo perché «sebbene le fotografie iniziarono come documentazione, una volta finita l'azione esse acquistano lo status di testimoni oculari, diventando, in un certo senso, l'arte stessa» (Foote, 1976, p. 50). Una prospettiva, quest'ultima, che crea un certo disagio negli artisti della Land Art: da un lato, essi percepiscono il pericolo che la fotografia, in quanto "oggetto", possa far ricadere il loro operato all'interno delle logiche commerciali dalle quali essi vogliono fuggire, dall'altro, essi temono che tali immagini possano diventare agli occhi del pubblico sostitutive (se non addirittura equivalenti) dell'opera stessa, annullando così la dimensione esperienziale del lavoro. Come spiega l'artista Dennis Oppenheim: «Non puoi capire quanto fosse strano essere uno scultore che esponeva fotografie. Si operava veramente su ampia scala, ma quando le fotografie rappresentavano il lavoro tutto si chiudeva in una configurazione pittorica» (Heiss, 1992, p. 145).

Il rapporto con la fotografia è un argomento che catalizza la discussione interna alla Land Art fin dai suoi inizi, trovando nel biennio 1968-1969 le più interessanti articolazioni. Sono soprattutto due artisti, ovvero gli statunitensi Dennis Oppenheim (1938-2011) e Robert Smithson (1938-1973), ad aiutarci a entrare nel vivo della questione. Oppenheim e Smithson partecipano infatti non solo ad alcune importanti occasioni di dibattito pubblico (come il simposio del 6 febbraio 1969 organizzato in previsione dell'apertura della mostra *Earth Art* all'Andrew Dickson White Museum della Cornell University di Ithaca), ma anche ad una serie di interviste che si rivelano determinanti nel chiarire ai propri interlocutori (ma certamente anche a se stessi) la propria relazione con la fotografia. Tra queste interviste ricordiamo quella rilasciata "a più riprese" con Heizer tra il dicembre del 1968 e il gennaio del 1969 agli *editor* di *Avalanche* Liza Béar e Willoughby Sharp, pubblicata nell'autunno del 1970, e quelle effettuate separatamente ai due artisti nel corso del 1969 da Patricia Norwell ma edite soltanto nel 2001.

Per comprendere meglio le idee di Oppenheim e Smithson sulla fotografia, in questa sede metteremo in rapporto le dichiarazioni di poetica esplicita degli artisti e alcune delle opere da loro realizzate. È opportuno precisare che, sebbene le posizioni dei due artisti non esauriscano la complessità dei rapporti tra Land Art e fotografia, tuttavia esse sono funzionali a mettere in luce proprio la dicotomia "opera o documento" al centro della nostra analisi.

Iniziamo da Dennis Oppenheim che tra il 1968 e il 1969 è impegnato in diversi lavori che implicano un'azione di «segnatura di luoghi» servendosi del materiale effimero per eccellenza, la neve (Krauss, 2007, p. 294). Ci riferiamo in particolare a due degli interventi da lui creati al confine tra gli Stati Uniti e il Canada rimuovendo la neve con mezzi sia manuali che meccanici, ovvero

Annual Rings (1968) e *Time Line* (1968). Sebbene l'artista faccia fotografare le sue opere in fase di realizzazione o subito dopo il loro completamento, per Oppenheim la fotografia è «la parte più debole dell'estetica» della Land Art, finanche un'«astrazione» capace di ridurre l'opera ad un "oggetto" (Norwell, 2001, p. 23; [Sharp, Lipke], 1970, s.p.; van Tieghem, 1975, p. 7):

L'aspetto della documentazione che sarei portato a rifiutare è quello che ci riporta indietro nell'oggetto, o in una sorta di forma staticamente rigida che è esattamente quello che il nuovo lavoro non implica. Buona parte delle opere processuali che ho realizzato sono opere che comportano il seguire il processo di come un medium particolare si sviluppa nel tempo e nello spazio. E solidificare questo attraverso un'astrazione fotografica è come strappare una cosa che si sta sviluppando con una certa forza e obbligarla a ritornare nel letargo di una forma rigida di comunicazione.

L'unico modo che riesco a vedere in questo momento di sottrarsi all'avvento della fotografia, che sembra essere così popolare ora, sarebbe di smettere di farle e di permettere al tuo lavoro di vivere solo nel suo sito. Se altri lo vogliono documentare, credo che tu non possa farci molto. [...] Io credo che la fotografia sia una sorta di panacea degli *earthworks* – dell'arte terrestre o concettuale o della parola scritta. C'è una certa perdita; c'è sempre una perdita attraverso l'astrazione. Che cosa c'è di male nel lasciare il lavoro lì dov'è? Lasciare l'opera bell'e fatta... Solo farla, farla senza tentare di diffonderla. [...] Ci sono un sacco di artisti che non documentano il loro lavoro, non ne parlano, semplicemente li fanno e basta (Norwell, 2001, pp. 23-24).

L'opinione di Oppenheim subisce, a onor del vero, un cambiamento in seguito a un episodio accadutogli nell'estate del 1968 nel corso di un servizio fotografico per il magazine *Newsweek* (Holert, 2011, pp. 107-110). In tale occasione la rivista manda infatti uno dei suoi fotoreporter, Bernard Gotfryd, a immortalare *Landslide* (1968), un intervento *site-specific* creato da Oppenheim sul pendio di una cava di ghiaia nei pressi dell'uscita 52 della Expressway di Long Island. Il lavoro consiste in una serie di assi di legno conficcate nel terreno seguendo un sistema di progressiva riduzione delle distanze tra i singoli elementi che restituisce, a chi osserva l'opera stando ai piedi del pendio, l'idea di una scalinata ascendente e praticabile che, restringendosi verso l'alto, crea visivamente la forma di un triangolo. Nello scatto effettuato dal fotoreporter e pubblicato a corredo dell'articolo la visione viene invece drammaticamente invertita al punto tale da rendere irriconoscibile l'opera (Junker, Martin, 1968, p. 63). È lo stesso Oppenheim a sottolineare come tale esperienza abbia modificato il proprio approccio alla fotografia:

Il fotografo che scattò la foto per *Newsweek* assunse una posizione strana sulla sponda [del pendio]. Dopo aver guardato attraverso l'obiettivo disse: "Potrei distruggerti con questo scatto". Compresi allora che avevamo dei problemi. Da un lato sapevo che praticamente nessuno avrebbe visto *Landslide*, a parte il fotografo. Ma una volta che egli avesse rilasciato il pulsante dello scatto, milioni di persone avrebbero visto l'opera. Così compresi che la fotografia era importante (Heiss, 1992, p. 144).

Dato che, una volta svanita l'opera, sarebbe rimasta solo la prova fotografica a certificarne l'esistenza, l'unica possibilità per l'artista per evitare che si ripetessero episodi come quello appena descritto è di predisporre da sé la documentazione del proprio lavoro. Tuttavia, dato che «l'opera non è mai stata fatta in funzione della macchina fotografica», ecco che l'immagine fotografica nelle documentazioni di Oppenheim è messa visivamente sullo stesso piano degli altri materiali da lui impiegati, come mappe, brevi testi informativi dattiloscritti o fotolitografie (Paparoni, 2005, p. 14). Tali materiali vengono infatti riuniti a collage dall'artista solitamente su un pannello rettangolare di grandi dimensioni che viene esposto nelle mostre a puro scopo documentario. È lo stesso Oppenheim a ribadire in varie interviste la natura "residuale" degli elementi che compongono la documentazione dell'opera (Leeber, 1973; van Tieghem, 1975). Sebbene utilizzate, per Oppenheim le fotografie non sono "opere d'arte": «Erano lì semplicemente ad indicare un'arte radicale che era già svanita. La fotografia era necessaria solo come un residuo per la comunicazione» (de Lima Greene, 1993, p. 5). Per fugare ogni ulteriore dubbio, l'artista stabilisce inoltre delle precise indicazioni "qualitative" per quanto riguarda le fotografie da utilizzare nel *display* del proprio lavoro:

L'unico pensiero di cui eravamo consapevoli allora nell'estendere il lavoro tramite la fotografia, era che la fotografia professionale non interessava. [...] Si desiderava che questo metodo di documentazione sembrasse prosaico, espressamente quasi mediocre in modo che l'attenzione si concentrasse sulla fotografia non necessariamente come oggetto d'arte ma piuttosto come veicolo di un più ampio concetto. La documentazione era una sorta di residuo fotografico dell'opera (Celant, 1997, p. 31).

Ecco spiegato perché, nella maggior parte dei casi, le documentazioni di Oppenheim «sono composte da fotografie fatte da altri; i punti di vista sono spesso presi alla buona; e la stampa vera e propria veniva eseguita da laboratori commerciali di tipo standard» (de Lima Greene, 1993, p. 5). La trascuratezza formale che caratterizza tali realizzazioni è funzionale agli occhi dell'artista a

segnalare la differenza tra l'opera e la sua documentazione e, al contempo, la distanza delle immagini fotografiche da lui utilizzate dalla fotografia *fine art*. Inoltre, per sottolineare la natura secondaria e al contempo "effimera" della documentazione, una volta esaurito il proprio compito all'interno delle mostre, l'artista smembra o addirittura distruggere i pannelli da lui creati, tant'è che le configurazioni a parete delle documentazioni di un singolo lavoro cambiano nel tempo fino a rendere difficile rintracciarne l'assetto originario (de Lima Greene, 1993, p. 5). Questo accade per la documentazione di diversi lavori, ad esempio quella del sopraccitato *Annual Rings*, che presenta almeno tre diverse articolazioni¹ degli elementi che lo compongono, mentre una quarta variante è presente tra le dieci litografie del portfolio *Projects by Dennis Oppenheim* (1973) edito da John Gibson Multiples Inc., New York, in collaborazione con la Sonnabend Gallery. Nonostante il ferreo controllo, da parte dell'artista, della documentazione dell'opera, non possiamo fare a meno di notare degli aspetti decisamente contraddittori quali la scelta di appendere a parete il lavoro, come se si trattasse di un quadro, piuttosto di esporlo orizzontalmente all'interno di una teca di vetro (una delle modalità più frequentemente impiegate nel *display* dei documenti); ma, forse, l'elemento più incongruente delle documentazioni di Oppenheim è la presenza della firma dell'artista, atto che le qualifica inequivocabilmente come opere d'arte.

Venendo invece a Robert Smithson, la distinzione tra opera e documentazione dell'opera si affaccia e si precisa nella sua poetica nei mesi che seguono la creazione sulle sponde del Great Salt Lake, nello Utah, dello *Spiral Jetty*, la cui documentazione fotografica è affidata a Gianfranco Gorgoni (1941-2019). Tali scatti costituiscono per lungo tempo l'unico tramite per vedere l'opera: infatti, a causa dell'innalzamento dei livelli idrici del lago subito dopo la sua realizzazione, il molo a spirale di Smithson ha sofferto di una condizione di prolungata invisibilità mitigata solo grazie alle immagini fotografiche. La prima presentazione pubblica dello *Spiral Jetty* avviene, tra l'altro, proprio "in forma di fotografia" nell'ambito di *Information* (1970), mostra nella quale si indaga il ruolo dei media nella produzione artistica contemporanea.

La presenza delle immagini fotografiche esposte "in vece" dell'opera all'interno delle esposizioni d'arte porta inevitabilmente Smithson a ripensare il proprio rapporto con la fotografia:

La documentazione fotografica del progetto *Spiral Jetty* coinvolse Smithson nel dibattito circa la definizione della differenza tra prova documentaria e oggetto d'arte. All'epoca della realizzazione del[lo *Spiral*] *Jetty* Smithson stava vendendo delle fotografie delle sue opere

¹ Conservate al Metropolitan Museum di New York, al Centre Georges Pompidou di Parigi e al Musée d'Art Moderne et Contemporain de Saint Étienne Metropole.

come opere d'arte [...]. Enormi fotografie del[lo *Spiral*] *Jetty* vennero firmate e vendute a un collezionista italiano; Smithson fece anche tre pannelli con degli still dal film *Spiral Jetty*. All'epoca, gli artisti del Concettuale stavano chiamando l'oggetto d'arte "prova documentaria", sebbene essi continuassero a vendere la loro "prova" – fotografie e materiale a stampa – nelle gallerie. Potrebbe essere stato con questo spirito che Smithson rese disponibili le sue fotografie ai collezionisti. Quando le sue fotografie iniziarono a essere considerate come l'arte, egli decise di non venderne più, e il disinvolto, ambivalente status di opere da galleria che oscillava tra l'essere degli oggetti privilegiati e l'essere dei meri referenti venne di nuovo ristabilito (Hobbs, 1981, p. 197).

Smithson sembra dunque intuire la necessità di separare l'opera dalla sua documentazione, ma allo stesso tempo pare essere altrettanto consapevole dell'importanza delle immagini fotografiche nella vita dell'uomo contemporaneo, al punto da ritenere che «fin dall'invenzione della fotografia, abbiamo visto il mondo attraverso le fotografie e non il contrario» (Norwell, 2001, p. 128). Che lo stesso Smithson guardasse al mondo "attraverso le fotografie" è attestato dall'enorme quantità di ritagli e di immagini fotografiche «anti-glamorous» conservati nel suo archivio privato e dall'abitudine dell'artista di portare sempre con sé una macchina fotografica ad uso amatoriale durante i suoi viaggi di esplorazione di siti ritenuti da lui interessanti o per il loro passato geologico o per la loro connessione con il concetto di entropia (Sobieszek, 1993, p. 18). È da questa continuativa attività di esplorazione di luoghi che nasce la serie dei *Site-Nonsite*, ossia quelle opere che trasferiscono concettualmente all'interno degli spazi del museo o della galleria d'arte l'esperienza dell'artista nel sito per mezzo di materiali prelevati come rocce e terra, ma anche tramite mappe e fotografie. Già concepite peircianamente come «una traccia del sito» le fotografie sono parte integrante dei primi *Nonsite* realizzati da Smithson nell'estate del 1968 (Norwell, 2001, p. 128).

Se all'interno dei *Nonsite* l'immagine fotografica è uno dei vari elementi che rimandano al sito, nei successivi *Photo-Markers* (1969) la fotografia è invece a tutti gli effetti "l'opera". Questi nuovi lavori derivano da *Six Stops on a Section* (1968), un *Nonsite* che riporta all'interno dello spazio espositivo le tracce di un viaggio dell'artista da New York a Dingmans Ferry, in Pennsylvania, dove ciascuna delle sei fermate effettuate lungo il tragitto è testimoniata da un contenitore geometrico al cui interno è conservata della terra prelevata dal sito e dall'ingrandimento di una mappa in bianco e nero del luogo. Derivano da questo lavoro altrettante fotografie in bianco e nero scattate dall'artista, di cui una, la prima (*Dog Tracks*), viene solitamente esposta con il *Nonsite*. Dopo aver

realizzato *Six Stops on a Section*, a distanza di tempo Smithson ritorna negli stessi luoghi portando con sé degli ingrandimenti in bianco e nero delle immagini scattate durante il precedente viaggio: l'artista posiziona tali ingrandimenti nell'ambiente e fotografa la scena usando una macchina fotografica caricata con della pellicola a colori (Hobbs, 1981, p. 120). Ecco che, di fronte a questa seconda operazione di segnatura fotografica di un luogo, a questa "fotografia di una fotografia" nella quale Smithson usa «l'ambiente per inquadrare qualcosa di artificiale», l'osservatore è costretto a interrogarsi sulla natura di ciò che sta guardando, mentre la materializzazione dell'impossibile, ovvero la coesistenza nella stessa immagine di due momenti temporali diversi, distanzia triplicemente l'osservatore da ciò che si trova davanti ai suoi occhi (Perreault, 1969, p. 46).

I successivi *Mirror Displacements*, i cui primi esempi fanno la loro comparsa nel saggio *The Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan* pubblicato su *Artforum* nel settembre 1969, sono anch'essi realizzati da Smithson durante alcuni viaggi nei quali egli porta con sé degli specchi di varie dimensioni. In diversi lavori minimalisti della metà degli anni Sessanta l'artista aveva già utilizzato lo specchio come moltiplicatore o frantumatore della visione; impiegando ora due mezzi capaci di "riflettere la realtà" come lo specchio e la fotografia, nei *Mirror Displacements* gli specchi prendono il posto delle fotografie in bianco e nero dei precedenti *Photo-Markers*. Gli specchi, singoli o in serie, vengono collocati dall'artista in contesti naturali anonimi e banali, vengono fotografati e poi rimossi subito dopo lo scatto. Se da un lato, con la loro presenza, questi specchi interrompono la nostra visione del sito, dall'altro la loro particolare angolazione fa sì che essi riflettano parti dell'ambiente solitamente escluse dal campo dell'inquadratura, coniugando in una stessa immagine punti di vista solitamente impossibili e dando così vita a una spiazzante «visione poliprospettica» (Stüchelberger, 2006, p. 94). Trattandosi della «fotografia di un riflesso già riflesso», ecco che, in tali lavori, «È la dimensione dell'assenza l'unica cosa che rimane da scoprire» (Goldberg, 1997, p. 175; Smithson, 1969, p. 33). Lo stesso Smithson descrive queste opere come degli strumenti in grado di agire sulla nostra percezione e capaci di farci riflettere sullo statuto ambiguo, sospeso tra realtà, memoria e immaginazione, dell'immagine fotografica. L'artista conferma dunque le straordinarie possibilità concettuali della fotografia fino a sviluppare, per suo tramite, «una sorta di "anti-visione" o una visione negativa» (Smithson, 1969, p. 32). Specchio e fotografia diventano dunque nei *Mirror Displacements* gli agenti di un processo di dislocazione (*displacement*) nel tempo e nello spazio di un elemento fisico, lo specchio, che al contempo si tramuta in una dislocazione perpetua dello sguardo dell'osservatore, in una continua rimessa in discussione del valore conoscitivo del senso della vista, che viene bloccata dall'artista in una «zona senza tempo», ovvero nell'immagine fotografica: degli interessi, questi, parallelamente sviluppati da Smithson anche nel

medium film, la cui completa formulazione è stata purtroppo interrotta dalla sua prematura scomparsa (Bonito Oliva, 1969, p. 42).

Nel suo essere documento, ma anche nel suo farsi opera, per i diversi artisti della Land Art che l'hanno utilizzata la fotografia è diventata un vero e proprio «oggetto teorico» in senso damischiano, la cui portata, i cui compiti e i cui orizzonti sono stati ogni volta ridefiniti all'interno delle singole poetiche (Krauss, 2000, pp. 1-4). Alcuni artisti della Land Art, come Walter De Maria e Heizer, estremizzando lo scetticismo di Oppenheim nei confronti dell'immagine fotografica, rifiutano ancora oggi che le fotografie "rappresentino" il proprio lavoro; altri artisti invece, come Smithson, hanno trovato nella fotografia un mezzo espressivo congeniale allo sviluppo delle proprie ricerche. Tuttavia, ogni dicotomia viene superata non appena ci fermiamo a considerare ciò che queste diverse posizioni sostanzialmente presuppongono e cioè che la fotografia è stata per gli artisti della Land Art un importante mezzo di interrogazione della realtà oltre che di riflessione sulle modalità di comunicazione al pubblico del proprio lavoro.

Bibliografia

- Alberro, A., Norwell, P. (a cura di) (2001), *Recording Conceptual Art*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London.
- Béar, L., Sharp, W. (1970), *Discussion with Heizer, Oppenheim, Smithson*, «Avalanche», n. 1, autunno, pp. 48-70.
- Boettger, S. (2002), *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London.
- Bonito Oliva, A. (1969), *Tempo concreto. A Roma Achille Bonito Oliva intervista Robert Smithson*, «Domus», n. 481, dicembre, pp. 42-43.
- Celant, G. (a cura di) (1997), *Dennis Oppenheim*, catalogo della mostra (Marghera, Zona Industriale Capannone Pilkington – SIV, 15 giugno – 12 ottobre 1997), Charta, Milano.
- Celant, G. (2016), *Virginia Dwan and Dwan Gallery*, Skira, Milano.
- de Lima Greene, A. (1993), *Dennis Oppenheim: No Photography*, «Spot. Houston Center for Photography», vol. XII, n. 1, primavera, pp. 5-6.
- Dubois, P. (1983), *L'acte photographique*, Labor, Bruxelles; trad. it., (2006), *L'atto fotografico*, Quattroventi, Urbino.
- Foote, N. (1976), *The Anti-Photographers*, «Artforum», vol. XV, n. 1, settembre 1976, pp. 46-54.
- Goldberg, V. (1997), *Smithson: "nature... an infinite series of movie 'stills'"*, in Bargellesi-Severi, G. (a cura di), *Robert Smithson: Slideworks*, Carlo Frua-Grafiche AZ, San Martino Buonalbergo, Verona, pp. 169-180.
- Heiss, A. (a cura di) (1992), *Dennis Oppenheim. Selected Works 1967-90*, catalogo della mostra (New York, The Institute for Contemporary Art - P.S. 1 Museum, 8 dicembre 1991 – 2 febbraio 1992), The Institute for Contemporary Art - P.S. 1 Museum – H.N. Abrams, New York.

- Hobbs, R. (a cura di) (1981), *Robert Smithson: Sculpture*, Cornell University Press, Ithaca-London.
- Holert, T. (2011), *Land Art's Multiples Sites*, in Kaiser, P., Kwon, M. (a cura di), *Ends of the Earth: Land Art to 1974*, catalogo della mostra (Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, The Geffen Contemporary at MOCA, 27 maggio – 20 agosto 2011; Monaco di Baviera, Haus der Kunst, 12 ottobre 2012 – 20 gennaio 2013), Prestel, Munich-London-New York, pp. 97-117.
- Junker, H., Ray Martin, A. (1968), *The New Art: It's Way, Way Out*, «Newsweek», 29 luglio, pp. 56-63.
- Krauss, R. (1979), *Sculpture in the Expanded Field*, «October», vol. 8, primavera; trad. it. (2007), *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi Editore, Roma, pp. 283-297.
- Krauss, R. (1990), *Le Photographique*, Editions Macula, Paris; trad. it. (2000), *Teoria e storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano.
- Lebeer, I. (1973), *Dennis Oppenheim. Le corps de l'œuvre et l'œuvre du corps*, «Chroniques de l'Art Vivant», n. 40, giugno, pp. 13-15.
- Paparoni, D. (2005), *Dennis Oppenheim: Project Drawings*, catalogo della mostra (Torino, Galleria In Arco, 26 maggio – 16 luglio 2005), In Arco Books, Torino.
- Perreault, J. (1969), *Art: Nonsites in the News*, «New York Magazine», 24 febbraio, p. 46.
- [Sharp, W., Lipke, W.C.] (1970), *Earth Art*, catalogo della mostra (Ithaca, Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, 11 febbraio – 16 marzo 1969), The Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, Ithaca.
- Smithson, R. (1969), *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*, «Artforum», vol. VIII, n. 1, settembre, pp. 28-33.
- Sobieszek, R. A. (a cura di) (1993), *Robert Smithson: Photo Works*, catalogo della mostra (Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 9 settembre – 28 novembre 1993), University of New Mexico Press-Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.
- Stückelberger, J. (2006), *Mirror Reflections: Robert Smithson's Dialectical Concept of Space*, «Revue d'Art Canadienne – Canadian Art Review», vol. XXXI, nn. 1-2, pp. 90-98.
- van Tieghem, J.-P. (1975), *Alone with some tapes ou residue d'une conversation avec Dennis Oppenheim*, in *Dennis Oppenheim*, catalogo della mostra (Bruxelles, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 28 maggio – 29 giugno 1975), Yellow Now, Liège, pp. 1-11.

Federica Stevanin è ricercatrice a tempo determinato di tipo b presso il Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università degli Studi di Padova dove insegna Storia dell'arte contemporanea. Tra le sue pubblicazioni: *Alighiero e Boetti: ricami e tappeti* (2015; Premio PARC MAXXI per la storia e la critica dell'arte italiana contemporanea, III edizione 2008) e *Fotografia, film e video nella Land Art* (2017).

Il fascino (in)discreto dell'indizio. Adams, Beckley e Collins tra sorpresa, suspense e seduzione

Pasquale Fameli

Uno dei meriti storici della Narrative Art, emersa tra Europa e Stati Uniti intorno alla metà degli anni Settanta, è stato quello di riscattare mezzi informativi come fotografia e scrittura dalla strenuità assiomatica del Concettuale analitico. Scardinando il paradigma tautologico, dominante in area anglosassone, gli artisti ascrivibili a tale tendenza provvedono a una riappropriazione dei vissuti mediante articolazioni di pensiero, memoria e fantasia che esibiscono il vuoto, lo scarto, l'insufficienza semantica tra le immagini e i testi (De Chiaro 1984, p. 34). Per via dell'esplicito riferimento alla narratività, numerosi critici si sono focalizzati sulle componenti letterarie delle diverse poetiche, individuando i loro modelli ideali in scrittori come James Joyce, Marcel Proust e Alain Robbe-Grillet (Barilli 1975; Masini 1975; Mussa 1975): le rivelazioni epifaniche dell'esperienza quotidiana, la memoria involontaria e l'ossessione descrittiva sono infatti alcuni tra i temi portanti della Narrative Art.

Questo vale senza dubbio per artisti come David Askevold, Christian Boltanski o Jean Le Gac; le ricerche di Mac Adams, Bill Beckley e James Collins sembrano impiegare invece tecniche narrative o artifici retorici mutuati dal cinema. Questa differenziazione interna a poetiche appartenenti alla stessa tendenza non costituisce una frattura problematica, giacché il cinema intrattiene rapporti profondi sia con la fotografia sia con la letteratura. Il primo rapporto, quasi ovvio, è primariamente tecnico, con conseguenti ricadute sul piano dei linguaggi e delle poetiche; lo stesso vale anche per il secondo rapporto che però, a differenza del primo, si produce solo sul piano concettuale. Marshall McLuhan ha messo a fuoco alcuni tra gli aspetti che più ci interessano di questo rapporto, fornendo un quadro ideale dei possibili transiti tra i linguaggi dei vari media. Secondo McLuhan lo scrittore e il regista condividono l'obiettivo di trasportare lettore e spettatore dal mondo reale a un mondo di fantasia ma, affinché ciò avvenga, è necessario che essi accettino di affidarsi senza indugi al racconto. È un processo talmente ovvio, sostiene McLuhan, da essere accettato a livello subliminale e avviato quasi senza esserne consapevoli. Si tratta del meccanismo noto come "sospensione dell'incredulità", che coincide con l'accettazione da parte del lettore o dello spettatore di ignorare le incongruenze secondarie dell'opera al solo fine di goderne a pieno. Proprio in virtù di ciò, il cinema richiede, come la letteratura, un elevato grado di dimestichezza con i codici e con le convenzioni interne al mezzo. Per corroborare questa idea, McLuhan (2011 [1964], p. 258) chiama

in causa anche la fotografia, consolidando così la triangolazione da cui siamo partiti:

Il cinema, in quanto forma non verbale di esperienza, è come la fotografia una forma di dichiarazione senza sintassi. In realtà però, come la stampa e la foto, i film presuppongono nei loro utenti un alto livello di alfabetismo e sconcertano i non alfabeti. [...] il pubblico alfabeto, avvezzo a seguire di riga in riga la pagina stampata senza mai mettere in dubbio la logica della linearità, accetterà senza proteste anche la sequenza cinematografica. [...] il pubblico cinematografico, come il lettore di libri, accetta come un fatto razionale la sequenza in se stessa [...] Insomma lo stretto rapporto tra il mondo in bobina del cinema e l'esperienza fantastica individuale della parola stampata è condizione indispensabile perché un occidentale possa accettare la forma cinematografica.

È questo il quadro concettuale entro cui è possibile inscrivere le operazioni di Adams, Beckley e Collins; ma è necessario andare più a fondo e rilevare in che modo le loro soluzioni si rapportino al mondo del cinema. Il sequenziamento di più immagini operato dai primi due autori equivale a un'operazione di montaggio leggibile nei termini del linguaggio filmico. In linea generale va osservato che Adams e Beckley impiegano il principio del "montaggio connotativo", perché delegano allo spettatore il compito di costruire mentalmente tutte le relazioni di senso tra le immagini accostate. Il montaggio connotativo si basa infatti sul cosiddetto effetto Kulešov, fenomeno cognitivo basato sul presupposto che la visione di una determinata immagine influenzi l'interpretazione di quelle successive. Il raccordo di più fotografie in una stessa sequenza permette a Adams e a Beckley di suscitare impressioni di continuità e di coerenza per indurre il fruitore a presumere che esistano legami logico-contestuali tra le immagini.

Nel tentativo di definire con maggiore chiarezza questa presunta contestualità l'osservatore si trova tuttavia spiazzato: i confronti tra le immagini non permettono di raccogliere informazioni sufficienti a comprendere l'accaduto. Adams e Beckley si oppongono all'ottusità constatativa del Concettuale analitico esaltando il dubbio, l'incertezza e la tensione: proprio l'intenzione di sollecitare questi stati d'animo nel contesto di una ritrovata narratività avvicina i due autori alle tecniche del giallo, del *noir* e del *thriller*, generi particolarmente sviluppati in area anglosassone. È significativo che i due autori interpretino tali forme narrative come ideali modelli oppositivi ai radicalismi analitici solo pochi anni dopo la pubblicazione de *Il romanzo poliziesco* di Siegfried Kracauer: in questo saggio, infatti, l'autore individua nella matrice di quei generi il riflesso di un conflitto interno alla società contemporanea, il limite della razionalità

estrema di fronte all'enigma dell'esistenza. Ultimato a metà degli anni Venti ma pubblicato integralmente solo nel 1971, il saggio testimonia l'interesse di uno dei più intelligenti teorici del cinema nei riguardi di un genere letterario, corroborando così i già molteplici motivi di contiguità tra i due ambiti. Per l'autore il romanzo poliziesco e l'attività del detective sono emblemi di una *ratio* estremizzata, ma la sua interpretazione della società sottolinea anche l'incapacità della ragione di fendere la densità dell'esistenza e di comprenderla: le trame così intricate dei polizieschi devono quindi restituire la complessità metamorfica di un'orbitura ancora più fitta e inestricabile, quella del mondo vissuto (Cristin 2011, p. 145). Questa riflessione sembra riassumere perfettamente il conflitto tra Narrative Art e Concettuale analitico: la rappresentazione enigmatica e inspiegabile di un fatto contrasta con la limitatezza delle più convincenti definizioni fornite da un paradigma inferenziale di tipo logico-deduttivo; essa non pretende di razionalizzare e di schematizzare l'esperienza, ma ne restituisce intatta la complessità impenetrabile.

In questi riadattamenti artistici del *noir* e del *thriller* da parte di Adams e di Beckley, la fissità e la frammentarietà dell'immagine fotografica giocano un ruolo chiave, non solo perché permettono di limitare ogni spiegazione, ma anche perché forniscono le condizioni ideali per produrre gli effetti di sorpresa e di suspense proprie di quei generi. Nella celebre intervista rilasciata a François Truffaut (2002 [1966], pp. 60-61) nel 1966, Alfred Hitchcock afferma che tali effetti dipendono dalla maggiore o minore quantità di informazioni fornite allo spettatore, in modo da formulare nella propria mente congetture e previsioni sulla fabula. La sorpresa si produce facendo accadere qualcosa di inatteso in una situazione ordinaria, banale o priva di interesse, che porti lo spettatore a porsi domande sui motivi di quanto accaduto. Lo stato di tensione ansiosa noto come suspense si produce invece fornendo allo spettatore alcune informazioni su ciò che potrebbe accadere, ma lasciandolo al contempo nell'incertezza dell'esito. Fissità e frammentarietà sono le qualità che portano Roland Barthes (2003 [1980], pp. 90-91) a definire la fotografia un'immagine «senza avvenire» che rifluisce «dalla presentazione alla ritenzione». A differenza delle immagini mentali, vaghe e fuggevoli evocate dalla lettura di un romanzo, le fotografie si presentano come immagini piene e complete che però trattengono i loro significati. Il cinema trascina l'immagine fotografica verso altre visioni, impedendo che essa riaffermi la propria esistenza passata: il mondo filmico si regge sulla presunzione che l'esperienza continui a fluire nel medesimo «stile costitutivo», mentre la fotografia spezza quello stile costitutivo immobilizzando il tempo, ostruendone il flusso. Già Boris Ejchenbaum (1971 [1927], p. 48) aveva ritenuto che la fotografia fosse povera e astratta rispetto al cinema perché estranea a un'articolazione frastica e perciò priva di un piano lessicale. Ma è proprio questa povertà semantica che permette a Adams e a Beckley di stimolare

determinati stati psicologici e di indurre il fruitore a «divenire parte attiva del meccanismo narrativo» (Marra 2012, p. 213).

Adams alterna sorpresa e suspense giocando sull'ordine delle immagini. Dopo un inizio inscritto nel segno delle ricerche tautologiche sul corpo (Collins 1974), l'artista lamenta apertamente la sua insofferenza per il clima freddo e azzerante della stagione minimalista, sottolineando al contempo il suo interesse per i processi di decifrazione dei significati stratificati all'interno di un'immagine: «Mi piace l'idea di usare l'opera d'arte come un contenitore di ricerca, e mettere così l'osservatore nella posizione di studiare gli indizi/codici per poter risolvere il mistero» (Adams 1977, p. 28). *Mysteries* (1972-1980) è infatti il titolo della sua serie di lavori più importanti, incentrati sui temi del ricatto erotico, del delitto passionale, del confine tra sesso e violenza ricorrenti nella *crime fiction*. Si tratta di una serie che, a detta di Jeffrey Keffe (1978, p. 64), è riuscita a raggiungere un ampio pubblico proprio grazie al suo *appeal* da romanzo giallo, anche se forse sarebbe più corretto un accostamento al *noir*, per via della mancanza di risoluzioni consolatorie in ciascuno dei casi prospettati. Di fronte alle opere, Eric Cameron (1976) afferma che la parola del titolo, "misteri", basti a porre psicologicamente l'osservatore nelle condizioni di guardare con sospetto agli indizi forniti dalle immagini e a cercare ciò che non quadra, ma con il rischio di imboccare false piste, evocando così il contesto di un thriller poliziesco. Per sortire l'effetto sorpresa è necessario che le immagini poste in sequenza possiedano un peso psicologico ineguale: a un'immagine banale e insignificante deve seguire un'immagine enigmatica, sinistra, correlabile alla prima, che alluda a un avvenimento inquietante, come per esempio in *The Toaster* (1977), dove pare di assistere all'omicidio di una donna nella sua cucina. Quando invece la sequenza risulta invertita si ottiene un effetto di suspense: in *Poison* (1974), infatti, l'osservatore è informato preventivamente del fatto che uno dei bicchieri da cui i tre soggetti della seconda immagine stanno bevendo possa contenere del veleno, ma resta nell'impossibilità di comprenderne le cause e di verificarne le conseguenze. Il rimpallo dello sguardo tra le due immagini nel tentativo di cogliere ulteriori dettagli provvede poi ad aumentare questo senso di tensione secondo la logica del montaggio alternato, delegato qui all'atto di fruizione. La disposizione delle fotografie gioca quindi un ruolo cruciale nella produzione dell'uno o dell'altro effetto, anche in virtù delle convenzioni occidentali della pagina a stampa che inducono i fruitori a leggere le sequenze da sinistra verso destra e dall'alto verso il basso. E questo è inoltre il meccanismo secondo cui, per Cameron, come già per McLuhan, la sequenza fotografica accede a una dimensione letteraria. Allo stesso Cameron non sfugge tuttavia che la brevità delle sequenze fotografiche permetta a Adams di mettere in dubbio la possibilità che esista una storia intorno a esse. Le relazioni tra le immagini mirano a sollevare dubbi e domande sulla situazione illustrata al punto da ricadere sulla struttura stessa dell'opera. Francesca

Alinovi (1978a, p. 6) evidenzia infatti che l'impiego dei codici e delle convenzioni della *crime fiction* da parte di Adams sia un pretesto per superare i limiti deittici del Concettuale tautologico e stimolare nel fruitore il meccanismo inferenziale dell'abduzione. La mancanza di dati certi fa scattare nell'osservatore la molla dell'indagine senza possibilità di raggiungere la soluzione. È lo stesso Adams a confermarlo in alcune frasi riportate da Alinovi: «Non c'è in realtà nessun crimine, nessun corpo, nessun delitto. Si tratta solo di responsi condizionati, manipolati». E poi: «Io non sono realmente interessato al mistero. Mi interessa il complesso di informazioni semantiche che nascono quando si guarda attentamente qualcosa e ci si interroga su come si sa ciò che si sa». Il mistero, precisa Alinovi (1978a, p. 8), è quindi, per Adams, relativo alla struttura dell'opera ancorché al suo contenuto.

Come Adams, anche Beckley fornisce alcuni indizi che spingano l'osservatore a interrogarsi sulla situazione prospettata al fine di comprenderla. Un'opera come *Deirdre's Lip* (1978) è indicativa della relazione che Beckley intende stabilire con il fruitore anche a un livello percettivo subliminale. Pur nell'evidente intento "narrativo", la composizione dei singoli pezzi come una sorta di polittico asimmetrico di enormi dimensioni si allinea con le strutture visive proprie di talune poetiche sistemiche e minimaliste. Questa scelta non si giustifica semplicemente con la tendenza al gigantismo dell'arte statunitense di secondo Novecento, ma con l'effetto che talune conformazioni esercitano sul fruitore. Le sagomature di matrice sistemica provvedono infatti a riaffermare lo statuto oggettuale dell'opera e a sottolinearne la tonica presenza nello stesso campo percettivo del fruitore. È l'anticamera della "teatralità" che Michael Fried (1967) attribuisce ai moduli minimalisti e che consiste in una relazione tra lo spettatore e l'opera non più unitaria e immediata, ma molteplice e diluita nel tempo. Beckley riadatta questa modalità di relazione alle esigenze del racconto foto-testuale per un coinvolgimento integrale del fruitore, sollecitato non solo visivamente, tramite i testi e le immagini, ma anche sul piano tattile, con l'induzione delle sensazioni di peso e di consistenza dei dettagli mostrati. Alinovi (1978b, p. 6) fa notare infatti che le sagomature delle immagini e la loro disposizione spesso antilineare delineano «un vasto e complesso spazio interestetico che invita alla partecipazione globale e collettiva, dando luogo a una lettura multidimensionale che si svolge a diversi piani e livelli». In virtù di queste osservazioni riteniamo di potere affermare che Beckley ricrei le condizioni percettive del "grande schermo", ma si allontani da esso per il maggiore grado di prossimità fisica che il fruitore può stabilire con le superfici, avviando un confronto più intimo con le immagini. Inoltre, la scelta dei tempi di fruizione e della transizione tra un'immagine e l'altra è totalmente delegata allo spettatore.

Cameron (1977) rileva che molte delle opere di Beckley sono attraversate da una vaga inquietudine che aleggia sull'orlo del panico, ma è ancora Alinovi

a dichiarare esplicitamente che l'arte di Beckley gioca sul rovesciamento continuo tra normalità e perversione, tra ordinarità e allucinazione, in un clima di *thrilling* e di suspense non privo di improvvisi scatti di umorismo. Posto di fronte alla difficoltà di attribuire un senso compiuto al racconto, il fruitore è indotto a comportarsi come un investigatore che può affidarsi solo al proprio intuito e alle proprie conoscenze personali. È grazie a essi che egli potrà riconoscere le morbosità e gli impulsi alla violenza celati nelle opere di Beckley, senza giungere però alla scoperta di un colpevole: «come per il fotografo del *Blow-Up* di Antonioni», scrive infatti Alinovi (1978b, p. 6), il fruitore si troverà di fronte «alla fatale impossibilità di risolvere l'enigma». A enfatizzare questo effetto contribuisce proprio il contrasto tra la minuziosità dei dettagli visivi e verbali forniti e l'incapacità di ordinarli secondo uno schema chiarificatore. I testi, modellati «sulla tipica oggettività ricognitiva di un verbale di polizia», indugiano su dettagli irrilevanti che impediscono di «comprendere cosa sia realmente accaduto» (Marra 2012, p. 212). La scrittura non interviene quindi a stemperare la povertà semantica della fotografia, ma ad aumentare il senso di ambiguità che la caratterizza. Descrizioni maniacali e ossessive si combinano a dettagli nitidi, ingranditi ai limiti dello straniamento, lasciando aperta ogni interpretazione: attraverso questo processo l'autore porta il fruitore a sospettare che sotto la loro apparentemente innocuità si nasconda un pericolo imprecisabile.

Come Adams e Beckley, anche Collins si pone alla ricerca di soluzioni visive fortemente ambigue, capaci di lasciare l'osservatore in un sommesso stato di inquietudine. Benché lontano dai generi del noir o del thriller, anche le sequenze di Collins presentano un carattere indiziario, perché pongono il fruitore nella condizione di formulare una serie di ipotesi sui soggetti, sulla loro relazione e sul contesto della situazione sulla base di pochi elementi indiretti. Rispetto a quelle dei suoi colleghi le sequenze di Collins si presentano decisamente più omogenee costituendosi come segmenti in successione temporale di una stessa azione. Il rapporto delle sue immagini con il cinema, infatti, è innanzitutto tecnico: quasi tutte le sue fotografie sono ingrandimenti di frame estratti dai suoi brevi film girati in Super-8, film che per la fissità del soggetto e la frontalità della ripresa sono stati accostati agli *Screen Tests* (1964-66) di Andy Warhol (cfr. Pincus-Witten 1976). La situazione mostrata è sempre la stessa: l'artista fissa morbosamente un'attraente giovane donna ripresa in primo piano; nel giro di pochi scatti vediamo la donna mutare espressione e passare da uno stato di serenità a uno stato di turbamento. Le donne non possono vedere l'artista alle loro spalle ma sono probabilmente consapevoli della sua presenza; l'artista, a sua volta, può osservare le donne ma non può scrutare le loro reazioni facciali: si genera quindi una sorta di conflitto comunicativo. Lo sguardo magnetico delle donne interpella poi quello del fruitore, il quale è convocato subdolamente a rispecchiare l'atteggiamento contemplativo dell'ar-

tista: si instaura così una sorta di relazione intersoggettiva che fa circuitare desiderio, sospetto e imbarazzo. Raphael Rubinstein (2011) suggerisce che l'opera di Collins trovi un ideale sostegno teorico nel noto saggio di Laura Mulvey intitolato *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, steso nel 1973 e pubblicato nel 1975, gli stessi anni in cui Collins, abbandonato il gruppo di Art & Language, sviluppa le prime ricerche narrative. In questo saggio Mulvey (1975) parte dal presupposto che il cinema si basi su una gerarchizzazione tra lo sguardo della macchina da presa, quello dello spettatore e quello dei personaggi tra loro che subordina i primi due al terzo. Secondo l'autrice il cinema classico americano incoraggia lo spettatore a identificarsi con un soggetto maschile mentre la donna resta sullo sfondo come oggetto del suo desiderio. Lo sguardo maschile sulla donna può essere così voyeuristico – la donna come immagine da guardare – o feticistico – la donna come oggetto suppletivo. Lo sguardo di Collins rientra senz'altro nella prima categoria, non solo perché, come riferisce Werner Lippert (1977, p. 4), tematizza la figura del voyeur profilandone una possibile iconografia, ma anche perché lo fa impiegando mezzi voyeuristici per vocazione come la cinepresa e la macchina fotografica.

Margaret Sheffield (1977, p. 49) ritiene che Collins riesca a proiettare i pochi elementi impiegati nelle sue opere in una dimensione mitica affine a quella dei film di Truffaut, trasformando le figure femminili e quelle maschili in archetipi culturali. D'altra parte, la stessa critica sottolinea l'atteggiamento creativo tipicamente europeo di Collins, formatosi in Inghilterra e trasferitosi negli Stati Uniti solo nel 1970: lo riscontra proprio nell'eloquenza delle pose dei soggetti che conferiscono autenticità emotiva all'immagine. Più di recente, Rubinstein (2011) ha individuato un altro possibile elemento di correlazione tra la ricerca di Collins e la poetica della Nouvelle Vague: l'isolamento di pochi frame estratti dalla stessa sequenza temporale genera l'effetto spazializzato di un *jump-cut*, tecnica largamente utilizzata da Jean-Luc Godard. Il *jump-cut* consiste in un'ellissi temporale e può assumere significati differenti a seconda di come lo si utilizza. Per Godard esso svolge la funzione di sottrarre lo spettatore alle trappole illusorie della diegesi; per Collins, invece, sembra utile a produrre un effetto di interferenza che interrompa il processo interpretativo. Si tratta tuttavia di una tecnica che riavvicina idealmente l'immagine cinematografica a quella fotografica, rompendo per un attimo l'illusione della continuità. La frammentazione della sequenza causa ancora una volta un vuoto di senso che interpella lo spettatore e lo coinvolge attivamente nei meccanismi della narrazione.

Il senso di sospensione e di irrisolutezza garantito dalla frammentarietà della fotografia diventa dunque, per Adams, Beckley e Collins, un vero e proprio meccanismo di seduzione, da intendersi nel senso etimologico di "portare fuori dal retto cammino" e di "condurre a sé". Queste locuzioni descrivono perfettamente le due fasi consequenziali attraverso cui i tre artisti riescono a

implicare il fruitore nell'opera. Le opere di Adams e di Beckley sollecitano la curiosità del fruitore grazie alle deviazioni di senso generate dalla mancanza di connessioni chiare tra i singoli elementi. L'innescamento del meccanismo latente di "sospensione dell'incredulità" citato in precedenza porta il fruitore a ignorare le incongruenze interne presumendo di dovere trovare una soluzione chiarificatrice. Lo stesso meccanismo si attiva nelle opere di Collins per indurlo a considerare le frammentarie sequenze come brevi segmenti di una storia più ampia, non priva di conseguenze ambigue e perverse. Anziché dissuaderlo, i depistaggi semantici di Adams e Beckley come le verità non dette di Collins attirano il fruitore all'interno di uno spazio ricco di sollecitazioni irresistibili che ridisegnano inesauste le strade del senso da percorrere. È la seduzione dell'inespresso, conteso tra mistero e trasgressione, che trova nella ritentività dell'immagine fotografica la sua dimensione elettiva.

Bibliografia

- Adams, M. (1977), *s.t.*, in *Romanticismo post concettuale*, «Flash Art», nn. 78-79, p. 28.
- Alinovi, F. (1978a), *Indagine poliziesca e coinvolgimento nel lavoro di Mac Adams*, «G7 Studio», a. III, n. 8, pp. 4-8.
- Alinovi, F. (1978b), *Humour e thrilling in Bill Beckley*, «G7 Studio», a. III, n. 6, pp. 6-10.
- Barilli, R. (1975), *La rivincita dell'effimero*, in Bonito Oliva, A., Menna, F. (a cura di), *Narrative Art 2*, Studio d'Arte Cannaviello, Roma, pp. 5-6.
- Barthes, R. (1980), *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard – Seuil, Parigi; trad. it., (2003), *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino.
- Cameron, E. (1976), *Mac Adams: The 'Misteries'*, «Artforum», vol. 15, n. 2, pp. 46-48.
- Cameron, E. (1977), *Bill Beckley's Lies*, «Artforum», vol. 15, n. 6, pp. 60-61.
- Collins, J. (1974), *Mac Adams*, «Artforum», vol. 12, n. 5, p. 74.
- Cristin, R. (2011), *Postfazione*, in Kracauer, S., *Il romanzo poliziesco*, SE, Milano, pp. 139-149.
- De Chiaro, T. (1984), *Lo spazio-tempo della 'Narrative Art'*, «Terzo Occhio», a. X, n. 30, pp. 34-37.
- Ejchenbaum, B. (1971 [1927]), *I problemi dello stile cinematografico*, in Kraiski, G. (a cura di), *I Formalisti russi nel cinema*, Garzanti, Milano, pp. 11-52.
- Fried, M. (1967), *Art and Objecthood*, «Artforum», vol. 5, n. 10, pp. 12-23.
- Keeffe, J. (1978), *Mac Adams*, «Artforum», vol. 16, n. 9, p. 64.
- Lippert, W. (1977), *Arte senza angoscia*, «G7 Studio», a. II, n. 9, pp. 4-6.
- Marra, C. (2012), *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Bruno Mondadori, Milano.
- Masini, L.-V. (1975), *Tempo reale e tempo della memoria*, in Bonito Oliva, A., Menna, F. (a cura di), *Narrative Art 2*, Studio d'Arte Cannaviello, Roma, p. 28.
- McLuhan, M. (1964), *Understanding Media. The Extensions of Man*, McGraw-Hill, New York; trad. it., (2002), *Capire i media. Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano.
- Mulvey, L. (1975), *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, «Screen», Vol. 16, No. 3, pp. 6-18.
- Mussa, I. (1975), *La Narrative Art o della memoria involontaria*, in Bonito Oliva, A., Menna, F. (a cura di), *Narrative Art 2*, Studio d'Arte Cannaviello, Roma, p. 15.

- Pincus-Witten, R. (1976), *James Collins: The Erotic and The Didactic*, «Arts Magazine», Vol. 50, No. 5, pp. 77-81.
- Rubinstein, R. (2011), *James Collins*, <https://thesilo.raphaelrubinstein.com/artists/collins> [ultimo accesso: 21/09/2021].
- Sheffield, M. (1977), *James Collin's Double Portraits*, «Artforum», vol. 15, n. 8, pp. 48-51.
- Truffaut, F. (1966), *Le cinéma selon Alfred Hitchcock*, Éditions Robert Laffont, Parigi; trad. it., (2002), *Il cinema secondo Hitchcock*, Net, Milano.

Pasquale Fameli (1986) è dottore di ricerca in Arti visive performative e mediali presso l'Università di Bologna. È professore a contratto di Storia e tecnica della fotografia all'Università di Padova e responsabile di redazione della rivista scientifica «piano b. Arti e culture visive». Ha preso parte a numerosi convegni internazionali e ha pubblicato vari saggi in libri, cataloghi e riviste scientifiche.

Dal mondo in bianco e nero all'universo cromatico: estetiche e poetiche della fotografia a colori di paesaggio in Italia negli anni Settanta e Ottanta

Adele Milozzi

Nonostante l'importanza sostanziale del cromatismo per la storia generale delle arti e delle culture visive, la riflessione sui linguaggi, le pratiche, la ricezione della fotografia a colori in Italia rimane a uno stadio embrionale. Benché il tema sia stato trattato anche nel nostro paese dalla manualistica tecnica a partire almeno dall'ultimo decennio dell'Ottocento¹, spesso in traduzione², non esiste ad oggi una letteratura storico-critica di rilievo sugli sviluppi più rilevanti del Novecento, in particolare per quanto concerne il passaggio progressivo dalle pratiche monocromatiche al *fotocolor*. Una ricerca sistematica sul tema sembra tanto più necessaria a fronte degli studi apparsi negli ultimi decenni in ambito internazionale, che hanno iniziato a delineare le cronologie, le conseguenze estetiche e le implicazioni concettuali di questo fondamentale aspetto del lavoro fotografico³.

Una possibile storia della fotografia a colori sollecita domande che riguardano tanto l'evoluzione dei linguaggi quanto il dibattito sulla definizione teorica del *medium*. A un livello operativo, infatti, il fotografo del Novecento si è dovuto confrontare con un duplice processo di cambiamento: da una parte, le evoluzioni tecniche del *medium* (la produzione sempre più industrializzata di pellicole, reagenti chimici, carte, ecc.); dall'altra, le mutazioni cromatiche di ciò che viene rappresentato (lo spettacolo variopinto di segni, oggetti, merci e luoghi che costituiscono il paesaggio artificiale nell'era del capitalismo maturo). Di fronte a queste mutazioni, è evidente che persino gli atti elementari del lavoro fotografico – l'individuazione del soggetto, l'adozione del punto di vista, la scelta della luce, la delimitazione della scena inquadrata e l'organizzazione degli elementi al suo interno – hanno richiesto al fotografo risposte via via differenti nella prospettiva di una resa in bianco e nero o a colori. Sono variabili che necessitano di pensare in modo nuovo tutte le categorie e i valori estetici della tradizione: il rapporto tra estetica della superficie e profondità prospettica, la distinzione tra resa decorativa e testimonianza documentaria, i

¹ A titolo di esempio: (C. Bonacini, 1897); (Namias, 1940); (Gilardi, 1972); (Ghedina, 1980); (Zannier, 1982); (Zannier, 1988).

² Per esempio: (Feininger, 1962); (Hedgcock, 1980).

³ Tra le maggiori e più recenti pubblicazioni sul tema: (Lemagny, Rouillé, 1988 [1986]); (Boulouch, 2011); (Bussard, Hostetler, 2013).

canoni di armonia e dissonanza che connotano una composizione più o meno riuscita, il concetto stesso di “bellezza” fotografica.

Le implicazioni teoriche di questo mutamento sono state a lungo trascurate. È significativo che la variabile del colore non venga trattata in maniera specifica in nessuno dei testi di riferimento sul *medium*, quali ad esempio quelli di Vilém Flusser (1987), Philippe Dubois (1996) e Rosalind Krauss (1998). Ancora più illuminante è la posizione adottata da Roland Barthes in *La camera chiara*, che in un rapido passaggio liquida il colore come una mera superfetazione rispetto al fondamento esclusivo della fotografia, intesa come evento ontologicamente monocromatico:

[...] io ho sempre l'impressione (poco importa che cosa accade realmente) che [...] in ogni fotografia, il colore sia un'intonatura apposta successivamente sulla verità originaria del Bianco-e-Nero (Barthes, 1980, p.82).

E tuttavia è proprio la potenza ermeneutica dei concetti fondamentali proposti da Barthes – come la dialettica tra *studium* e *punctum*, o il riconoscimento della fotografia come assottigliamento dell'«è stato» – a imporre un aggiornamento teorico che anche in fotografia, così come è avvenuto negli studi sul cinema⁴, possa rendere conto delle conseguenze del colore sulle forme di attenzione dello spettatore, sui meccanismi di fascinazione dell'immagine, sulla costruzione fotografica della temporalità.

La progressiva diffusione del colore ha instaurato anche un rapporto nuovo con il pubblico che rimane da indagare. Un testo per altri versi fondamentale come *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media* di Pierre Bourdieu, ad esempio, mostra i limiti di un approccio sociologico generalista che ha rinunciato a comprendere il ruolo storico del colore nei meccanismi di popolarizzazione del *medium* (Boutet, 2009, p. 185). Su questo versante, studi più recenti hanno fornito contributi significativi per una rilettura del colore fotografico come arte «media», prendendo in considerazione l'immaginario dei rotocalchi statunitensi degli anni Trenta e la diffusione delle pellicole Kodachrome a partire dagli anni Quaranta (Rijper, 2002).

Meno noto è come negli Stati Uniti, dalla fine della guerra, proprio il colore “volgare” dell'industria fotografica abbia iniziato a stimolare linguaggi e teorie di una nuova poetica degli autori. Un caso di rilievo è quello di Edward Weston, al quale la Eastman Kodak, nell'agosto 1946, aveva proposto di sperimentare le nuove pellicole positive Kodachrome nel formato 8x10 pollici, commissionandogli delle fotografie di Point Lobos per una pagina pubblicitaria dell'azienda. Da questa e altre esperienze Weston maturò una serie di idee

⁴ Tra le pubblicazioni più recenti: (Gipponi, 2020).

sul colore destinate a sedimentarsi nel 1953 in un testo intitolato programmaticamente *Color As Form*, nel quale scriveva:

«The prejudice many photographers have against color photography comes from not thinking of *color as form*. [...] I want to think exclusively in color. [...] You find a few subjects that can be expressed in either color or black-and-white. But you find more that can be said only through one of them. Many I photographed would be meaningless in black-and-white; the separation of forms is possible only because of the juxtaposition of colors» (Weston, 1953, p. 54); (Pitt, 1986, pp. 25-26).

Sono concetti che il sistema della critica elaborerà solo nei decenni successivi. Nonostante alcune iniziative di rilievo del Museum of Modern Art di New York, come la mostra collettiva *Color Photography* (1950) curata da Edward Steichen, sarà solo nel 1976, con *Photographs by William Eggleston* – la prima esposizione monografica dedicata completamente al lavoro a colori di un autore – che il MoMA si assumerà il compito non solo di una legittimazione museale della fotografia a colori, ma anche di indicare una linea di pensiero critico sulle sue valenze estetiche. John Szarkowski, nel saggio incluso in *William Eggleston's Guide*, ravvisava due tendenze contrapposte tra le pratiche fotografiche contemporanee: l'utilizzo decorativo o spettacolare del colore, riscontrabile nella produzione dominante, e il riconoscimento del colore come vero e proprio elemento di linguaggio, problematicamente legato alla nozione stessa di realismo fotografico (Szarkowski, 1976, p. 9). Sviluppando l'impostazione di Weston, Szarkowski sottolineava dunque la necessità di riconoscere nel colore non solo un nuovo elemento di godimento estetico, ma un fattore fondamentale per il ripensamento dell'indicalità della fotografia, del suo potenziale fenomenologico, del suo statuto di realismo.

Se negli sviluppi della prima tendenza è possibile riconoscere, proprio a partire dagli anni Settanta, un filone di autori riconducibili a un *international style* del "colorismo" decorativo (Eauclaire, 1981, 1984, 1987), rimane ancora da affrontare la ricostruzione di un vero e proprio pensiero fotografico sul «colore come forma», che deve essere considerato nel quadro delle specificità nazionali e delle tradizioni visive di lungo periodo.

In Italia, eccettuati sporadici interventi in opere di carattere generale orientate da un principio di evoluzione tecnica lineare⁵, l'unico studioso che sembra misurarsi espressamente con questo «elemento insostituibile nella vita dell'uomo, una necessità fisica e spirituale, un modo di pensare e di saper ve-

⁵ A titolo di esempio: P. Pollack, *Il colore un'altra dimensione*, in (Pollack, 1959); (Chini, 1968); (Newhall, 1984[1982]); Zannier (1986).

dere (o di non voler vedere)» (Turroni, 1963, p. 7) è Giuseppe Turroni, autore nel 1963 di una *Guida all'estetica della fotografia a colori*. Anche il testo di Turroni, come più tardi quello di Szarkowski, riconosce un dualismo intrinseco nell'approccio al fotocolor, considerato «in forma spettacolare ed in forma espressiva» (*Ibidem*). L'ambizioso progetto di Turroni di «vedere e capire con chiarezza la funzione sociale del colore – spettacolare, decorativo e via dicendo – per poter poi, in campo espressivo, interpretarlo e risolverlo» (*Ivi*, p. 92), è indizio di un pensiero germinale che anche in Italia viene prendendo forma con suggestive premonizioni rispetto al dibattito internazionale. Non è forse casuale che proprio nel 1963, in occasione della quarta Mostra internazionale biennale di fotografia di Venezia, un autore come Paolo Monti intervenisse in catalogo con una serie di considerazioni piuttosto circostanziate:

«come sempre accade quando un nuovo mezzo diventa disponibile, se ne fece un uso eccessivo: troppi colori in ogni foto a colori [...] il bianco e nero fotografico è una sintesi cromatica che si associa alle estreme qualità analitiche della fotografia. Il colore rende ancora più analitico il processo fotografico portandolo ad un eccesso di verismo che contraria le esigenze creative dei migliori fotografi abituati alla duttilità del bianco e nero» (Monti, 1963, s.p.).

Equidistante dal neo-pittorialismo a colori così come da un iperrealismo precisionista, Monti rileva le possibilità di una nuova ricerca espressiva già testimoniate da alcuni autori internazionali come Irving Penn ed Ernst Haas:

«Ma presto essi [i fotografi] riuscirono a piegare il nuovo mezzo ai loro fini espressivi: quelli che scientificamente erano difetti cromatici delle emulsioni vennero usati come interpretazione della realtà; basterà ricordare la «Corrida» di Penn del 1948, immagine espressionista tutta giocata sui toni viola e azzurri e primo esempio delle nuove possibilità creative, che lungi dall'asservire la fotografia al colore banalmente veristico, avrebbero permesso più tardi le immagini oniriche di Haas e quelle degli illustratori americani dei periodici *Look*, *Life*, *Mc'Calls* e altri... si può dire che Haas e Penn hanno esplorato quasi tutte le possibilità del colore aprendo la strada agli altri fotografi» (*Ibidem*).

Ripercorrendo la carriera fotografica di Monti, sovengono quasi solo opere in bianco e nero⁶ (Cfr. Chiaramonte, 1993; Cavanna, Paoli, 2016), pietre milia-

⁶ Vanessa Speciale ha curato una mostra on line su Paolo Monti che ha una piccola sezione

ri di un percorso esemplare. Nondimeno gli archivi – a partire dal fondo omonimo di proprietà della Fondazione BEIC, conservato presso il Civico Archivio Fotografico del Comune di Milano – danno conto, oltre dei più conosciuti chimigrammi, di una importante produzione di materiali a colori che a partire dalla metà degli anni Cinquanta accompagna costantemente ogni suo lavoro, con una supremazia numerica delle fotografie di paesaggio, soprattutto urbano, in cui le stampe a colori sostengono un allontanamento dai fini documentaristici o di restituzione del reale, coerentemente con il pensiero espresso dall'autore.

Un elemento utile a confutare una eventuale mera curiosità tecnica di Monti verso il fotocolor è rintracciabile nel numero di giugno 1973 de «Il Diaframma Fotografia italiana», in cui si dà notizia di un neonato “Dimensione foto-gruppo del colore”⁷: un’esperienza associativa sorta per iniziativa di Lanfranco Colombo (disposto a condividere con il gruppo la sede della rivista in via Brera 10 a Milano), che coinvolge una quindicina di fotografi, tra cui spiccano i nomi di Luigi Ghirri e Franco Fontana, ma anche di autori non palesemente legati alla realizzazione di fotografie a colori, quali Nino Migliori e, appunto, Monti. Una pagina-manifesto pubblicata su «Il Diaframma» restituisce gli intenti del gruppo:

«Nel rispetto delle singole personalità e dei singoli interessi, i quindici hanno concordato le linee fondamentali di una ricerca collettiva, che si esplicherà in tematiche scelte ed affrontate coordinatamente, sulla base del comune impegno espressivo attraverso la fotografia a colori»⁸.

Benché non risulti che “Dimensione foto-gruppo del colore” abbia avuto un prosieguo significativo, rimangono due indicazioni preziose. In primo luogo il bisogno di identificarsi come autori che scelgono il colore per le ricerche personali, ma che al contempo si propongono quali riferimenti per progetti su commissione. In secondo luogo, l’originale volontà programmatica di presentarsi al pubblico con una mostra collettiva dal titolo *La città in-colore* allestita al SICOF del 1973⁹, per «un confronto, sottolineato dal ruolo, creativo e documentario insieme, del colore in fotografia: un ruolo difficile, pesante da sostenere con coerenza ad un tempo contenutistica ed estetica»¹⁰.

dedicata al colore: <https://www.beic.it/mostre/monti/gallery/colore.html> (consultato il 14.09.2021).

⁷ Il gruppo si era costituito l’11 maggio 1973.

⁸ Pagina in forma di inserzione in «Il Diaframma Fotografia italiana», n.183, giugno 1973, s.p.

⁹ Paolo Monti non compare tra i partecipanti.

¹⁰ s.a., *Galleria dell’immagine*, «Il Diaframma Fotografia italiana», n.187, novembre 1973, p. 12.

Riordinamenti archivistici, esposizioni monografiche e pubblicazioni recenti iniziano a dare conto di altri autori in cui un uso costante e consapevole, anche se minoritario del fotocolor. Nell'ambito del fotogiornalismo, un esempio significativo è quello di Giorgio Lotti, che nel 1968 pubblica su «Epoca» un ampio servizio sulle criticità ambientali di Venezia, con trentasette fotografie a colori accompagnate da un testo di Gianfranco Fagioli (1968, p. 69-84; Cfr. Frongia, 2013, pp.115-117). Dopo questo reportage su commissione, Lotti decide di proseguire le proprie ricerche in maniera indipendente lavorando esclusivamente in bianco e nero, come testimonia la partecipazione nel 1970 alla mostra *Una Venezia da salvare* e alla pubblicazione *Difesa di Venezia*, coordinata dall'associazione Italia nostra (Bellavitis, 1970). Dello stesso anno è la mostra *Venezia muore*, presentata presso la Galleria il Diaframma di Milano e accompagnata dal libro omonimo (Lotti, 1970)¹¹. Nella prefazione al libro, Fagioli espone con rara chiarezza le scelte del fotografo, che ha deciso di selezionare unicamente «le immagini “di scarto”, ossia le più belle, le più sofisticate, le più intelligenti, quelle insomma che nessun giornale italiano pubblicherà mai»; perché se il colore è inteso anzitutto come strumento descrittivo per il «gusto della maggioranza», nel bianco e nero Lotti ripone l'ambizione di «interpretare la realtà a modo suo, con immagini che, pur continuando ad essere un insuperabile documento di cronaca, rivelano anche intelligenza, originalità, sensibilità, gusto raffinato» (Fagioli in Lotti, 1970, s.p.). Ancora una volta attraverso scelte operative dichiarate in forma frammentaria e mediata, il fotografo esprime un giudizio sul differenziale tra estetica monocromatica e colore, una valutazione che illumina obliquamente le trasformazioni in atto sia nell'industria culturale (nel dialogo tra esposizione, rivista e libro), sia nel pensiero fotografico italiano d'inizio anni Settanta (nel nuovo rapporto possibile tra «documento di cronaca» e ricerca estetica).

Da un punto di vista quantitativo, le pubblicazioni collettive che si moltiplicano a partire dagli anni Ottanta consentono di misurare una relativa persistenza dell'impiego del bianco e nero nella rappresentazione del paesaggio contemporaneo, con un certo *décalage* rispetto a un discorso critico e letterario che sempre più, abbandonando gli stereotipi degli anni Settanta sul “grigiore” della metropoli, veniva confrontandosi con la realtà caleidoscopica e variopinta dell'esperienza urbana. Ne sono un esempio i cataloghi delle mostre incentrate sull'immagine contemporanea di Napoli organizzate con cadenza annuale da Cesare De Seta (Sergio, 2020, pp. 113-135). In *Napoli '81. Sette fotografi per una nuova immagine*, Gianni Berengo Gardin, Mario Cresci, Franco Fontana, Luigi Ghirri, Mimmo Jodice, Antonia Mulas e Roberto Salbitani sono chiamati a esplorare diverse zone della città. I due autori emiliani sono gli unici a usare il colore: nonostante Fontana abbandoni il suo lin-

¹¹ Galleria Il Diaframma, 24.02 – 07.03.1970.

guaggio consueto basato su inquadrature frontali, schiacciamento dei volumi e giustapposizione di campiture in contrasto, De Seta riconosce alla sua serie napoletana un «uso dell'obiettivo fotografico utilizzato come equivalente propriamente pittorico», con cui ottiene «immagini in cui davvero il reale si configura come un telaio inesistente, supporto e filtro all'unica evidenza concreta che è la foto» (De Seta, 1981, p.13). Per Ghirri, al contrario, «colore vuol dire tutt'altra cosa: tutto assume altri contorni concettuali e si realizza in altri esiti figurativi» (*Ibidem*). L'elaborazione teorica non appare ancora particolarmente sviluppata, ma preme sottolineare l'attenzione del curatore verso specificità della fotografia cromatica nell'ambito di un progetto di aggiornamento dell'immagine di una città. L'anno successivo, nella mostra *Napoli '82. Città sul mare con porto*, sono tre su otto i fotografi a lavorare a colori tra cui, unico italiano, Lello Mazzacane, già ampiamente attivo nell'uso della diapositiva come strumento di indagine sociale e come base per la realizzazione di audiovisivi (Cfr. Frongia, 2013, p.128). Le inquadrature ravvicinate e a colori di Mazzacane sono gravide di implicazioni per la costruzione di una nuova immagine della città: i suoi microracconti del porto di Napoli, secondo De Seta, «potrebbero essere stati scattati a Hong Kong, a Marsiglia o a New York» (De Seta, 1982, pp.17-18).

Una terza esposizione napoletana sancisce il riconoscimento della questione cromatica. In *Napoli '83. Napoli d'inverno* il catalogo è diviso nettamente in due parti: la prima ospita le fotografie in bianco e nero di Caio Garrubba che, realizzate tra il 1956 e il 1983, conservano «in questo tempo una sua assoluta coerenza stilistica» (De Seta, 1983, p.18); nella seconda compaiono le immagini a colori di Silvia Imparato, una fotografa napoletana che guarda all'«eredità stratificata» della propria città con un «un sentimento di decrepitezza mista a languore» (Di Castro in De Seta, 1983, p.81), reso pienamente con colori densi e sordi.

Analisi di questo tipo, estendibili come si è accennato a una varietà di progetti collettivi realizzati a partire dagli anni Ottanta, hanno la potenzialità di restituire un quadro generale di tendenze linguistiche ed estetiche relative al rapporto tra bianco e nero e colore, che può risultare di particolare utilità nel tentativo di delineare la specificità della fotografia italiana a fronte di un panorama internazionale dominato in quegli stessi anni da modelli alternativi come quello statunitense e, in seguito, quello tedesco. Se al livello delle poetiche individuali alcuni indizi consentono già di mappare specifici scambi e influenze (soprattutto con i precedenti americani) che hanno segnato l'elaborazione italiana del colore, molto rimane ancora da studiare alla ricerca di una possibile *koinè* radicata nella cultura visiva nazionale di lungo periodo. Su questo versante appare fondamentale, oltre alla conoscenza dei linguaggi del colore e dei loro rapporti con la tradizione pittorica nazionale, uno studio sistematico dei soggetti e delle iconografie – il paesaggio antropizzato, fortemente connotato

in termini morfologici ed estetici – su cui i fotografi italiani hanno sperimentato il passaggio dal bianco e nero al colore in modi evidentemente diversi rispetto a quelli di altre culture nazionali.

Riferimenti bibliografici

- Barthes, R. (1980), *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino.
- Bellavitis, G. (a cura di) (1970), *Difesa di Venezia: contributi per una azione di conoscenza e di difesa di Venezia e della sua laguna*, Alfieri Editore, Venezia.
- Bonacini, C. (1897), *La fotografia dei colori. Trattato teorico-pratico*, Hoepli, Milano.
- Boulouch, N. (2011), *Le ciel est bleu: Une histoire de la photographie couleur*, Éditions Textuel, Paris.
- Boutet, M. (2009), *Un objet peut en cacher un autre. Relire Un art moyen de Pierre Bourdieu au regard de trente ans de travaux sur les usages*, «Réseaux», n. 155, p. 185.
- Bussard, K. A., Hostetler, L. (2013), *Color rush: American color photography from Stieglitz to Sherman*, Aperture, New York.
- Cavanna, P., Paoli, S. (2016), *Paolo Monti. Fotografie/Photographs 1935-1982*, Silvana Editori, Cinisello Balsamo.
- Chiaromonte, G. (1993), *Paolo Monti: fotografie 1950-1980*, Federico Motta editore, Milano. P.
- Chini, R. (1968), *Il linguaggio fotografico*, SEI, Torino.
- De Seta, C. (1981), *Napoli '81: Sette fotografi per una nuova immagine*, Electa, Milano.
- De Seta, C. (1982), *Napoli '82: Città sul mare con porto*, Electa, Milano.
- De Seta, C. (1983), *Napoli '83: Napoli d'inverno*, Electa, Milano.
- Dubois, P. (1996 [francese 1983]), *L'atto fotografico*, Quattroventi, Urbino.
- Eauclaire, S. (a cura di) (1981), *New Color Photography*, Abbeville Press, New York.
- Eauclaire, S. (a cura di) (1984), *New Color/New Work. Eighteen Photographic Essays*, Abbeville Press, New York.
- Eauclaire S. (a cura di) (1987), *American Independents. Eighteen Color Photographers*, Abbeville Press, New York.
- Fagioli, F. (1968), *Venezia in rovina*, «Epoca», n. 939, Voll. LXXII, 22 settembre 1968.
- Feininger, A. (1962), *Il libro della fotografia a colori*, Garzanti, Milano.
- Flusser, V. (1987 [tedesca 1983]), *Per una filosofia della fotografia*, Agorà, Torino.
- Frongia, A. (2013), *Il luogo e la scena: la città come testo fotografico*, in Valtorta, R. (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Einaudi, Torino.
- Ghedina, O. (1980), *Guida al fotocolore*, Garzanti, Milano.
- Gilardi, A. (1972), *Il colore nella fotografia*, De Agostini, Milano.
- Gipponi E. (2020), *Una rivoluzione inavvertita. Dal bianco e nero al colore nello scenario mediale della modernità italiana*, Mimesis, Sesto San Giovanni.
- Hedgecoe, J. (1980), *La fotografia a colori*, De Agostini, Novara.
- Krauss, R. (1998 [francese 1990]), *Teoria e storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano.
- Lemagny, J.C., André Rouillé, A. (1988 [francese 1986]), *Storia della fotografia*, Sansoni, Firenze.
- Lotti, G. (1970), *Venezia muore*, Il Diaframma, Milano.

- Monti, P. (1963) *IV Mostra biennale internazionale della fotografia*, Edizioni Biennale fotografica, Venezia.
- Namias, R. (1940) *Teoria e pratica della coloritura delle fotografie ed ingrandimento di ritratto e paesaggio*, Progresso fotografico, Milano.
- Newhall, B. (1984 [U.S.A. 1982]), *Storia della fotografia*, Einaudi, Torino.
- Peach Robinson, H. (1869), *Pictorial effect in photography: being hints on composition and chiaroscuro for photographers, to which is added a chapter on combination printing*, Piper & Carter, London.
- Pitts, T. (a cura di) (1986), *Edward Weston Color Photography*, Center for Creative Photography – University of Arizona, Tucson.
- Pollack, P. (1959) *Storia della fotografia dalle origini a oggi*, Garzanti, Milano.
- Rijper E. (a cura di) (2002), *Kodachrome: The American Invention of Our World, 1939-1959*, Delano Greenidge Editions, New York.
- Scharf, A. (1979 [inglese 1968]), *Arte e fotografia*, Einaudi, Torino.
- Sergio, G. (2020), *Fotografare Napoli negli anni Ottanta: un caso di committenza pubblica innovativa*, in Borgherini, M.; Sicard, M. (a cura di), *PhotoPaysage. Il paesaggio inventato dalla fotografia*, Quodlibet, Macerata.
- Szarkowski, J. (1976), *William Eggleston's Guide*, MoMA, New York.
- Turroni, G. (1959), *Nuova fotografia italiana*, Schwarz editore, Milano.
- Turroni, G. (1963), *Guida all'estetica della fotografia a colori*, Il Castello, Milano.
- Weston, E. (1953), *Color as Form*, «Modern Photography», December 1953.
- Zannier, I. (1982), *Storia e tecnica della fotografia*, Laterza, Bari.
- Zannier, I. (1986), *Storia della fotografia italiana*, Laterza, Roma.
- Zannier, I. (1988), *L'occhio della fotografia: protagonisti, tecniche e stili della "invenzione meravigliosa"*, Studi superiori NIS, Roma.

Laureata con una tesi magistrale dal titolo “Studio su Viaggio in Italia (1984)” (relatori A. Frongia e B. Cinelli, 2018), Adele Milozzi attualmente è dottoranda in Storia dell’Arte dell’Università di Roma Tre (tutor A. Frongia). Tra le sue pubblicazioni, *Notte e di (1984): una sperimentazione collettiva contemporanea a Viaggio in Italia*, “RSF Rivista di studi di fotografia”, n. 8, 2019; *Fotografi di opere d’arte in un progetto autoriale: Sotto mentite spoglie (2019) di Luciano e Marco Pedicini*, “Napoli Nobilissima”, VI, 2, maggio- agosto, 2020; *L'impronta di Longhi l'emergere di Mahon nella mostra dei Carracci*, in *La tradizione dell'“Ideale classico” nelle arti figurative dal Seicento al Novecento* a cura di M. di Macco e S. Ginzburg, Sagep, 2021.

Il territorio immaginato. Ricerca concettuale e fotografia lungo la Via Emilia: Ghirri e gli altri, fino al 1980

Paolo Barbaro

Nell'autunno del 1979 nelle edicole italiane è in vendita il primo fascicolo dell'Enciclopedia *pratica per fotografare*, edita dai Fratelli Fabbri; Arturo Carlo Quintavalle vi pubblica *Il territorio della fotografia*¹. L'opera era sostanzialmente la traduzione in italiano di un'opera tecnica inglese, l'editore aveva chiesto a Quintavalle, probabilmente per allargare il pubblico dei lettori a una platea più acculturata, o per dare una dignità accademica all'operazione, di affiancare alle voci tecniche i capitoli di una storia della fotografia, lasciando al fondatore del Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma – allora unica realtà universitaria in Italia ad occuparsi di raccolta, studio, conservazione di materiali della comunicazione, e la fotografia vi aveva un ruolo davvero rilevante – ampia libertà sugli ambiti, i limiti cronologici, insomma il taglio da dare ai testi che sarebbero usciti a cadenza settimanale.

Come era facile aspettarsi, la libertà che Quintavalle si concede rispetto alla consegna editoriale ne mette radicalmente in discussione gli assunti. In primo luogo, la nozione stessa di storia della fotografia era sistematicamente contestata dal modello, dalla politica culturale proposta dallo studioso. Sottolineava continuamente che una storia della fotografia separata dal resto della storia dell'arte – con la *s* e la *a* sistematicamente scritte a carattere minuscolo – sarebbe stata, per esempio, come una storia della pittura ad olio separata da quella a tempera e dall'affresco. Anzi, ipotizzare una Storia dell'Arte separata dal resto della storia delle immagini era indicato come atto, oltre che metodologicamente improduttivo, politicamente orientato a un'idea elitaria della cultura. Questo era ribadito in testi critici,² negli interventi su differente scala, dalla recensione nella rubrica di Panorama di cui era titolare alla comunicazione a convegni, fino alle lezioni universitarie dove magari accadeva che nella bibliografia d'esame sulla scultura romanica ci si trovasse, prima di Le Goff, Barthes con *Miti d'oggi*, e, dopo, Lévi-Strauss con *Dal miele alle ceneri* o *Antropologia strutturale*.³

¹ *Enciclopedia pratica per fotografare*, Fratelli Fabbri, Milano, 1979; i testi tecnici sono la traduzione da: *The Focal Encyclopedia of Photography*, Focal Press, 1969. Allegato all'enciclopedia, pubblicata per fascicoli: Quintavalle, 1979, riedito in Quintavalle, 1983. Altri testi di Quintavalle in quell'opera, a corredo dei fascicoli tematici, non sono più stati riediti.

² A partire dalle pubblicazioni dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, come in Calzolari et al., 1969 e, rispetto alla fotografia, nell'introduzione al catalogo: Mulas, 1973.

³ Barthes, 1976; Lévi-Strauss, 1976, 1977.

La storia, la linea diacronica, come indicato dalla teoria strutturalista radicata nella linguistica saussuriana e germinata nella morfologia proppiana, costituiva poi un altro ordine di problemi: improponibile risolverla in una sequenza più o meno lineare di autori eminenti e di capolavori, appoggiati magari a sommarie indicazioni biografiche o mitobiografiche. La dimensione sincronica, delle compresenze contemporanee, consentiva una leggibilità e praticabilità teorica e operativa del sistema di relazioni che costituisce la cultura di un dato territorio, inteso nell'accezione antropologica.

Questa premessa è forse utile a definire un punto di vista, una posizione rispetto al termine *territorio* che in quella fase, tra anni Settanta e Ottanta del Novecento, e nel decennio successivo intrattiene un rapporto peculiare con la riflessione e la pratica della fotografia e dei fotografi. Il punto di vista è quello della politica dell'immagine che viene attuando il CSAC che adottiamo – certo, arbitrariamente – a definire un possibile paradigma della fotografia che in quella fase modifica sensibilmente alcune sue declinazioni: paesaggio, archivio, scrittura, racconto...

Può essere allora opportuno ripercorrere qualche cadenza. La definizione Centro Studi e Archivio della Comunicazione compare per la prima volta sul catalogo n. 27, dedicato a Emilio Isgrò,⁴ 1976. Le precedenti pubblicazioni dell'istituzione fondata da Quintavalle, legata all'Istituto di Storia dell'Arte dell'Ateneo parmense, a partire dal 1968, si erano avvalse di differenti appartenenze: Istituto di Storia dell'Arte, Centro Studi e Museo della Fotografia per un'antologica su Luigi Veronesi;⁵ nel frontespizio del catalogo Isgrò è precisato *Dipartimento arte contemporanea*; nello stesso anno, il catalogo dell'esposizione dedicata a Franco Fontana⁶ indica *Dipartimento fotografia*. La definizione "Dipartimento", che quando il CSAC riceverà statuto ufficiale⁷ designerà la divisione materiale ma non la separazione disciplinare delle raccolte, è mutuata da un modello di riferimento importante agli inizi delle sue attività, ovvero al Department of Photography del MoMA di New York, a sua volta ispirato dal modello Bauhaus.⁸

⁴ Isgrò, 1976.

⁵ Veronesi, 1976.

⁶ Fontana, 1976.

⁷ Lo Statuto del CSAC è approvato con modifica dello Statuto dell'Università di Parma il 21 marzo 1979, ne è prevista la ripartizione in cinque Sezioni.

⁸ Tra le iniziali attività di quello che sarà il CSAC, troviamo le esposizioni, con relativo catalogo, *New Photography USA*, 1971; *Lange*, 1972; *Friedlander*, 1975; tutte in collaborazione con il MoMA di New York, il cui direttore, John Szarkowski, aveva incontrato Quintavalle nel 1967, in occasione di un viaggio americano del giovane storico dell'arte. In seguito, la dizione Dipartimento è sostituita da Sezione, per evitare confusione con i dipartimenti disciplinari delle Università.

L'opera di Isgrò, è noto, oltre alle celeberrime “cancellazioni” si nutre ampiamente di fotografie, così come quella di Luca Maria Patella che espone per il CSAC nel 1977 che anzi rivendica una sua collocazione nel sistema dell'immagine moltiplicata, fotografia e cinema.⁹

Contemporaneamente a Patella, il CSAC realizza un'esposizione antologica dedicata a Nino Migliori,¹⁰ tutta puntata sul caso di quel fotografo che fin dagli esordi del 1948 conduce parallelamente ricerche di ambito grosso modo neo-realista e altre di quella che veniva schematicamente definita fotografia astratta, in un raggio che comprende l'astrattismo in senso stretto dei fotogrammi e quello delle *Ossidazioni*, dei *Pirogrammi*, di *Herbarium*, collocati criticamente da Quintavalle nell'area dell'informale.

A proposito di questo, sullo sfondo, vediamo delinearci un altro tipo di territorio, con qualche specificità emiliana. Il risuonare degli echi longhiani, dell'insegnamento di Francesco Arcangeli, in queste opere, si ritrovavano in quella di Vasco Bendini, di Renato Birolli.¹¹ In una immaginaria polarità tra Bologna longhiana e poi capovolta nella contemporaneità dei compagni di strada del Gruppo '63, Barilli, e con esiti significativi nell'analisi della fotografia con Alinovi e Marra¹², e Parma con il modello fenomenologico e strutturalista di Quintavalle – non dimentichiamo che il primo Presidente del CSAC era stato Giulio Carlo Argan – i transiti analitici, le motivazioni degli autori vennero generosamente alimentati.

Tra Modena e Parma viaggiavano anche Cesare Leonardi, Franco Vaccari, Franco Guerzoni e Luigi Ghirri. Tra primavera ed estate di quell'anno vengono riconvocati per contribuire a quel “Territorio della fotografia”. Storie differenti: l'architetto, l'artista concettuale, l'altro artista, il fotografo-fotografo. Tutti chiamati a definire un territorio della fotografia che evidentemente in quel momento era una scrittura dove si annodavano operazioni molto differenti. Oggi, in effetti, è curioso ricordare che Franco Guerzoni finisse in un libro di fotografia, che le sue opere potessero essere – come sono ancora – archiviate (anche) nella sezione fotografia di un archivio e/o di un museo.

Che gli ultimi due fossero amici, che appartenessero ad un'area comune era evidente, della loro amicizia e di quella dialettica che coinvolgeva altri, tra i quali occorre ricordare Giulio Bizzarri, si sarebbe scritto solo molto tempo dopo.¹³ La fotografia come strumento “freddo”, come nodo centrale della

⁹ Patella, 1977.

¹⁰ Migliori, 1977.

¹¹ Bendini, 1973; Birolli, 1976.

¹² In quel contesto: Alinovi, Marra, 1981.

¹³ Guerzoni, 2012. Di Bizzarri, curatore di quel volume, grafico ed eclettico operatore culturale, era il progetto di una straordinaria operazione di ridefinizione territoriale che vedeva la fotografia come scrittura centrale: *Esplorazioni sulla Via Emilia*, 1986. Vedi Bizzarri, Bronzoni, (a c. di), 1986.

comunicazione di massa e dell'immagine moltiplicata, come macchina, come strumento antiartigianale, capace di recidere ogni legame tra l'immagine e il gesto, il corpo dell'autore salvo farlo rientrare come dispositivo scenico/segnico nel sistema della comunicazione. Conferire all'immagine lo statuto di atto principalmente mentale, che vive nel sistema dei media e quindi in un ambito collettivo delle rappresentazioni. È ben presente il ruolo che ha la consapevolezza delle avanguardie storiche, in particolare Dada, il considerare tutti gli elementi del mondo esterno come *ready-mades*, e anche una concezione sequenziale e strutturale dell'opera: la griglia con cui Leonardi presenta il suo *Carpinus Betulus*, la sequenza lineare dell'esposizione in tempo reale *380 KM di esposizione* di Franco Vaccari, *0,250 Km* di Luigi Ghirri. L'immagine-sequenza è tema particolarmente ricorrente, per limitarsi alle opere conservate al CSAC; ricordiamo poi le *Verifiche* di Mulas, la serie *Perché le feste* – di esplicita derivazione proppiana – di Lello Mazzacane, le strisce eliografiche *Valle Giulia*, *Esercitazioni militari* di Mario Cresci...¹⁴ Di tale organizzazione formale si avvaleva poi Ghirri per *Infinito* e per la copertina del portfolio *Paesaggi di cartone*: un montaggio di finte diapositive, forse ispirato dalla copertina di un disco di John Cale¹⁵. Va notata, qui, una differenza tra le sequenze di Vaccari, Mazzacane, Leonardi, di cui si diceva. Le prime hanno un'attitudine statistica, si allacciano a una concezione documentaria e fenomenologica dello stato del mondo, si collocano in un'area che le accomuna alle tavole sinottiche di costruzioni industriali delle "sculture involontarie" dei Becher. Le false trasparenze di Ghirri sono invece, in modo indistinguibile, piccole stampe di proprie foto "dirette" e riproduzioni da pubblicazioni, in un gioco di associazioni abbastanza enigmatico. Se c'è attenzione ad un modello documentario – ad avvalorare questo ci sarebbe la sua ammirazione per la fotografia di Atget, di Walker Evans, di Strand – quello che si tende a documentare non è il mondo esterno ma la sua percezione, quella individuale inevitabilmente connessa all'immaginario collettivo, nelle sue inesauribili possibilità combinatorie e in un tempo sempre presente che dichiara sulla sua superficie le infinite scritte del tempo della Storia.

In questo, in quella fase, particolarmente vicino alla riflessione di Guerzoni che interromperà di lì a poco il suo rapporto con la fotografia per riprenderlo solo dopo anni, ancora connesso alla ricerca compiuta con l'amico scomparso.¹⁶

¹⁴ Menna, 1974. Ricordiamo che la prima esposizione antologica del grande fotografo venne curata da Quintavalle nel 1973 presso l'Università di Parma: vedi Quintavalle, 1973. Mazzacane, Lombardi Satriani, 1974; va ricordata poi la collaborazione di Mazzacane con Mario Cresci per uno strano manuale di fotografia tra etnografia e avanguardie: Cresci, Mazzacane, 1983, quindi nel pieno dell'elaborazione di una nuova fotografia di paesaggio.

¹⁵ Vedi Barbaro, 2017.

¹⁶ Come racconta in Guerzoni, 2013, le fotografie, in particolare i negativi in bianco e nero

Riflessione, poi, comune ad altri, e penso in particolare a Giovanni Chiaramonte, dalle sequenze di *Discorso di Natale* e *La creazione*.

La raccolta *Paesaggi di cartone*, come anche *Colazione sull'erba, Km 0,250*, fotografie a colori, di apparente noncuranza tecnica sulle scene qualunque del contemporaneo esterno quotidiano, erano lasciate da Ghirri al CSAC in un dialogo continuo con Quintavalle, con Massimo Mussini che segue particolarmente da vicino la sua ricerca, dialogo che probabilmente porta Quintavalle a definire tratti importanti di quel territorio della fotografia.

Il 1979 vede così una intensa attività espositiva e una altrettanto intensa attività di riflessione sulla fotografia: oltre a lavorare sui capitoli per l'enciclopedia dei Fratelli Fabbri, Quintavalle organizza i materiali per *Messa a fuoco*, raccolta di tutti i suoi scritti sulla fotografia stessa che verrà pubblicata da Feltrinelli con una dedica piuttosto battagliera: «A chi non fa mercato della fotografia». Interviene con una stroncatura, pubblicata su Panorama, della mostra *Venezia '79/La fotografia*, a ribadire il concetto, tacciando inoltre l'operazione di colonialismo culturale.¹⁷

Nella primavera il CSAC allestisce l'esposizione *Luigi Ghirri/Vera fotografia*, antologica dei primi dieci anni di quello che a quel punto si poteva considerare un fotografo giovane, forse non conosciutissimo ma decisamente influente. Seguirono nel 1980 la prima antologica dedicata a Mario Giacomelli, la mostra *Off Camera*, con i lavori del workshop tenuto da Nino Migliori, e l'esposizione dedicata allo Studio Villani di Bologna.¹⁸ Quest'ultima esposizione è originata dalla donazione da parte della ditta Foto Villani di una parte rilevante del proprio archivio, principalmente la fotografia industriale, di altissima qualità, di cui l'atelier bolognese era dagli anni Venti uno dei massimi artefici in Italia. Nel 1978, quando iniziò il trasferimento di quelle splendide lastre 18×24 cm all'Università di Parma, le posizioni inerenti l'archeologia industriale oscillavano tra l'istanza di museificazione, sul modello anglosassone, dei sedimenti dismessi e la cancellazione fisica e quindi culturale di quei complessi. Gli archivi aziendali erano al più raccolte disorganiche e casuali orientate alla celebrazione della proprietà. La conservazione delle fotografie di committenza aziendale, il loro conferimento presso un'istituzione pubblica che ne garantissero accessibilità e possibilità di analisi potevano costituire un'alternativa interessante sia alla museificazione – peraltro improponibile per quantità ed esten-

che Ghirri eseguì nel corso dell'iniziale ricerca congiunta nella prima metà dei Settanta, vennero dimenticati, forse rimossi in qualche angolo dello studio modenese dell'artista, per riemergere all'inizio del nuovo secolo, dando vita a una nuova stagione per quelle opere di amicizia, a partire da Guerzoni, 2004

¹⁷ Arturo Carlo Quintavalle, *Venezia '79/Polezia*, ora in: Quintavalle, 1983

¹⁸ Questo per limitarsi alle esposizioni di fotografia. Alla mostra di Ghirri seguì l'esposizione dedicata alla donazione di Bruno Munari, che inaugurava il Dipartimento Progetto del CSAC,

sione – che alla cancellazione di quelle presenze e della loro memoria. In un primo momento sembrava che la prefazione al catalogo di quell'esposizione potesse essere redatta da Pier Luigi Cervellati, architetto che aveva condotto una agguerrita campagna per la tutela dei beni culturali avvalendosi dell'opera fotografica di Paolo Monti,¹⁹ fotografia quindi come testimonianza del *dov'era, com'era* dei centri storici. Per motivi contingenti ma anche, credo, per una certa dissimmetria nelle intenzioni e in particolare proprio rispetto alla funzione dell'immagine fotografica, dissimmetria che si sarebbe meglio chiarita all'inizio del decennio successivo, quella collaborazione non ebbe luogo.

Quale è, quindi, l'accezione al termine *territorio* che in questa fase è delineata dalla fotografia, dalla pratica e dall'analisi condotte con tale scrittura nella dialettica tra la politica culturale del CSAC e i fotografi? Sicuramente qualcosa di abbastanza distante dall'accezione meramente promozionale in termini di produzione e di consumo dei beni. Distante anche da una concezione meramente conservativa, nostalgica e rievocativa e in fondo regressiva. La storicizzazione dello sguardo strenuamente soggettivo di Mario Giacomelli, la considerazione dello sguardo "ufficiale" garantito dalla qualità dell'esecuzione impeccabile delle foto di architetture, impianti, opifici e grandi opere dello Studio Villani come uno degli sguardi possibili²⁰ individuavano qualcosa di non esattamente coincidente con l'accezione amministrativa del termine. Si trattava di un'idea del territorio come spazio agito, agito principalmente dalla percezione visiva. L'articolazione della visione scritta dalla fotografia – o, se vogliamo, il paradigma storico che la fotografia stava delineando per l'atto del vedere – si avvaleva di tradizioni documentarie: pensiamo in particolare alla fotografia rooseveltiana, e ancor più in particolare alla declinazione "raffreddata" di Walker Evans, come delle esperienze di straniamento delle avanguardie storiche, delle consapevolezze critiche sui mass media e la loro pervasività nel paesaggio contemporaneo, la molteplicità degli sguardi possibili.

La mostra, il catalogo *Vera fotografia* di Luigi Ghirri furono veramente paradigmatici sotto questo aspetto. Il fotografo aveva conferito, negli anni precedenti, circa duecento stampe a colori, di cui si è detto sopra, quindi sufficienti ad allestire un'antologia attendibile del suo percorso decennale. Aveva da poco fondato una casa editrice, la Punto e Virgola, con Giovanni Chiaramonte, Claude Nori, Ornella Corradini, per la quale aveva pubblicato *Kodachrome*, la versione al momento maggiormente comprensiva della sua opera. Per Parma decise però di ristampare una versione aggiornata ed uniforme di scelte dal suo archivio, organizzandole per serie che in parte coincidevano e in parte si sco-

¹⁹ Cervellati et al., 1970.

²⁰ Nel 1980, utilizzandole per una pubblicazione della FIOM, con i testi di Quintavalle e Aris Accornero sulla storia fotografica del lavoro in Italia, Uliano Lucas, che ne curò la ricerca, lo definì "lo sguardo padronale". Accornero, et al., 1981.

stavano dalle sequenze nei portfolio, e allestendo altre sequenze. L'esposizione constava di oltre 400 opere, e se contiamo singolarmente le 365 stampe che costituivano l'opera di chiusura, *Infinito*, si trattava di una mostra di oltre 800 immagini. Di formato tutto sommato piccolo – la più grande, all'inizio, misura 60×40 cm – e tutte da negativo colore. Una linea approssimativamente cronologica ma con slittamenti frequenti; ogni foto reca solo la firma, il luogo e la data di ripresa. Il catalogo è anche la prima occasione in cui Ghirri scrive della propria opera e della sua idea di fotografia: ogni serie si avvale di una scheda di inquadramento storico artistico dovuta a Massimo Mussini a cui fa da controcanto un testo di Ghirri. La prima, *Fotografie del periodo iniziale*, è l'unica che ha un'aria tipicamente antologica, e Ghirri delinea sommariamente le sue Intenzioni; le seguenti sono ricognizioni di luoghi *qualunque*, ripresi con la luce e l'angolazione quanto più *normali* possibile, con l'aria di saggi minimi e divertiti: *Paesaggi di cartone, Kodachrome, Km 0,250, Colazione sull'erba, In scala, Atlante, Identikit, Still Life...*

Infinito, il mosaico di 365 foto del cielo, una al giorno per un anno, chiude la mostra – anche se in realtà è cronologicamente a metà di quella provvisoria vicenda ghirriana – e diverrà pretesto per l'autore ad una riflessione che utilizzerà a più riprese per rendere il senso di una nuova fase della sua opera. Raccontava infatti, mostrando quella composizione di cieli, che la mostra del 1979 gli ricordava – e la ricordava in modo tutto suo – una breve novella dell'amato Borges, quella dove lo scrittore argentino racconta di un pittore di assoluto realismo che alla fine della sua esistenza decide di mettere assieme tutti i suoi quadri per rivedere, sinotticamente, tutta la propria vita. Quello che vede però è un mosaico che ritrae il proprio volto.

Probabilmente questa riflessione e la relativa indicazione della necessità di tornare a guardare e raccontare l'esterno dopo un decennio in cui l'attenzione era tutta dedicata alla propria percezione, ai propri strumenti e alla propria capacità analitica hanno valenza di giudizio rispetto a un'intera fase della fotografia di ricerca in Italia, giudizio che condivide con altri autori a lui particolarmente vicini. È anche probabile che questa riflessione e questo giudizio vengano riformulati quando questa fotografia inizia ad avere un uso esterno a quello della pura ricerca estetica. Tra gli episodi che conducono a tale cambio di scenario va rubricato l'incontro con Vittorio Savi, architetto e teorico dell'architettura che nel 1979, alle prese con la necessità di allestire la parte iconografica di una ricognizione degli insediamenti sulla riva emiliana del Po, vede a Parma la mostra di Ghirri e individua in quel fotografo attitudini che collimano con la sua idea di indagine territoriale: la capacità di muoversi senza gerarchizzare tra artificialità e naturalità del vedere, tra storia e contemporaneità. È così che lo invita a partecipare alla rassegna *Paesaggio Immagine e Realtà* alla Galleria

d'Arte Moderna di Bologna,²¹ dove sono esposte fotografie già presenti nell'archivio ghirriano assieme a cartoline e fotografie realizzate espressamente su indicazione di Savi che sono da considerare le sue prime fotografie di architettura e di paesaggio – in una accezione che cambierà irreversibilmente il rapporto tra tali ambiti – eseguite su commissione.

Bibliografia

- Alinovi, F., Marra, C. (1981), *La fotografia: illusione o rivelazione?*, Il Mulino, Bologna.
- Antonio Migliori (1977), a cura di Arturo Carlo Quintavalle, catalogo della mostra, CSAC, Parma.
- Barbaro, P. (2017), *Luigi Ghirri's Photography from 1970s to 1980s: the working Image, the artistic Language*, in Spunta, M., Benci, J. (a cura di), *Luigi Ghirri and the Photography of place. Interdisciplinary Perspectives*, Peter Lang, Oxford.
- Barthes, R. (1976), *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino.
- Birilli (1973), catalogo della mostra, Introduzione di Giulio Carlo Argan, testo di Vittorio Fagone, catalogo critico di Massimo Mussini, scritti di Renato Birilli, Istituto di Storia dell'Arte, Parma, 1976
- Bizzarri, G., Bronzoni, E. (a cura di) (1996), *Esplorazioni sulla Via Emilia. Vedute nel paesaggio*, Feltrinelli, Milano.
- Calzolari, A., Campari, R., Quintavalle A.C. (a cura di) (1969), *Arte e comunicazione visiva*, Università di Parma.
- Cervellati, P.L., Emiliani, A., Renzi, R., Scannavini, R. (a cura di) (1970), *Bologna centro storico: catalogo per la mostra "Bologna centro storico" Bologna, Palazzo d'Accursio*, fotografie di Paolo Monti, Grafis, Bologna.
- Cresci, M., Mazzacane, L. (1983), *Lezioni di fotografia*, Laterza, Bari.
- Dorothea Lange (1972), catalogo della mostra, testi di John Szarkowski, Arturo Carlo Quintavalle, Massimo Mussini, Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, Artegrafica Silva.
- Emilio Isgrò (1976), catalogo della mostra, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma.
- Franco Fontana (1976), catalogo della mostra (a cura di Giuliana Ferrari), Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma 1976.
- Lee Friedlander (1975), catalogo della mostra, testi di John Szarkowski, Arturo Carlo Quintavalle, Istituto di Storia dell'Arte, Università di Parma.
- Guerzoni, F. (2004), *Pitture volanti*, a cura di Pier Giovanni Castagnoli e Giulio Bizzarri, Baldini e Castoldi, Milano.
- Guerzoni, F. (2012), *Viaggi randagi con Luigi Ghirri* (a cura di Giulio Bizzarri), CCPL, Reggio Emilia.
- Lévi-Strauss, C. (1966), *Antropologia strutturale*, Il Saggiatore, Milano.

²¹ Solmi, 1981.

- Lévi-Strauss, C. (1970), *Dal miele alle ceneri*, Il Saggiatore, Milano.
- Luca Patella (1977), catalogo della mostra, introduzione di Maurizio Calvesi, testi di Giulio Carlo Argan, Luca Patella, Arturo Carlo Quintavalle, CSAC, Parma.
- Luigi Veronesi (1973), catalogo della mostra, Centro Studi e Museo della Fotografia, Università di Parma, 1973.
- Mazzacane, L., Lombardi Satriani, L. (1974), *Perché le feste*, Savelli, Roma.
- Menna, F. (1974), *Ugo Mulas. Le "Verifiche" e la storia delle Biennali*, s.l.
- New Photography USA* (1971), catalogo della mostra, testi di John Szarkowski, Arturo Carlo Quintavalle, Massimo Mussini, Tipografia La Nazionale, Parma.
- Quintavalle, A.C. (1973), *Ugo Mulas, dall'oggetto al fenomeno*, Istituto di Storia dell'Arte, Università di Parma.
- Quintavalle, A.C. (1979), *Il territorio della fotografia*, Fratelli Fabbri Editore, Milano, 1979
- Quintavalle, A.C., Accornero, Lucas, U., A., Sapelli, G. (1981), *Storia fotografica del lavoro industriale in Italia: 1900-1980*, De Donato, Bari.
- Quintavalle, A.C. (1983), *Messa a fuoco. Studi sulla fotografia*, Feltrinelli, Milano.
- Vasco Bendini (1973), catalogo della mostra, Introduzione di Maurizio Calvesi, Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma.

Paolo Barbaro lavora dal 1978 alla Sezione Fotografia del Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università degli Studi di Parma dove ha insegnato Storia della Fotografia. Ha tenuto il corso di Storia fotografica dell'Architettura contemporanea all'Università di Ferrara, con Vittorio Savi; attualmente tiene il corso di Storia e teoria della fotografia narrativa all'Università di Parma.

La fotografia come luogo di possibilità drammaturgica: il fotolibro *Scena e fuori scena* di Carla Cerati (1991)

Cristiana Sorrentino

Nel 1991 Carla Cerati pubblica per Electa il fotolibro *Scena e fuori scena*, esito editoriale di una mostra tenutasi presso la cittadina siciliana di Paternò, composto da 80 fotografie in bianco e nero provenienti da progetti e serie differenti realizzate nel corso della sua carriera: fotografie di scena ma anche ritratti, immagini di reportage e molto altro ancora¹. Le fotografie (tranne la prima e l'ultima) sono accoppiate sulla doppia pagina attraverso un montaggio che, su un piano narrativo e simbolico, gioca su riferimenti formali e iconografici muovendo da un'idea di costruzione, come rievocato dal titolo del fotolibro, di un possibile "teatro del quotidiano". Le fotografie sono accompagnate da relative note raccolte in un'appendice finale, firmata da Cerati, dal titolo *Note sulle opere*, in cui l'autrice restituisce una serie di commenti, di riflessioni e di brevi frammenti mnemonici su quelle immagini fotografiche, il loro contesto di nascita e, talvolta, il loro significato.

In un'intervista a Cerati a cura di Alessandra Galasso e pubblicata a introduzione del fotolibro, è l'autrice stessa a spiegare la genesi dell'idea progettuale:

Francesco Gallo mi ha proposto una mostra a Paternò e questo catalogo. Abbiamo vagliato assieme il tema, non è facile fare una scelta quando si ha un archivio di migliaia di fotografie, risultato di trent'anni di lavoro. Poi, da un ritratto di Montale che potrebbe benissimo essere scambiato per un vecchio attore al centro della scena, mi è venuta l'idea di mischiare le carte, di confondere in qualche modo chi guarda proponendo immagini non immediatamente classificabili, come reali o costruite (Galasso, 1991, p. 13).

Nello spazio di sperimentazione delle pagine del fotolibro, il ritratto a Eugenio Montale del 1968 si pone così in dialogo con un altro ritratto realizzato nel 1980 al regista Miklós Jancsó presso il Teatro Comunale di Firenze; una fotografia dell'esercito spagnolo, a Madrid nel 1975, dopo i funerali di Francisco Franco, viene montata accanto a un'immagine delle prove di uno spettacolo di Tadeusz Kantor, realizzata sempre a Firenze nel 1980; o, ancora, una fotografia del Bread and Puppet Theatre realizzata in occasione del Festival del teatro in

¹ Cerati, 1991.

piazza a Verrucchio (1980) istituisce, attraverso la sutura del montaggio, un dialogo iconografico con un'immagine dei funerali dello studente Giannino Zibecchi (Milano, 1975)².

Scena e fuori scena si presenta, dunque, come un materiale di analisi e di lavoro articolato. Da una parte, su un piano propriamente processuale, esso svela i solidi rapporti di interdipendenza tra il libro e l'archivio. Nell'idea di mettere in dialogo fotografie provenienti da serie, progetti e cronologie differenti, l'archivio diviene per Cerati un luogo del prelievo e della ri-semantizzazione, presupposto dell'atto del montaggio. In tal senso, esso si costituisce come uno spazio fisico ricco di tracce materiali e materiche ma anche come un dispositivo concettuale complesso attraverso cui ri-significare la fotografia, divenendone luogo di riattivazione semantica³. Dall'altro lato, il fotolibro richiede di essere letto esso stesso come un dispositivo concettuale da interrogare da molteplici punti di vista: nel suo essere un trattato visivo sull'ontologia stessa della fotografia, nel legame che intercorre tra 'realtà' e finzione, fotografia e messa in scena; nel suo definirsi come luogo narrativo, di scrittura scenica e possibilità drammaturgica; nel suo essere uno spazio discorsivo e teorico che rivela lo sguardo di Cerati sulle cose e sul mondo.

Questo contributo, dunque, intende *in primis* analizzare il fotolibro come un meccanismo progettuale che attiva un processo di decifrazione del pensiero e della postura intellettuale della sua autrice, svelandone i presupposti culturali e visivi; una riflessione che vuole soffermarsi sulle immagini ma che necessita, altresì, di indagare la figura della fotografa tentando di comprenderne lo sguardo e il pensiero critico (e proponendo, allo stesso tempo, una lettura inedita del lavoro di Cerati)⁴. Un secondo aspetto, strettamente correlato al primo, intende poi considerare *Scena e fuori scena* come una *summa* totale dell'attività di Cerati, in cui convergono le sue diverse anime creative, quella di fotografa ma anche quella di scrittrice e di intellettuale. In relazione a quest'ultimo aspetto, e alla luce di un'analisi più articolata del fotolibro, intercettare e ricomporre alcuni frammenti testuali – come note, interviste, introduzioni – firmati da Cerati nel corso della sua carriera e pubblicati su riviste e volumi (*in primis* lo stesso *Scena e fuori scena*) consente di delineare un intreccio iconotestuale inedito, che conduce a un'idea ben precisa di Cerati

² Si tratta delle coppie di fotografie pubblicate rispettivamente a pp. 58-59, 94-95 e 26-27.

³ Sugli archivi fotografici come spazi fisici e concettuali da interrogare in prospettiva critica cfr. Serena, 2012. Sull'archivio Carla Cerati chi scrive ha condotto un'importante ricerca in relazione a un progetto dal titolo *Uno studio sulle fotografie del Living Theatre di Carla Cerati*, vincitore della Borsa di studio annuale sulla cultura fotografica contemporanea MI-BACT-DGAAP/SISF 2018-2019.

⁴ Per un primo inquadramento del lavoro fotografico di Carla Cerati cfr.: Lucas, 2007; Morrello, 2007, 2010; Bianchino, 2007; Paoli, Zanchetti, 2012; Miodini, 2019. Per una ricostruzione dell'inizio della carriera fotografica di Cerati cfr. Sorrentino, 2019.

sulla fotografia, la sua ontologia e il suo potenziale linguistico, soprattutto – appunto – in rapporto al discorso simbiotico che essa instaura con il teatro e la teatralità. È comunque a questa altezza cronologica, è bene precisarlo, che Cerati decide di abbandonare la sua trentennale attività fotografica per dedicarsi esclusivamente alla scrittura (anche se continuerà comunque a occuparsi della cura e dell'ordinamento del proprio archivio fotografico e della realizzazione di mostre).

L'intreccio complesso tra l'ambito della fotografia e quello del teatro e della teatralità, da intendere entrambi come dispositivi di rappresentazione, ha istituito nel dibattito storiografico contemporaneo un tema di analisi ampio, che implica prospettive metodologiche diversificate: riflessioni articolate che vanno dallo studio della fotografia di scena *tout court* a quello della cosiddetta *staged photography*, che richiama e istituisce problemi molto complessi nella creazione di cortocircuiti teorici che mettono in crisi l'obiettività potenziale della fotografia, in un processo dialettico che costamente oscilla tra un principio di "realtà" e uno di costruzione finzionale⁵.

Nello studio dell'opera fotografica di Cerati, riflettere sui rapporti che essa instaura con il teatro costituisce, a mio parere, un aspetto imprescindibile per comprenderne a pieno le sfumature e le elaborazioni. Sin dagli esordi della sua carriera, nei primissimi anni Sessanta, la fotografa costruisce infatti un dialogo fondamentale con il teatro e il linguaggio teatrale, tanto da poter considerare *Scena e fuori scena*, tra l'altro, come un testamento celebrativo della sua passione verso questo ambito e ambiente creativo. Come sottolinea Cerati stessa, infatti, «quello del teatro è un filone che ho seguito per tutti i trent'anni della mia carriera di fotografa» (Paoli, Zanchetti, 2012, p. 222).

Già nel 1967, all'interno di una galleria fotografica dal titolo *Una galleria di donne fotografe*, pubblicata nel numero di novembre della rivista "Popular Photography italiana", dove si presenta l'opera di diciassette protagoniste della fotografia nazionale, il lavoro di Cerati viene rappresentato da tre fotografie dell'alluvione di Firenze del 1966 (impaginate in unica pagina) e da una fotografia di grande formato e a piena pagina che ritrae l'attrice Judith Malina nel corso della rappresentazione dell'*Antigone* del Living Theatre, che Cerati aveva fotografato quello stesso anno a Milano⁶. Questo interessante espediente del *display* in cui presentare il lavoro di autrici attive nel panorama fotografico italiano verrà adottato nuovamente, diversi anni dopo, nel 1982, dalla rivista "Il Diaframma. Fotografia italiana" (a cura, come la prima, di Lanfranco Colombo e affiliata all'omonima galleria milanese), in occasione di

⁵ Per una prima panoramica sui rapporti tra fotografia e teatro cfr., ad esempio: Meyer-Planteux, 1992; Agus, Chiarelli, 2008; Anderson, 2015. Sulla *staged photography* cfr. Paoli, 2006.

⁶ Cfr. *Una galleria di donne fotografe*, 1967, pp. 30-31.

una mostra organizzata al Centre Pompidou di Parigi che vede la partecipazione di sei fotografe⁷. Per la pubblicazione sul periodico, in cui le immagini di ciascuna autrice sono accompagnate da un commento critico, Cerati sceglie, insieme ad Antonio Arcari, che firma il commento, quattro fotografie di un *happening* del Living Theatre, un'azione spontanea agita all'aperto degli spazi cittadini, realizzato in occasione del Festival del Teatro in piazza di Sant'Arcangelo di Romagna del 1980⁸. Si tratta una scelta decisamente interessante, soprattutto se teniamo conto che la maggior parte delle fotografie che Cerati aveva esposto al Beaubourg fosse legata al progetto sugli ospedali psichiatrici, considerato però ormai ampiamente noto. La decisione di pubblicare materiale meno conosciuto, d'altra parte, si lega a quella che per Arcari è una rappresentazione coerente dell'intero lavoro di Cerati, soprattutto nel suo mettere in discussione, da una posizione critica, la dialettica stessa tra "realtà" e finzione, che nell'*happening* del Living Theatre pare assumere pieno compimento:

[...] siccome il teatro è sempre per lei movimento, azione, dramma, è del tutto naturale che dal teatro alla realtà del quotidiano e del vissuto (come da questa al teatro), ci sia in lei una trasfusione, un passaggio senza forzature. [...] Per converso l'abitudine ad una fotografia di teatro così realizzata, l'ha portata anche ad applicare gli stessi sistemi al reportage e al servizio, e sarebbe facile trovare questi parallelismi e suffragarne questa identità di visualizzazione, ricordando e confrontando le immagini del Living con Mondo cocktail, con le fotografie fatte al mondo "bene" della terrazza Martini e anche al mondo di certa intellettualità milanese (Arcari, 1982, n.n.).

Queste due pubblicazioni su "Popular Photography italiana" e su "Il Diaframma" pare mettano già subito in moto, in uno spazio del tutto funzionale e sperimentale come quello della rivista, una delle problematiche teoriche più importanti legate all'opera di Cerati, a cui Arcari accenna con evidenza. Per l'autrice, infatti, il teatro non è solo un oggetto/soggetto da fotografare, ma una vera e propria postura dello sguardo, un dispositivo visivo e filosofico che consente di intervenire intellettualmente e attivamente sulla "realtà", modificandola o quantomeno lavorandola. In tal senso, il riferimento di Arcari

⁷ Cfr. *La Galleria di via Brera*, 1982. La mostra del Pompidou è legata a una serie di manifestazioni dal titolo *La cultura femminile in Italia* e le fotografe che, insieme a Cerati, espongono al Pompidou sono: Lisetta Carmi, Giuliana Traverso, Verita Monselles, Silvia Lelli Masotti e Marialba Russo.

⁸ Cfr. Arcari, 1982. Sul lavoro di Cerati in occasione del Festival di Santarcangelo del 1980 cfr. Sorrentino, 2020.

a un'altra opera importante di Cerati come *Mondo Cocktail* – a cui aveva fatto riferimento, solo un anno prima, anche uno studioso come Arturo Carlo Quintavalle nell'individuare un'ascendenza performativa (analisi che, in realtà, egli applicava anche alle fotografie di Cerati pubblicate nel celebre fototesto *Morire di classe* del 1969)⁹ – non è affatto fuori luogo leggendo ciò che Cerati stessa aveva scritto a introduzione di quel piccolo fotolibro pubblicato da Amilcare Pizzi nel 1974, capitolo conclusivo di un lavoro di tre anni sul mondo dei *cocktail party* milanesi:

Infinite volte ho stampato, asciugato, selezionato queste fotografie; infinite volte mi sono trovata sola davanti a quei provini con in mano la lente d'ingrandimento; cercando di leggere negli sguardi, ipotizzando legami tra le persone, passioni, vizi, rabbie, angosce, solitudine [...]. Si dice: 'Essere obiettivo'. Ma io non credo nell'obiettività dell'obiettivo perché un fotografo può, se vuole, deformare la realtà; e spesso proprio qui sta il divertimento: nel creare una realtà fittizia filtrando la realtà oggettiva attraverso l'idea che ce ne siamo fatta (Cerati, 1974, n.n.)¹⁰.

Riflettere sulla presunta “obiettività dell'obbiettivo” nei termini di un asintoto semantico significa, dunque, affermare con evidenza la tensione dialettica che si istituisce tra il concetto di verità e quello di interpretazione mettendo in luce, allo stesso tempo, la capacità della fotografia di costruire e plasmare la “realtà” attraverso lo sguardo del tutto personale e soggettivo di chi ne adopera i linguaggi. E ancora Cerati, in un altro contributo pubblicato originariamente per la rivista «Noi donne» nel 1982:

[...] con la fotografia si possono raccontare cose diverse da quelle che il soggetto fotografato intendeva. A volte non mi interessa sapere qual è la verità, ma mostrare quello che io ho percepito in quel momento: è la stessa operazione che si fa con un romanzo, un racconto. Scrivendo si lavora attorno a una propria idea di qualcosa, non se ne fa la cronaca, la si interpreta (Cerati, 2007 [1982]).

In tal senso, quella del fotografo o della fotografa deve essere vista come una figura di intellettuale altamente complessa, che interviene sugli ingranaggi stessi dell'agire fotografico, decostruendoli; mentre la macchina fotografica, e l'obbiettivo che ne diviene metonimia, si trasforma a sua volta in un dispositivo da problematizzare e sottoporre a verifica.

⁹ Cfr. Quintavalle, 1979a, 1979b.

¹⁰ Queste riflessioni di Cerati sono state pubblicate, interamente o in parte, anche in altre occasioni: cfr. Cerati, 1973a; Cerati, 2001; Cerati, 2007 [1990].

Dalla prospettiva delineata finora, *Scena e fuori scena* potrebbe quindi essere definita come una sorta di complessa macchina drammaturgica; una macchina che trasforma la fotografia stessa in un dispositivo meta-teatrale, dunque esteticamente inscindibile da un principio e un processo di teatralizzazione, che del teatro assorbe e restituisce i due principi fondamentali: quello performativo e quello narrativo. Tale passaggio emerge con evidenza in un commento di Cerati sulla fotografia del suicidio a Milano del 1973, che nel fotolibro è montata accanto a un'immagine del 1976 realizzata, sempre a Milano, in occasione del Festival contro culturale di Re Nudo in piazza Castello¹¹.

Nella mia fotografia lei noterà che la cosa più evidente, è il gesto di pietà con cui l'infermiere, nel momento stesso in cui solleva il lenzuolo per mostrare il cadavere, lo vorrebbe coprire. Bastava un minimo spostamento da parte mia per eliminare infermiere e lenzuolo dando alla fotografia tutt'altro impatto. Invece il lenzuolo bianco, la testa di lui, leggermente reclinata, il gesto tra crudele e pietoso, aggiungono significati. Secondo me, nel momento in cui si scatta una fotografia, si compie un'elaborazione mentale della scena a cui ci si trova ad assistere; un'elaborazione che trasforma una fotografia di cronaca in una scena teatrale (Galasso, 1991, pp. 13-14).

Come macchina drammaturgica, *Scena e fuori scena* agisce dunque su due fronti: da un lato struttura dei *display* rappresentativi all'interno dei quali collocare le singole immagini fotografiche, unità di per sé altamente assertive esito di un'operazione di prelievo agita nello spazio dell'archivio che è, a tutti gli effetti, un co-attore di questo impianto progettuale; dall'altro lato, invece, essa costruisce un sistema di relazioni tra un'immagine e l'altra attraverso l'utilizzo del montaggio. Quest'ultimo diventa uno strumento di sutura materica e immaginativa in grado di attivare nuove relazioni semantiche fra i materiali prelevati, che assumono nuovo senso proprio in relazione a questa pratica di ricucitura; un espediente narrativo ma anche simbolico, che gioca sulle capacità evocative e relazionali dell'immagine fotografica mettendole, a suo modo, in scena. In entrambi i casi, l'operazione di Cerati risponde alla suggestione, suggerita da Galasso nell'intervista, secondo la quale – come per Maurice Merleau-Ponty ne *L'occhio e lo spirito* – «l'immagine deve creare pensiero» (Galasso, 1991, p. 14)¹².

Il procedimento del montaggio, tra l'altro, pare essere rievocato dall'autrice nel definire lo stesso processo creativo della fotografia:

¹¹ Cfr. Cerati, 1991, pp. 36-37.

¹² Il volume a cui si fa riferimento è Merleau-Ponty, 1964 [1960].

A volte racconto per similitudini, altre per contrasti che possono essere presenti nella stessa immagine o che risultano dalla comparazione di più fotografie. Mi piace fotografare come se dovessi svolgere un tema: concentrarmi sull'idea base, perseguirla, svilupparla anche nel corso di anni ricavando delle immagini che non siano soltanto la banale registrazione di eventi: l'occhio del fotografo è un filtro che ha il potere di selezionare azioni sommando ad esse significati che le superino forse anche stravolgendoli (Cerati, 2007 [1990], p. 166).

L'occhio come "filtro" agisce poi, in questa prospettiva, esattamente secondo i principi del montaggio:

[...] l'occhio del fotografo è un filtro attraverso cui passa tutto ciò che lo interessa; il resto non esiste. Un occhio che filtra, seleziona, compone e taglia. Un occhio che vede anche ciò che sfugge ad altri e che cancella cose che ad altri sembrano importanti (Cerati, 1986, p. 26).

Per tornare poi all'idea del principio narrativo insito nell'agire fotografico di Cerati, da lei stessa già evocato in alcune note sopra citate, si può affermare con risolutezza che esso sia inscindibile dalla sua personalità creativa, che nella fotografia e nella scrittura, entrambi da intendere come dispositivi dello sguardo, trova due attività parallele e coesistenti; due strumenti e metodi di osservazione, oltre che di intervento intellettuale e critico. «Ho cominciato contemporaneamente a scrivere e a fotografare, nel 1960» (Galasso, 1991, p. 16) afferma Cerati, che nel 1973 aveva pubblicato il suo primo romanzo per Einaudi, dal titolo un *Amore fraterno*, candidato nella cinquina del Premio Strega¹³. Su questo aspetto, che ha una propria natura metodologica, Cerati si sofferma in un altro passaggio dell'intervista a Galasso, in relazione a un menabò di 217 fotografie per un volume dedicato a Milano, città (la sua) sulla quale lavora incessantemente dal 1960 al 1980:

Lo si può leggere come un saggio o un romanzo. [...] Quello che mi affascina nel mio mestiere è la possibilità di ricostruire, e ancor più, costruire una storia. Trovo che la caratteristica della fotografia stia nella sua ambiguità: io fotografo una cosa che può sembrare un'altra. [...] C'è anche quindi un modo tendenzioso di costruire una fotografia, un modo suggerito da un istinto intellettuale, dal bisogno di creare un contrappunto tra un'azione, in sé e per sé semplice, e un'altra che apparentemente non ha relazione con la prima ma che serve a conferirle maggior significato. [...] In fondo anche con le fotografie costruisco

¹³ Cerati, 1973b.

racconti, utilizzo un materiale esistente per inventare storie apparentemente reali (Galasso, 1991, pp. 14-16)¹⁴.

In tal senso, e proprio per il suo alto potenziale narrativo, per Cerati l'immagine fotografica è assertiva ed evocativa al tempo stesso, in equilibrio dialettico tra un principio di presentazione e uno di rappresentazione – o ri-presentazione – che è proprio anche dell'atto teatrale. Nell'introduzione al fotolibro di Gian Butturini del 1995 *Donne. Lo sguardo, le storie*, Cerati chiarisce ancor meglio questo aspetto, riflettendo altresì sui rapporti tra immagine e testo e difendendo un proprio modo di intendere la fotografia di reportage:

Secondo me un'immagine dovrebbe raccontare tutto senza neppure il supporto di una didascalia che può servire tutt'al più da complemento; oppure deve trascendere il reale significato suggerendone altri, perfino arbitrariamente, stimolando idee, fantasie, collegamenti (Cerati, 1995, p. 7).

Come macchina e dispositivo drammaturgico, poi, *Scena e fuori scena* sembra naturalmente rievocare i meccanismi delineati dal sociologo americano Erwin Goffman nella sua celebre opera *The Presentation of Self in Everyday Life*, pubblicata per la prima volta nel 1959 e tradotta in Italia dieci anni dopo¹⁵. Un'opera che, attraverso un raffinato stratagemma retorico, intende leggere la complessità della vita sociale – o della “società-teatro”, così come la definisce Richard Sennett nel suo *Il declino dell'uomo pubblico*¹⁶ – e dei ruoli che la abitano, a partire dalla prospettiva della rappresentazione teatrale: una «prospettiva drammaturgica», scrive Goffman, che – insieme a una prospettiva tecnica, politica, strutturale e culturale – può contribuire a costruire un nuovo metodo di studio delle istituzioni sociali¹⁷.

Seppur non abbiamo notizie certe che Cerati abbia conosciuto direttamente quest'opera di Goffman – ma sappiamo invece che il sociologo viene citato a più riprese nel fototesto *Morire di classe*, a cura di Franco Basaglia e Franca Ongaro (e fotografie di Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin), per il suo libro sugli ospedali psichiatrici, *Asylum*, pubblicato nel 1961¹⁸ – l'autrice pare

¹⁴ E ancora sulle modalità in cui, al contrario, la fotografia agisce sui metodi della scrittura: “Lei mi chiedeva se la fotografia ha influenzato la mia attività di scrittrice. Può darsi, nel senso di un'abitudine a osservare i dettagli, i particolari fisici e ambientali” (p. 16). Il menabò a cui si fa riferimento è conservato nel fondo Carla Cerati presso lo CSAC di Parma.

¹⁵ Goffman, 1969 [1959].

¹⁶ Cfr. Sennett 2006 [1974].

¹⁷ Cfr. Goffman, 1969 [1959], p. 275.

¹⁸ Cfr. Basaglia, F., Ongaro, F., 1969.

condividere pienamente la lettura di Goffman nel concepire la realtà come una messa in atto e ciascun individuo come un attore che inscena la propria rappresentazione: l'idea, dunque, che «teatro e vita siano continuamente mescolati» (Cerati, 1991, p. 102). In tal senso, la fotografia, oltre che a strategema narrativo, diventa anche propriamente il *medium*, la finestra, il *display* e lo schermo che attesta visivamente questa tensione dialettica e semantica; e *Scena e fuori scena* un “paradigma del fotografico” che attiva nuovi significanti e inscena nuovi significati.

Bibliografia

- Agus, M., Chiarelli, C. (a cura di) (2008), *Fotografia e teatralità*, Titivillus, Corazzano.
- Anderson, J. (2015), *Theatre & Photography*, Palgrave, London.
- Arcari, A. (1982), *Carla Cerati*, in *La Galleria di via Brera*, 1982, n.n.
- Basaglia, F., Ongaro, F. (a cura di) (1969), *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*, Einaudi, Torino.
- Bianchino, G. (a cura di) (2007) *Massimo Mussini. Carla Cerati*, Skira, Milano.
- Cerati, C. (1973a) *Mondo Cocktail*, in «Fuoricampo 2», a. I, no. 2, pp. 9-11.
- Cerati, C. (1973b), *Un amore fraterno*, Einaudi, Torino.
- Cerati, C. (1974) *Mondo Cocktail*, Pizzi, Milano.
- Cerati, C. (1986), *Un occhio che filtra, seleziona, compone e taglia*, in «Arte & Cronaca», a. I, no. 2-3, pp. 25-26.
- Cerati, C. (1991) *Scena e fuori scena*, a cura di Francesco Gallo, Electa, Milano.
- Cerati, C. (1995), [Introduzione], in Butturini, G., *Donne. Lo sguardo, le storie*, Grafo-AIED, Brescia-Roma.
- Cerati, C. (2001) *Vivere attraverso lo sguardo*, in Leonardi, N. (a cura di), *L'altra metà dello sguardo. Il contributo delle donne alla storia della fotografia*, Agorà, Torino.
- Cerati, C. (2007 [1982]), *Ciò che l'occhio vede*, in Bianchino, 2007, pp. 162-163.
- Cerati, C. (2007 [1990]), da uno scritto per il periodico «Reti», in Bianchino, 2007, pp. 165-166.
- Galasso, A. (a cura di) (1991), *Conversazione con Carla Cerati*, in Cerati, 1991, pp. 13-17.
- Goffman, E. (1969 [1959]), *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna.
- La Galleria di via Brera* (1982), in «Il Diaframma. Fotografia italiana», no. 260-261, n.n.
- Lucas, U. (a cura di) (2007), *Carla Cerati. Punto di vista*, Electa, Milano.
- Merleau-Ponty, M. (1964 [1961]), *L'occhio e lo spirito*, Gallimard, Milano.
- Meyer-Plantureux, C. (1992), *La Photographie de Théâtre ou la mémoire de l'éphémère*, Audiovisuel, Paris.
- Miodini, L. (2019), *Professione fotografa. Percorsi di sguardi e trame narrative*, in Curtis, G., Fracapane, G. D. (a cura di), *Davanti a una fotografia. Immagini, metodi d'analisi, interpretazioni*, Bonanno, Acireale.
- Morello, P. (a cura di) (2007) *Carla Cerati. Nudi*, Istituto Superiore per la Storia della Fotografia, Palermo.
- Morello, P. (2010), *Carla Cerati*, in Morello, P., *La fotografia in Italia 1945-1975*, Contrasto, Roma.

- Paoli, S., Zanchetti, G. (a cura di) (2012), *Oltre la soglia. Conversazione con Carla Cerati*, in «L'Uomo Nero», a. IX, no. 9, pp. 221-240.
- Pauli, L. (a cura di) (2006), *Photography as Theatre*, Merrell, London-New York.
- Quintavalle, A. C. (1979), *Morire di classe 1968 di Carla Cerati*, in Quintavalle, A. C. et al. (a cura di), *Enciclopedia pratica per fotografare*, vol. V, Fabbri Editore, Milano.
- Quintavalle, A. C. (1979), *Mondo cocktail 1970-1972 di Carla Cerati*, in Quintavalle, A. C. et al. (a cura di), *Enciclopedia pratica per fotografare*, vol. V, Fabbri Editore, Milano.
- Sennett, R. (2006 [1974]), *Il declino dell'uomo pubblico*, Mondadori, Milano.
- Serena, T. (2012), *La profondità della superficie. Una prospettiva epistemologica per 'cose' come fotografie e archivi fotografici*, in Caraffa, C., Serena, T. (a cura di), *Archivi fotografici. Spazi del sapere, luoghi della ricerca*, num. mon. di «Ricerche di storia dell'arte», vol. 106, pp. 51-74.
- Sorrentino, C. (2019), *Gli esordi di Carla Cerati fotografa, 1960-1964*, in «RSF. Rivista di studi di fotografia», no. 9, pp. 120-133.
- Sorrentino, C. (2020), *Santarcangelo 1980, Festival del Teatro in Piazza. Nuovi metodi di indagine sui rapporti tra fotografia e teatro e uno sguardo nell'Archivio Carla Cerati*, in «Studi di Memofonte», no. 24, pp. 183-207.
- Una galleria di donne fotografe* (1967), in «Popular Photography italiana», n. 123, pp. 30-31.

Cristiana Sorrentino è dottoranda in Storia della fotografia presso l'Università degli Studi di Firenze. Nel 2018 ha vinto la borsa di studio annuale MIBACT-DGAAP/SISF con un progetto sulle fotografie del Living Theatre di Carla Cerati e nel 2020 è stata borsista di ricerca presso l'Università di Firenze. Ha collaborato a progetti di ricerca con la SISF e dal 2017 è nella redazione di «RSF. Rivista di studi di fotografia».

Tracce dell'immediato e miti illustrati. Ritratto dell'artista come fotoreporter

Filippo Fimiani

In *Le Dépassement de l'art et autres écrits*, è riprodotto un appunto autografo e senza data di Klein, quasi cerniera visiva e testuale tra l'autenticità documentaria dei testi di poetica dell'artista e la congetturalità ermeneutica dell'apparato critico: «Quanto alla mia tentazione dell'immateriale... Impossible darvi una fotografia» (Klein, 2003, p. 319). I curatori ne riportano un'altra versione: «Quando [sic] al mio tentativo dell'immateriale, cioè il vuoto ... impossibile darvi una foto. Vogliate pubblicare la fotocopia, questa pagina scritta di mio pugno per mostrare che sono in buona fede.» (ibid., p. 422)

Il ripensamento lessicale, analogo a un pentimento tecnico, è spia di una riflessione condotta dall'artista non solo su di sé come artefice, nel quadro di una poetica fabbrile e di un processo creativo che conduce dalla potenza all'atto, dall'idea all'opera. Nel *ductus* obliquo e rapido di tale minuta poetologica c'è la traccia fedele della "potenza" dell'artista, della possibilità di essere o no, e di essere altrimenti, e la richiesta tenace del suo "potere" di riconoscimento pubblico. In mancanza di immagini e di opere d'arte dell'immateriale, nel mondo e nella storia dell'arte la reputazione e la credibilità dell'artista sono rimesse e garantite da elementi extra-operali e allografici come le fotocopie – le "elettrofotografie", inventate nel 1942 da Carlson e Kornei, commercializzate nel 1949 come xerografie, "scritture a secco" distinte dalle "scritture di luce" fotografiche (Owen, 2004).¹ Klein usa spesso strumenti di registrazione e autenticazione simili. Si pensi a le *Règles rituelles de la cession des zones de sensibilité picturale immatérielle* (1957-9) e ai documenti-racconti illustrati di tali performances: quasi photo-essays e fotoromanzi amatoriali fatti di collage di immagini fotografiche e testi scritti a mano, sulla falsariga delle riviste a larga diffusione (Bravo, 2003; Turzio, 2019) – fonti delle mitologie di Barthes (1957) e dello studio di Luc Boltanski nel volume commissionato dalla Kodak-Pathé a Pierre Bourdieu sulla fotografia come "arte media" (1964) –, costituiscono un complesso dispositivo iconico e testuale di auto-legittimazione e artificazione.

Se "tentazione" campeggia nella formula più laconica e negativa di Klein, quasi iconoclasta – non ci sono fotografie o immagini dell'immateriale e dell'artista a esso consacrato –, "tentativo" ha a che fare il fare e con il vivere dell'artista, con il suo sperimentare in prima persona, con successo o fallimen-

¹ Gli appunti sono probabilmente coevi al viaggio americano nella primavera del 1961 e al *Manifesto dell'Hotel Chelsea* (Klein, 2003, p. 310-1).

to, esistenziale e sociale. Nel suo ripensamento terminologico c'è quasi l'eco di un aforisma di *Aldilà del bene e del male* (Nietzsche, 1886, af. 42):

Sta sorgendo una nuova stirpe di filosofi: oso battezzarla con un nome non esente da pericoli. Così come io li vado divinando, così come essi si lasciano divinare – giacché s'addice alla loro specie “voler” restare in un qualche punto degli enigmi –, questi filosofi dell'avvenire vorrebbero avere il diritto, forse anche il torto, di essere chiamati “tentatori”. Questo stesso nome è infine soltanto un tentativo e, se si vuole, una tentazione.

Il filosofo e l'artista del futuro sono entrambi «uomini sperimentatori» (Nietzsche, 1886, af. 210), uomini del *Versuchen* che vivono in «maniera non saggia» e «imprudente» (ibid., af. 205). Se “superamento” è espressione nietzschiana delle neo-avanguardie (Ciret, 2004), Klein si dichiara performativamente artista *als Versucher* in potenza, prima di aver realizzato delle opere, e già capace di superare i problemi dell'arte.

Di fotografie delle tentazioni e dei tentativi dell'immateriale di Klein, tuttavia, ce sono molte. Ne discuterò qualcuna, limitandomi a quattro caratteristiche e finalità e a riportarne date e contesti: il ritratto dell'artista; il documento vivo dell'opera o della performance; l'analogia tra la genesi materiale dell'immagine fotografica con quella dell'opera e quella fenomenologica dell'esperienza sensibile dello spettatore e dell'artista. Queste immagini fotografiche sono biografemi visivi ricorrenti (Nachtergaele, 2012) nella «mitologia personale» di Klein (2003, p. 198), che documentano momenti rilevanti della vita dell'artista e trasfigurano aneddoti quotidiani in annunci retrospettivi e prefigurazioni, in invenzioni – nel doppio senso di creazione e ritrovamento, di finzione e reperto – di un articolato processo di soggettivazione (Fimiani, 2021).

Le foto² di Charles Wip della sala di *Sensibilité picturale immatérielle* del Museo Haus Lange di Krefeld (1961), o il fotomontaggio del “salto nel vuoto” di Harry Shunk e János Kender, pubblicata l'anno prima in *Dimanche. Journal un jour seul* (27 novembre 1960), vanno messe in relazione con un complesso apparato discorsivo parergonale, che le iscrive in un unico racconto mitico e che è a sua volta potenzialmente rinarrabile da altri. L'immagine di Shunk e Kender è icona più volte ripresa di un “complesso di Icaro” dell'artista contemporaneo (Génévrier-Tausti, 2006; Jibok-Ji, 2017), che, come lo sperimentatore-tentatore nietzscheano, «mette a repentaglio sé stesso» (Nietzsche, 1886, af. 210). Il «pittore dello spazio», afferma Klein, «si lancia nello spazio» senza trucchi o strumenti tecnici, come aerei, paracaduti

² <http://www.yvesklein.com/fr/photographies/>

o razzi (Klein, 2003, p. 181-2). L'artista non è dunque un astronauta, nuovo personaggio mitico contemporaneo (Launius, 2008; Damjanov, Crouch, 2017) e «turista» a distanza di sicurezza, che va *nello* spazio (Klein, 2003, p. 123) ma, come dirà Derek Jarman (1993, p. 16), non è *di* esso – proprio come erano artisti e spettatori del Modernismo, immersi solo visivamente nella qualità pittorica pura, piatta e impenetrabile. L'artista non visita con la vista lo spazio ma lo abita «in sensibilità», «non iscrivendosi in esso ma impregnandosene, facendo corpo con la vita stessa che è questo spazio» (Klein, 2003, p. 310-1; cfr. Kellein, 1999; Peterson, 2009). Il corpo proprio di Klein lanciato nello spazio «a rischio della sua vita» incarna e individualizza il tentativo-tentazione dei multipli corpi in lattice della *Scultura aerostatica*, 1001 palloncini blu a elio liberati durante l'inaugurazione dell'*Expostion du vide*, a loro volta solo apparentemente simili ai corpi d'aria di Manzoni, riempiti del fiato unico e irripetibile dell'artista e dunque documento e reliquia della sua vita biologica (Grazioli, 2007, p. 95-7; Fimiani, 2010, p. 279-284).

La relazione indessicale è centrale nella poetica e nella produzione artistica di Klein. Meccanica e depersonalizzata o vivente e organica, mediale o naturale, dall'ontologia e dall'identità puntuale, singola o multipla, è qui che si gioca la partita decisiva con il paradigma e il medium fotografico. Ed è qui che entrano in gioco le *Anthropométries*, suscitando scandalo e polemiche: Klein è «sperimentatore, genio, o ciarlatano?», si chiede un articolo in *Die Welt* del febbraio 1961.

È rivelatore l'“affaire” *Mondo Cane* di Gualtiero Jacopetti, presentato a Cannes del 1962, iniziato due anni prima, come *Godelureaux* di Claude Chabrol, uscito nella primavera del 1961. In questi film Klein ritrova inaccettabili falsificazioni: nel primo, per il montaggio delle riprese di una *Anthropométrie* realizzata nel suo studio – *Suivre Mondo Cane (ANT SU 8 I - II)* –; nel secondo, per la messa in scena fittizia di un *vernissage* nella Galleria di Iris Clert, che accusa Klein di averle rubato l'idea di queste “impronte”, d'altronde solo “una burla” senza valore artistico e commerciale, “prese in giro” e “stravaganze gratuite” della “dolce vita parigina” e, nelle parole di Chabrol, di «una società moribonda, un universo futile, in via di putrefazione», ma anche «sopravvivenza o risorgenza, nel nostro mondo ben educato, di certe forme di “selvaggio”, analoghe a quelle che si possono osservare tra i primitivi». ³ Le *Anthropométries* sono sintomo di questa inversione regressiva tra contemporaneo e arcaico e sacro, neo-avanguardia e “nuova preistoria” o “dopostoria” – come dice in quegli anni Pasolini –, tra ultimi rituali del mondo dell'arte ed epifanie di un mondo prima delle arti, tra infantilismi e innocenza infantile, “infanzia neolitica” e “infanzia dell'arte” (Fabre, 2009, 2014; Stavrinaki, 2019, p. 222-241).

Il nesso tra nuovo, primitivo e infantile è enfatizzato in un ritratto fotogra-

³ Cito da Albera 2006; cfr. Bouhours, 2006; Kramer, 2019.

fico di Wilp, preso durante le riprese di una *Anthropométrie* per il cortometraggio televisivo *The heartbeat of France* di Peter Morley, nel febbraio 1961. La mano ritoccata in blu di Klein, sperimentatore tentato dai mezzi di documentazione e comunicazione visiva (Mueller, 2006; Hickey, 2010), è ostentata come unica e prestigiosa non per le sue prestazioni artistiche e tecniche, ma in quanto strumento corporeo di un *image-making* per contatto (Davis, 1986): è la mano non di un *artifex* ma di un *homo pictor* o di un bambino che gioca, come già diceva l'Abbé Henri Breuil a proposito delle pitture rupestri e ridirà, tra gli altri, René Huyghe (p.es. in *La Peinture préhistorique*, 1955). Restany (1982, p. 110), nell'invito alle *Anthropométries de l'époque bleue* (9 marzo 1960), scrive che «il gesto blu che Klein fa fare ripercorre quarantamila anni di arte moderna per raggiungere [...] la traccia anonima che, a Lascaux o Altamira, significa il risveglio dell'uomo alla coscienza di sé e del mondo».

Le *Anthropométries* rimandano a un'infanzia del segno prima della significazione e rimediano il paradigma indessicale dell'impronta alla base della produzione iconica bambinesca e primitiva e la meccanica della fotografia analogica. Lo rimettono in scena in un dispositivo in cui l'artista è estraneo a ogni relazione fisica e diretta con strumenti, materiali e supporti: i «pinceaux vivants» sono “teleguidati” e diretti da lontano dall'artista, che si atteggia a direttore d'orchestra con i guanti (Klein, 2003, p. 283-5). I segni-indici lasciati da questi corpi-strumenti di una pittura senza cavalletto, verticale o orizzontale, sono anche indizi storici dei diversi immaginari all'opera nella poetica indicale e anti-modernista di Klein. Queste immagini appartengono a un'epoca determinata e alla sua cultura tecnica e visiva, alle concrete condizioni di possibilità della loro produzione e comprensione, e sono potenzialmente in relazione di con-temporalità con altre immagini.

Le impronte delle *Anthropométries* e delle mani di Klein sono insomma segni di un anacronismo e di un'acronia (Nagel-Wood, 2010, p. 13-5), rimandano sia alla storia delle immagini e degli immaginari suoi contemporanei – artistici, culturali, tecnologici –, sia a un'origine non in senso genetico ma generativo, fuori dal tempo ma non astorica. Tentativo di reinvenzione del fotografico e tentazione subita dai suoi differenti immaginari alla moda e kitsch, le *Anthropométries* realizzate per *Mondo Cane* sono allo stesso tempo «marche pagane» e «sudari meravigliosi»: nella «religione dell'assoluto monocromo» (Klein, 2003, p. 283), le “invenzioni” mitologiche contemporanee dell'arte paleolitica (Labrusse, 2021) convivono con il «mito originario» del «realismo integrale» e «totale» dell'immagine-impronta e acheropoietica, indistinta del suo oggetto e dalla sua causa per «transfer di realtà», mito insieme nuovo, tecnico, e antico e teologico, esemplificato da Bazin sulla Sacra Sindone (Bazin, 1958, p. 6-7).⁴

⁴ La prima versione di *Ontologie de l'image photographique* esce in *Les problèmes de la peinture*, curato da Gaston Diehl nel 1945.

L'analogia tra la vita sensibile dell'artista e l'impressione fotografica non è una novità. Cézanne scriveva a Gasquet e Bernard del «cervello, libero, dell'artista [che] deve essere come un apparecchio che registra, semplicemente, dal momento in cui è aperto», come «una piastra sensibile» e ricettiva, sapientemente preparata fino a potersi «impregnare dell'immagine cosciente delle cose» (Alliez, 2007, p. 456-8). Matisse, nel 1946, davanti alla *Océanie, la mer*, racconta a Brassai di «esser tornato a mani assolutamente vuote» del viaggio a Tahiti quindici anni prima, senza disegni e pitture, o fotografie: «Se fotografo, pensavo tra me e me, di tutto ciò che vedo in Oceania, ora vedrò solo queste povere immagini. E le immagini possono impedire alle mie impressioni di agire in profondità...» (Matisse, 1986, p. 126). Nel breve testo che accompagna la riproduzione della grande stampa su lino realizzata da Zika Asher, ribadisce: «laggiù, gli incanti del cielo, del mare, dei pesci e dei coralli delle sue lagune, mi immergono prima di tutto nell'inerzia dell'estasi totale. [...] Con gli occhi ben aperti, ho assorbito tutto, come una spugna assorbe un liquido.» (ibid.)

Nella mitologia personale di Klein si ritrovano una inoperosità e una passività simili. La sensibilità, “specializzata” e “stabilizzata” dall'artista, è riferita non alla percezione visiva ma a una «percezione-assimilazione diretta e immediata», senza intermediari, del corpo in quanto tale: l'artista, gli spettatori, le opere d'arte, sono tutti come le spugne evocate da Matisse – già riscrittura del mito di Protagene – e come «pellicole fotografiche sensibili», esposte e impressionate, toccate dall'«irradiazione» del reale (Klein, 2003, p. 84; cfr. Riout, 2004, p. 21-3; Everaert-Desmedt, 2006, p. 116-120). La sensibilità non è solo facoltà umana o del vivente, e il paradigma fotografico riguarda non solo la cattura della luce solare ma i processi fotochimici di impressione e impregnazione, di registrazione, ritenzione e fissazione di quella energia, nonché i suoi prodotti indiretti, naturali e artificiali. Il “nuovo realismo” delle «tracce dell'immediato» di cui parla Klein (2003, p. 285-7) è anche l'oggettivismo di una «fotografia non umana» e non fatta per essere vista (Zylinska, 2017).

Il regime analogico dell'atto fotografico è quello di un'agentività materiale, ecologica o apocalittica, in un mondo senza l'uomo. “Fotografie” pre-storiche sono i fossili prodotti per epigenizzazione e le pelli di animali calcificate per tassidermia (Mitchell, 2001; Michels, 2007; Bozak, 2012; Schuller, 2016), bio-artefatti di un'*ars poetica* non antropocentrica e una riproducibilità immanente. E “fotografie” post-storiche sono quelle evocate da Klein dopo la visione di *Ikite ite yokatta* (*Per fortuna sono vivo*, 1956) di Kamei Fumio e sempre a proposito di due *Anthropométries* intitolate *Hiroshima*: le cosiddette “ombre” di Hiroshima e Nagasaki, ovvero la “luce fossilizzata” su pareti e pavimenti che – come le impronte di Lascaux – sono «testimonianza [...] della sopravvivenza e della permanenza, perfino immateriale, della carne» (Klein, 2003, p. 284). Sono insieme una fotografia che cancella il suo soggetto nel momento in cui lo

fissa e un «assoluto della traccia», un segno-indice prodotto dall'energia atomica (Bailly, 2008, p. 127; Pringle, 2014).

È nel *Journal* di Delacroix (25 ottobre 1825) che, nella metà degli anni Cinquanta, Klein trova la nozione di «marcatura» di ciò che è «fuggitivo» e «indefinito» e la riformula alla luce di una tale concezione inedita del fotografico e, di conseguenza, dell'artista che è tale se si mette in gioco in prima persona con «un temperamento da reporter, da giornalista, ma nel senso grande dell'espressione» (Klein, 2003, p. 218). Ed è alla luce di una tale duplice idea che Klein ripercorre i suoi esperimenti e le sue opere: i *Monochromes* sono la «marcatura spirituale» di «stati-momenti» della sensibilità dell'artista, del pubblico e del sito; le *Anthropométries*, di «stati-momenti della carne» impersonale, «impronte staccate dai corpi delle modelle»; le *Naturemétries*, tracce di «stati-momenti della natura» e «di un evento atmosferico» – vento, pioggia, e così via – (Klein, 2003, p. 285-7; cfr. Grazioli, 2004, p. 131-2; Fimiani, 2009, p. 177-188; 2019).

Ritroviamo tutti i motivi, i tentativi e le tentazioni di una iconografia (pittrice) ridotta a iconografia (fotografica) ancor prima, in una foto di Klein a passeggio con l'amico poeta Claude Pascal a Nizza. In questo acerbo ritratto mondano, il pittore a venire indossa una camicia con impronte di mani e piedi e punti interrogativi; quella del futuro poeta ha dei motivi vegetali e figurativi, anch'essi impressi, come intricati reticoli di canne, foglie o radici, stilizzati corpi animali o antropomorfi. La didascalia pubblicata nel 1961 nella rivista tedesca *Zero* di Otto Piene recita: «Nizza 1947. Il tempo dell'incontro con il nulla della personalità. Oltre al mio tentativo di monocromia, eseguo stampe di mani e piedi e piante, non solo sui miei quadri ma anche sui miei vestiti e su quelli dei miei amici.» (Klein, 2003, p. 414) Questa mancanza di personalità s'inscrive nel mito dell'automatismo antipsicologico che accomuna arcaico, infantile e fotografico, e sostanzia l'analogia ontologica tra i primi gesti grafici dei cosiddetti «uomini fossili», i disegni dei bambini e le operazioni tecniche del fotografo. Le forme vegetali e minerali, essiccate e cristallizzate, della camicia di Pascal, come le *Naturemétries* e *Cosmogonies* di Klein, sono, per dirla con il *topos* di Ovidio (*Metam.*, II, 553) canonicamente riferito all'arte parietale neolitica, create «sine matre», sono cioè tracce senz'intenzione e anonime di una autobiografia non umana, scritta dalla «mano della Natura», secondo l'espressione celebre di Fox Talbot (1844), e depositata in archivi mnestici materiali non fatti da e per l'uomo.

Tra i segni impressi sulla camicia di Klein, ci sono dei punti interrogativi. Lasciando da parte il ruolo di questo segno d'interpunzione nei racconti mitici della *École de Nice*,⁵ chiediamoci: a cosa si riferiscono? Non riguardano tanto il soggetto delle impronte di mani e piedi e i loro significati, quanto cosa li ha

⁵ Emblematici i titoli delle mostre, a scadenza di dieci anni, alla Galerie de la Salle di Saint Paul: *École de Nice?* ed *École de Nice: dix ans 1967-1977*.

materialmente prodotti, la loro causa fisica, insomma il loro autore, e introducono un dubbio radicale sull'autorevolezza dell'artista come produttore manuale di segni. Più *fictus* che *artifex*, più in potenza che in azione, l'artista è insieme *infans*, *homo pictor* e *operator* fotografico.

In questo ritratto giovanile di Klein, tra precoci tentativi di rimediazione del fotografico e preoccupate tentazioni di rinarrazioni auto-mitografiche delle contemporanee mitologie dell'arcaico, la camicia, marcata da punti interrogativi e segni-impronte di mani e piedi insieme infantili e primitivi, è più che un emblema: è metonimia dell'incontro letteralmente impressionante con il reale e della sua fissazione realizzata dall'artista in persona con tutta la sua sensibilità, tra «cento tentativi e tentazioni della vita» (*Versuchen und Versuchungen des Lebens*) (Nietzsche, 1886, af. 205).

Bibliografia

- Albera, F. (2006), *Yves Klein au cinéma*, «1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze», n. 49, pp. 92-127.
- Alliez, E. (2007), *L'œil-cerveau. Nouvelles histoires de la peinture moderne*, Vrin, Paris.
- Bailly, J.-C. (2008), *L'instant et son ombre*, Seuil, Paris; trad. it., (2010), *L'istante e la sua ombra*, Bruno Mondadori, Milano.
- Bazin, A. (1958), *Ontologie de l'image photographique*, in *Qu'est-ce que le cinéma?*, vol. 1. Cerf, Paris; trad. it., (1973), *Ontologia dell'immagine fotografica*, in *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano, pp. 3-10.
- Bouhours, J.-M. (2006), *La caméra saurait-elle être le témoin de l'irreprésentable?*, in Morineau, C. (dir.), *Yves Klein. Corps, couleur, immatériel*, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, pp. 256-9.
- Bozak, N. (2012), *The cinematic footprint: Lights, Camera, natural Resources*, Rutgers University Press, New Brunswick.
- Bravo, A. (2003), *Il fotoromanzo*, Il Mulino, Bologna.
- Ciret, Y. (2004), *Figures de la negation. Avant-gardes du dépassement de l'art*, Les Musées de la Ville de Paris, Paris.
- Damjanov, K., Crouch, D. (2017), *Global Media Cultures among the Stars: Formations of Celebrity in outer Space*, «International Journal of Cultural Studies», vol. 21, n. 5, pp. 553-568.
- Davis, W. (1986), *The Origins of Image Making*, «Current Anthropology», vol. 27, n. 3, pp. 193-215.
- Everaert-Desmedt, N. (2006), *Interpréter l'art contemporaine. La sémiotique peircienne appliquée aux œuvres de Magritte, Klein, Duras, Wenders, Chávez, Parant et Corillon*, De Boeck & Larcier, Bruxelles.
- Fabre, D. (2014), *Bataille à Lascaux. Comment l'art préhistorique apparut aux enfants*, L'Échoppe, Paris.
- Fabre, D. (dir), (2009), *Arts de l'enfance, enfances de l'art*, «Gradhiva», n. 9.
- Fimiani, F. (2021), *El meu preciós cel blau sense núvols*, Edicions Reremús-Casa de la Cultura Les Bernardes-MNAC, Girones.

- Fimiani, F. (2019), *Yves Klein: All what is Solid melts into Air*, in Baldacci, C., Bartolini, M., Esengrini, S., Pinotti, A. (eds.), *Abstraction Matters. Contemporary Sculptors in their own Words*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle-Tyne, pp. 19-31.
- Fimiani, F. (2010), *Mémoires d'air. Morphologies, génèses et généalogies visuelles au XXème siècle*, in Pigeaud, J. (dir.), *Nues, Nuées, Nuages*, PUR, Rennes, pp. 259-284.
- Fimiani, F. (2009), *Traces de pas. Atmosphères, affects, images*, in Rougé, B. (dir.), *L'Index*, PUP, Pau, pp. 177-188.
- Génévrier-Tausti, T. (2006), *L'Envol d'Yves Klein. L'origine d'une légende*, Area, Paris.
- Grazioli, E. (2007), *Piero Manzoni*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Grazioli, E. (2004), *La polvere nell'arte*, Bruno Mondadori, Milano.
- Henning, M. (2006), *Skins of the Real: Taxidermy and Photography*, in Snaebjörnsdóttir, B., Wilson, M. (eds.), *Nanoq. Flat Out and Bluesome – A cultural Life of Polar Bears*, Black Dog, London, pp. 137-147.
- Hickey, A. (2010), *Man, Myth, and Magic: Yves Klein and Photography*, in Brougher, K., Vergne P. (eds.), *Yves Klein: With the Void, Full Powers*, Hirshhorn Museum-Walker Art Center, Washington (D.C.)-Minneapolis, pp. 287-331.
- Jarman, D. (1993), *Blue. Text of a Film*, Channel 4 Television-BBC Radio 3, London.
- Jibok-Ji, J. (2017), *Yves Klein ou l'imaginaire du saut sans chute: histoire d'un motif impossible*, «Histoire de l'art», vol. 80, n. 1, pp. 141-151.
- Kellein, T. (1999), *Sputnik-Schock und Mondlandung. Künstlerische Grossprojekte von Yves Klein zu Christo*, Hatje, Stuttgart.
- Klein, Y. (2003), *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, édition établie par Sichère, M-A., Semin, D., École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris.
- Kramer, A. (2019), *“Amusante ou irritante avant-garde” – le Nouveau Réalisme entre grand et petit écran*, in Morrissey, P., Thouvenel, É. (dir.), *Les Arts et la télévision: discours et pratiques*, PUR, Rennes, pp. 106-120.
- Labrusse, R. (2021), *Préhistoire: l'envers du temps*, Hazan, Paris.
- Launius, R.D. (2008), *Heroes in a Vacuum: The Apollo Astronaut as Cultural Icon*, «The Florida Historical Quarterly», vol. 87, n. 2, pp. 174-209.
- Matisse, H. (1986), [s.t.], in *Matisse et Tahiti*, «Cahiers Henri Matisse», 1, Musée Matisse, Nice.
- Michels, W.B. (2007), *Photography and Fossils*, Elkins, J. (ed.), *Photography Theory*, Routledge, London, pp. 431-450.
- Mitchell, W.J.T. (2001), *Romanticism and the Life of Things: Fossils, Totems, and Images*, «Critical Inquiry», vol. 28, n. 1, pp. 167-183.
- Mueller, A. (2006), *Yves Klein et la photographie*, in Morineau, C. (dir.), *Yves Klein. Corps, couleur, immatériel*, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, pp. 253-255.
- Nachtergaeel, M. (2012), *Les Mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au 20e siècle*. Rodopi, Amsterdam-New York.
- Nagel, A, Wood, C.S. (2010), *Anachronic Renaissance*, Zone Books, New York.
- Nietzsche, F. (1886), *Jenseits von Gut und Böse*, (1998), in *Sämtliche Werke*, hrsg. von Colli, G, Montinari, M., DTV-de Gruyter, München-Berlin-New York; trad. it., (1968), *Aldilà del bene e del male*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. V, t. 2, Adelphi, Torino.
- Owen, D. (2004), *Copies in Seconds. Chester Carlson and the Birth of the Xerox Machine*, Simon and Schuster, New York.
- Peterson, S. (2009), *Space-Age Aesthetics. Lucio Fontana, Yves Klein, and the Postwar European Avant-Garde*, Pennsylvania State University Press, Philadelphia.

- Pringle, T. (2014), *Photographed by the Earth: War and Media in Light of nuclear Events*, «NECSUS: European Journal of Media Studies», vol. 3, n. 2, pp. 131-154.
- Restany, P. (1982), *Yves Klein*, Le Chêne-Hachette, Paris.
- Riout, D. (2004), *Yves Klein: Manifester l'immatériel*, Gallimard, Paris.
- Schuller, K.C., (2016), *The Fossil and the Photograph. Red Cloud, Prehistoric Media, and Dispossession in Perpetuity*, «Configurations», vol. 24, n. 2, pp. 229-6.
- Stavriniaki, M. (2019), *Saisis par la préhistoire – Enquête sur l'art et le temps des modernes*, Les presses du réel, Dijon.
- Turzio, S. (2019), *Il Fotoromanzo. Metamorfosi delle storie lacrimevoli*, Meltemi, Milano.
- Zylinska, J. (2017), *Nonhuman Photography*, MIT Press, Cambridge (Mass.).

Filippo Fimiani (1964) è Professore ordinario di Estetica all'Università di Salerno. Tra i suoi lavori, *El meu preciós cel blau sense núvols* (2021), *Fantasmî dell'arte* (2012), *Je est un autre* (con Conte, P., Weemans, M., 2016), edizioni di Gaston Bachelard (*Lautréamont*, 1989, 2009) e Paul Claudel (*Arte Poetica*, 2002, *L'introduzione alla Pittura Olandese*, 1999). È co-direttore di *Aisthesis*.

Stili del reportage fotografico delle vacanze estive degli italiani nelle riviste illustrate degli anni Trenta

Raffaele De Berti

La moda della vacanza, strettamente connessa a quella più generale del turismo, affermata dalla seconda metà dell'Ottocento presso l'aristocrazia e le classi borghesi più agiate, conosce negli anni tra le due guerre una sempre maggiore diffusione, ponendo le basi di quello che negli anni Cinquanta e Sessanta diventerà un fenomeno di massa. In particolare per quanto riguarda l'Italia, concentrandosi solo sulle località marine, a prevalere come meta balneare sono i litorali liguri, romagnolo, toscano e il lido di Venezia. Se quest'ultimo è la meta privilegiata di un turismo internazionale di élite si può, invece, già vedere delinearsi nelle località della riviera romagnola, tra gli anni Venti e Trenta, «un turismo che si avvia a essere di massa, sul modello dei centri del mare del Nord.» (Martini, Francesconi, 2021, p. 156). Per la sua vicinanza alla capitale, Ostia, considerata il lido di Roma, è tra le località frequentate anche dai ceti più popolari.

Il regime fascista usa a fini propagandistici la vacanza, ed «è proprio il litorale romagnolo ad accogliere le prime colonie marine e a ospitare per le sue vacanze il Duce» (Martini, Francesconi, 2021, p. 156).

Le riviste illustrate dedicano ampio spazio con articoli e servizi fotografici alle vacanze estive, evidenziandone i vari aspetti che sono a queste correlati: dalla moda femminile ai consigli più vari, dai racconti ambientati in estate ai servizi sulle località turistiche. Al loro interno, la fotografia è utilizzata in diversi modi: dalla singola immagine emblematica a quelle che illustrano un testo, fino a veri e propri racconti per immagini con una serie di fotografie corredate dalle sole didascalie.

Dal punto di vista terminologico ci si muove in un territorio ibrido tra reportage e fototesto: per distinguerli, si può in generale affermare che mentre il fototesto è maggiormente connesso a una dimensione letteraria e saggistica, il reportage invece si lega più strettamente alla cronaca d'attualità. Come scrive Cometa, «molto spesso infatti l'ispirazione originaria dei fototesti sta proprio nella sperimentazione del fotogiornalismo novecentesco.» (Cometa, 2016, p. 94)¹.

Sia per il reportage, sia per il fototesto, le componenti significative sono il testo letterario, le immagini e le didascalie, oltre, naturalmente, alla scelta del layout.

¹ Sul fototesto e per relativa bibliografia si vedano (Cometa, Coglitore, 2016; Carrara, 2020).

Sempre Cometa, nel suo studio sui fototesti letterari, propone una tipologia che può essere utile adottare anche per i reportage fotogiornalistici degli anni Trenta. In particolare Cometa, pur in via del tutto provvisoria, distingue tre modalità: «la forma-emblema, la forma-atlante e la forma-illustrazione [...] [Esse] vengono costantemente rimodulate e ricombinate nelle sperimentazioni fototestuali. E certamente stabiliscono tra di loro relazioni che non si cristallizzano mai in forme fisse [...] [per cui non sono] quasi mai presenti allo stato puro nei fototesti novecenteschi che invece ampiamente si fondano su contaminazioni e ibridazioni tra di esse» (Cometa, 2016, p. 93).

In estrema sintesi, nella forma-emblema a prevalere è il ruolo dell'autore, che orienta fortemente la lettura delle fotografie da parte del lettore, e si punta a un significato non referenziale delle immagini. La forma-atlante è invece quella adottata, ad esempio, dalle avanguardie, come i collage, nei quali «prevalga il ruolo della ricezione, chiamata a organizzare autonomamente il senso, attraverso le letture più complesse e comunque multidirezionali» (Cometa, 2016, p. 94). Tra gli esempi citati da Cometa riconducibili alla forma-atlante, pur nelle proprie diverse peculiarità, ci sono le costruzioni dialogiche come *Let us now Praise Famous Men* (1941) di James Agee e Walker Evans, e i collage poetici della fine degli anni Sessanta di Rolf Dieter Brinkmann. Nella forma-illustrazione, infine, quella più utilizzata nel fotogiornalismo, gli scatti fotografici sono strettamente legati al testo, del quale sono la visualizzazione o meglio «l'illustrazione di una narrazione» (Cometa, 2016, p. 94).

Per altro, per quanto riguarda l'ambito più ristretto del reportage giornalistico, com'è noto, la fine degli anni Venti e gli anni Trenta rappresentano un punto di svolta nell'uso della fotografia come racconto, che pur con qualche ritardo arriva anche in Italia. Dal punto di vista dello stile fotografico nelle riviste illustrate italiane convivono "pittorialismo" e "modernismo", senza dimenticare l'importanza delle scelte di impaginazione e delle didascalie che possono risemantizzare il senso di un'immagine.

Le tre forme individuate da Cometa per il fototesto possono essere adottate anche per cogliere la prevalenza dell'una o dell'altra nei reportage fotografici – pur nella convivenza e ibridazione dei modelli soprattutto per la forma-illustrazione e la forma-emblema – pubblicati dalle riviste illustrate italiane sul tema delle vacanze estive al mare.

Prima di analizzare più approfonditamente il caso particolarmente interessante di reportage/fototesto *Racconto d'estate*, pubblicato da «Il Secolo Illustrato» nel 1936 in otto puntate, si passeranno rapidamente in rassegna alcuni articoli esemplificativi del periodo pubblicati fra il 1935 e il 1936 nelle principali riviste illustrate dell'epoca («L'Illustrazione Italiana», «La Tribuna Illustrata», «Il Mattino Illustrato»). In questi anni la propaganda fascista punta a favorire l'idea dell'accesso alla vacanza per tutti e per incentivare anche il turismo straniero, nel novembre 1934, viene creata la Direzione Generale per il Turi-

simo che mira a un'azione pubblicitaria capillare, utilizzando media come il cinema e la stampa.

Non a caso «*L'Illustrazione Italiana*» del 28 luglio 1935 dedica l'intero numero al turismo italiano. Il periodico, com'è noto, si rivolge al pubblico della borghesia medio-alta e, pur utilizzando ampiamente la fotografia, mantiene nell'impaginazione dei servizi fotogiornalistici una tradizionale impostazione grafica lineare, nella quale prevale nettamente la forma-illustrazione. Molto rari sono i casi di attribuzione delle fotografie che accompagnano i testi, firmati da giornalisti e intellettuali come Mario Corsi, Gherardo Gherardi, Mario Missiroli, Mario Puccini, Raul Radice e Gino Rocca. La copertina è una tavola a colori che raffigura un ragazzo e una ragazza distesi su una spiaggia; all'interno ci sono diversi servizi dedicati a luoghi di villeggiatura, nei quali il testo letterario si muove fra la descrizione documentaristica e alcuni momenti più lirico-poetici. I testi sono corredati da fotografie con brevi didascalie in funzione illustrativa e, in alcuni casi, da riproduzioni di dipinti a colori come nel caso di Capri con sette opere di Michele Cascella.

La funzione propagandistico-turistica del numero de «*L'Illustrazione Italiana*», in linea con le recenti direttive del regime, è evidente e il punto di vista adottato da tutti gli articoli è quello del cronista-viaggiatore che osserva e racconta per l'interesse del lettore. Un esempio è l'articolo *Spiagge e città dell'Adriatico*, firmato da Mario Puccini, che inizia dall'Istria per concludersi in Abruzzo, nel quale per ogni località alla descrizione del paesaggio e delle spiagge si uniscono informazioni storiche sui luoghi visitati, sottolineandone l'evoluzione da piccoli villaggi a centri turistici. Le fotografie sono frequentemente riprese aeree in funzione panoramica oppure scatti che vogliono valorizzare scorci del paesaggio – dove la figura umana è assente o ha un ruolo di secondo piano – in uno stile pittorialista, come ben dimostra questa didascalia di commento alle fotografie pubblicate nella pagina:

Qui in questa pagina un diadema montato con alcune tra le tante bellezze che il paesaggio italiano offre: ecco in alto, come perle, due visioni del Lido veneziano e al centro Venezia, la gemma più fulgida; sotto tra due donne belle, steli che il solo ha rivestito d'oro bruno, Rimini. Opale trasparente, sotto un cielo nel quale aliano le anime di Francesca e Paolo. – Le fan base smeraldina la sua riviera, le sue spiagge lunghe, distese sotto l'acqua come lamine d'oro, e Cattolica e Riccione (Puccini, 1935, pp. 188-189).

Il layout della pagina, come di consueto per «*L'Illustrazione Italiana*», è abbastanza semplice e lineare. Da notare per alcune didascalie è l'uso della traduzione in francese, inglese e tedesco a testimonianza della funzione di pubblicità turistica internazionale del fascicolo. Inoltre, l'alto numero di fotografie

pubblicate per ogni servizio offrono al lettore la possibilità di concentrarsi solo sulle immagini, coinvolgendolo da un punto di vista estetico ed emozionale. Si veda a questo proposito il reportage di Mario Corsi dal titolo *Il lido delle tre principesse: Viareggio* con l'immagine della spiaggia della località balneare nella prima pagina, con didascalia solo in francese, inglese e tedesco (non in italiano) che decanta la società cosmopolita che frequenta Viareggio e il clima eccellente del luogo. Nella seconda pagina, a corredo illustrativo del servizio, due fotografie di Ermanno Biagini, noto fotografo, collaboratore fiorentino di diversi periodici illustrati, sono accompagnate dalla seguente didascalia dai toni lirici: «Visioni di tramonto sulla spiaggia di Viareggio: capricci di nuvolaglia nel cielo e trine di spuma sul mare» (Corsi, 1935, p. 199). Rimane aperto il dubbio di attribuzione delle didascalie a Corsi, a Biagini, o alla redazione della rivista, anche se per contenuto e stile retorico sono perfettamente coerenti con il testo di Corsi.

In conclusione, per «L'Illustrazione Italiana» si può constatare il grande spazio dato alla fotografia, anche con intere pagine di sole immagini, con una qualità estetica alta, ma nel solco di una tradizione consolidata con le immagini che, rispetto al testo, hanno una funzione illustrativa e sono offerte al lettore come un possibile catalogo o un grande album fotografico delle bellezze nazionali.

Se passiamo a rotocalchi più popolari e rivolti a un pubblico eterogeneo, come «La Tribuna Illustrata» e «Il Mattino Illustrato», cambia lo stile degli articoli, più improntati a toni leggeri e scherzosi, mentre nelle fotografie, sempre senza crediti, più che il paesaggio, che spesso svolge una funzione di sfondo, è protagonista la figura umana e in particolare quella femminile.

Vi sono reportage costruiti su serie fotografiche che si collocano tra la forma-emblema e quella illustrativa. Ne è esempio; un servizio del 26 luglio 1936 de «La Tribuna Illustrata», *Qualche fotografia balneare*, incentrato sulla moda dei costumi da bagno femminili, di cui si sottolinea l'eccentricità con didascalie di commento che ammiccano alla complicità con un pubblico dallo sguardo decisamente maschile come per un precursore del bikini: «Un costume improvvisato, ma non per questo privo di gusto» (1936, p. 5).

Lo stesso tono che mette al centro il corpo femminile è presente in un articolo, sempre de «La Tribuna Illustrata», del 2 agosto 1936, *Belle spiagge e belle bagnanti d'Italia*, che tratta delle vacanze estive in generale propagandando i meravigliosi paesaggi italiani invidiati dai turisti stranieri: «Dall'incantevole riviera ligure, alla spiaggia rude e selvaggia delle maremme toscane, dall'azzurrissimo golfo di Napoli i soleggiati lidi dell'Adriatico, la nostra terra è circondata da una collana di gemme meravigliose che tutti ci invidiano, ma che nessuno può rubare» (Menicucci, 1936, p. 8). Il layout delle due pagine presenta un collage delle figure femminili, delle spiagge e del ponte di una nave a vela ripresa dall'alto, giocando su tagli e sovrapposizioni in uno stile modernista.

Rispetto a «L'Illustrazione Italiana», si può notare come anche la ripresa aerea punti a uno sguardo oggettivo non sul panorama, ma sulla vita delle persone, come recita la didascalia: «Vogliamo spiare dall'alto i segreti di un panfilo?» (Menicucci, 1936, p.8).

Più che il paesaggio sono soprattutto i corpi femminili ad occupare le pagine dei rotocalchi dedicate alle vacanze estive e alle spiagge, come componenti essenziali del paesaggio stesso, assurti a simbolo dell'estate al mare. Infatti, sono quasi esclusivamente fotografie posate di donne, come si può notare anche per «Il Mattino Illustrato». A questo proposito si veda come esempio una fotografia emblematica – «istantanea fotografica riprodotta a colori» (*Piena Estate*, 1936, p. 348) – in quarta di copertina nel numero del 20 luglio 1936 de «Il Mattino Illustrato», nella quale l'immagine di una ragazza in posa sugli scogli, con lo sguardo rivolto verso l'obiettivo, è corredata dalla seguente didascalia: «Le belle spiagge pullulano già di bagnanti, dall'Adriatico al Tirreno, ed ecco una sorridente sirena, abbronzata dal sole rinnovare gli scogli di uno dei più azzurri lidi d'Italia, il suo richiamo irresistibile alle dolci ebbrezze dei flutti...» (*Piena Estate*, 1936, p. 348).

È un'immagine che vale simbolicamente per tutti i luoghi di vacanze marine, sempre identificati geograficamente dall'Adriatico al Tirreno. La didascalia propone chiaramente una lettura monodirezionale simbolica e non referenziale, tanto che persona e paesaggio non hanno un nome proprio. Anche l'articolo del 17 agosto 1936 pubblicato in «Il Mattino Illustrato» con il titolo *Dal Tirreno all'Adriatico* a firma Rolando, corredata da numerose fotografie anonime di ragazze in costume sulle spiagge da San Remo a Viareggio, adotta la forma-emblema per il montaggio delle fotografie. Le brevi didascalie puntano a interpretare gli atteggiamenti e le espressioni delle figure femminili o a commentare la bellezza dei corpi: «Due sirene adriatiche (Riccione) alla vela...; A Viareggio: un'aristocratica ondina...; Gaiezza azzurra di gioventù; Una scultorea naiade di San Remo; A volto scoperto, senza paura!; Scapiagliata grazia sorridente...» (Rolando, 1936, p. 375). Il testo è la cronaca di un ideale viaggio fra i litorali italiani e le donne che vi si possono incontrare, con particolare riferimento a tre stazioni balneari tra quelle «più eleganti e più in voga della riviera nord occidentale: Viareggio, Alassio e San Remo» (Rolando, 1936, p. 375), e si chiude con un riferimento diretto alle immagini, intese in un sincretismo tra forma-emblema e forma-illustrazione:

«Ci ha domandato una signora in quale tappa del nostro periplo avevamo incontrato le donne più belle ed eleganti. Ne diremo un'altra volta per non rubare spazio al fotografo, anche perché le immagini di tante graziose donne sono più eloquenti di qualunque descrizione» (Rolando, 1936, p. 375).

Tra i reportage dedicati alle vacanze marine, tuttavia, il caso più innovativo e interessante è il fototesto *Racconto d'estate*, pubblicato da «Il Secolo Illustrato» in otto puntate dal 18 luglio al 5 settembre 1936: «Questo "Racconto d'estate"»

è opera di quattro illustri romanzieri italiani. Ciascuno di questi narratori, X, Y, Z, W, il cui vero nome vi è senza dubbio noto, scriverà due puntate» (X, Y, Z, W, 1936, p. 5). Al racconto è associato un concorso: per ogni puntata l'autore deve essere indovinato dal lettore, che potrà vincere un abbonamento a una rivista di Rizzoli. I nomi degli autori avrebbero dovuto essere svelati nel numero del 12 settembre, dove però non c'è traccia di tali nomi; né mi è stato possibile finora identificarli in altro modo, così che l'autorialità del racconto rimane tuttora misteriosa. Ogni puntata è ampiamente corredata da numerosi scatti fotografici sulle spiagge italiane, dall'Adriatico al Tirreno, in quello che a fine di ogni puntata è indicato come «Fotoreportaggio Bruni». L'autore delle fotografie è di conseguenza identificabile in Armando Bruni, o in qualche collaboratore della sua agenzia².

Racconto d'estate è perciò a pieno titolo un fototesto «dove si monta la narrazione fittizia di amozzi da spiaggia con un corredo iconografico reale, vale a dire fotografie di uomini, donne e bambini sulle spiagge in cui è ambientato il racconto. [...] Peraltro, la permeabilità tra narrazione e realtà degli scatti fotografici viene impaginata in un sistema a foto racconto, dove appare difficile distinguere il vero dal *récit*» (Rusconi, 2013, pp. 60-61).

Il racconto ha per protagonista Flip, un giovane innamorato dell'attrice Elsa d'Oro, che egli segue in tutti i suoi spostamenti nei diversi luoghi di villeggiatura, dal Lido di Roma fino al Lido di Venezia dove, durante il festival cinematografico, dev'essere proiettato il film di cui la donna è interprete. Il mondo in cui i personaggi si muovono in spericolate corse automobilistiche fra incontri e inseguimenti è quello del turismo di lusso dei grand hotel in luoghi come Cattolica, Rimini, Riccione, Chiavari, Sestri Levante, Paraggi, Rapallo, Santa Margherita, Portofino, Castiglioncello, Viareggio, Forte dei Marmi. I nomi di luoghi, alberghi e di molte delle persone (attori, industriali, intellettuali, aristocratici, politici) che Flip incontra durante il viaggio sono reali. Lo stile adottato dalla narrazione è apparentemente quello della cronaca rosa e di costume, ma venato da una costante ironia e da una voluta paradossale iperbole sugli accadimenti. Finzione narrativa e contesto reale sono strettamente intrecciati, come viene già delineato fin dall'inizio del racconto:

² Bruni ha lavorato come fotografo, tra l'altro, per «L'Illustrazione Italiana» e «La Tribuna Illustrata». Un fondo fotografico di Armando Bruni e della sua agenzia è conservato presso la Fondazione Corriere della Sera. Archivio Storico, costituito da circa 22.000 negativi compresi nell'arco temporale 1919-1949. Ringrazio per la disponibilità e le informazioni fornitemi la responsabile dell'archivio Francesca Tramma e chi vi ha lavorato per ordinarlo e studiarlo, tra cui Claudia De Feo, Giovanna Ginex e Silvia Magistrali. Non risultano però a loro memoria nell'archivio notizie e fotografie relative a *Racconto d'estate*, almeno allo stato attuale delle ricerche. Un ringraziamento anche a Cristina Bariani del Centro Documentazione RCS.

Tra le belle signore cosmopolite del Lido romano la notizia l'aveva portata un giovane avvocato fiorentino. A una tavola dove pranzavano, con due o tre ambasciatori, la principessa Ruspoli-Volpi e la principessa di San Faustino dai neri veli, l'avvocato Fedi aveva annunziato alle dame:

– Domani sarà qui Elsa d'Oro per girarvi l'ultima scena del *Paradiso terrestre*» (X, 1936, p. 5).

Se le nobildonne citate appartengono al mondo fattuale, l'identità dell'attrice e il titolo del film sono finzionali, così come gli avvenimenti raccontati nelle otto puntate.

L'ampio corredo fotografico al racconto ha come protagoniste persone reali, spesso anche identificate con un nome, colte dall'obiettivo tra scatti apparentemente "rubati" e pose da foto-ricordo dell'estate. È una galleria di ritratti sulle spiagge italiane che passa perlopiù dagli altrimenti ignoti signora Guastaveglia e Maria Antonietta e Vittorio Morelli alla foto-ricordo delle famiglie Cignozzi, Branchi, Tortorici e Vaiana, ma che immortala, sulle stesse spiagge insieme a loro anche personaggi noti, come i pittori Albano Vitturi e Primo Conti – quest'ultimo a Viareggio con la figlia –, Massimo Bontempelli, la danzatrice del Teatro alla Scala Rosa Piovella, il conte Carlo Felice Trossi, pilota automobilistico e di motoscafi. Gli scatti fotografici, ritagliati come istantanee, sono montati nella pagina in modo da occuparne a volte tutta la parte centrale; oppure a fare da cornice allo scritto con un titolo "catenaccio" d'inquadramento generale, che prosegue da una pagina all'altra sottolineando il ruolo delle immagini nella rappresentazione dell'ambiente dove si svolgono le vicende:

Queste fotografie rappresentano l'ambiente della prima puntata del "Racconto d'estate" sono lo sfondo vero sul quale Elsa d'Oro e Flip si conoscono, agiscono e si amano. C'è tutto il Lido di Roma. Osservatele, ritroverete i lieti bagnanti, le eleganti ondine, i festosi ragazzi del Lido di Roma, riconoscerete i vostri amici, i vostri parenti, i vostri vicini di cabina... voi stessi!» (X, 1936, pp. 5-7).

Il tono è simile per le altre puntate; talvolta si sottolinea anche l'autonomia fra racconto e fotografie, ad esempio nella sesta puntata: «Dove Flip viene "rapito" e trascinato a Viareggio, dove si mette il naso in un mondo di eleganza e intellettualità; e dove il nostro fotografo, visto che l'avventura con Miss Pluk va per le lunghe, taglia la corda e va a fare un giro a Livorno e Castiglioncello» (W, 1936, pp. 9-10).

Per ogni singola fotografia – generalmente, ma non sempre – ci si limita a indicare i nomi delle persone raffigurate: donne, uomini, bambini, famiglie ripresi in una scala di piani dalla figura intera al primo piano. Il montaggio delle

fotografie forma una sorta di racconto visuale abbastanza autonomo dal testo narrativo e la stessa impaginazione invita il lettore più a guardare che a leggere, per scoprire volti, atteggiamenti, azioni consuete sugli arenili, commentati da brevi didascalie come: «La sigaretta (di marca italiana) dopo il bagno» (X, 1936, p. 5); «“Il venditore di collane”, quadretto di genere» (X, 1936, p. 7); «Sorriso da spiaggia» (X, 1936, p. 7); «Cronaca mondana: “sulla spiaggia si notano le belle signore Yvonne Touvez e Lia Jacovacci...”» (X, 1936, p. 7). Per la lettrice e il lettore all’osservazione di quanto accadde sulle spiagge italiane si associa anche l’identificazione con le persone anonime immortalate dagli scatti, creando l’illusione che fra loro ci potrebbero essere anch’essi. Da notare in questo caso è la particolarità della scelta del fotografo di riprendere le spiagge più note non nel loro insieme, com’era consuetudine nei reportage dalle località turistiche, semmai in alternanza con primi piani e figure intere, ma esclusivamente attraverso le persone, che sono sempre al centro dell’inquadratura e della didascalia, per sottolinearne l’atteggiamento o l’azione che stanno svolgendo³.

Nel caso di *Racconto d’estate* non si è in presenza della semplice forma-illustrazione di un fototesto, perché in ogni puntata l’unico legame tra testo letterario e fotografie è la località dove questi sono ambientati: il primo evoca anche il bel mondo del turismo d’élite, quello che si muove negli hotel e nei casinò più che quello che passeggia sul bagnasciuga; il racconto fotografico rappresenta, invece, ciò che si svolge sulla spiaggia, che diventa, almeno apparentemente, luogo d’integrazione sociale, benché i ruoli sociali rimangano ben differenziati anche nelle immagini, che non riprendono mai nella stessa inquadratura aristocratici, artisti e gente comune.

In *Racconto d’estate* la narrazione per immagini diventa elemento indipendente e prevale su quella letteraria, alla ricerca di una propria autonomia nel reportage, come quando, emblematicamente, il fotografo abbandona il racconto che va troppo per le lunghe. Risulta evidente la frattura fra i due livelli: il testo letterario appartiene a un mondo che sta per tramontare definitivamente, quello del turismo d’élite, che sarebbe stato rappresentato, in un vicino passato, da immagini illustrative di taglio più pittorialista; il testo fotografico, invece, per stile e contenuti preannuncia già, con un montaggio da proto-fotoromanzo, il reportage dell’Italia del boom economico. Siamo non più nel solo campo della forma-illustrazione, come nel caso de «L’Illustrazione Italiana» visto sopra, e nemmeno nella sola forma-emblema, ma anche in una forma-atlante al suo grado più semplice, dove il lettore nella discontinuità fra testo letterario e fotografico è invitato a muoversi autonomamente nell’ambito visivo per costruire da sé il proprio personale racconto dell’estate.

³ È inevitabile pensare per questa scelta fotografica della centralità della figura umana, con una implicita associazione all’appartenenza degli individui a diverse classi sociali, a una vicinanza con i lavori di August Sander e in particolare ad *Antlitz der Zeit* (1929).

Riferimenti bibliografici

- Carrara, G. (2020), *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Mimesis, Milano-Udine.
- Cometa, M. (2016), *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in Cometa, M., Coglitore, R. (a cura di) (2016), pp. 69-115.
- Cometa, M., Coglitore, R. (a cura di) (2016), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet Studio, Macerata.
- Corsi, M. (1935), *Il lido delle tre principesse: Viareggio*, «L'Illustrazione Italiana», vol. LXII, n. 30, pp. 198-200.
- Martini, A., Francesconi, M. (2021), *La moda della vacanza. Luoghi e storie (1860-1939)*, Einaudi, Torino.
- Menicucci, M. (1936), *Belle spiagge e belle bagnanti d'Italia*, «La Tribuna Illustrata», vol. XIV, n. 31, pp. 8-9.
- Piena estate* (1936), «Il Mattino Illustrato», vol. XIII, n. 29, p. 348.
- Puccini, M. (1935), *Spiagge e città dell'Adriatico*, «L'Illustrazione Italiana», vol. LXII, n. 30, pp. 186-190.
- Qualche fotografia balneare* (1936), «La Tribuna Illustrata», vol. XIV, n. 30, p. 5.
- Rolando (1936), *Dal Tirreno all'Adriatico*, «Il Mattino Illustrato», vol. XIII, n. 32, p. 375.
- Rusconi, P. (2013), *Artisti in pagina nei settimanali illustrati*, in Cinelli, B., Fergonzi, F., Messina, M.G., Negri, A. (a cura di), *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Bruno Mondadori, Milano, pp. 47-66.
- X (1936), *Racconto d'estate*, «Il Secolo Illustrato», vol. XXV, n. 29, pp. 5-7.
- X, Y, Z, W (1936), *Racconto d'estate*, «Il Secolo Illustrato», vol. XXV, n. 29, p. 5.
- W (1936), *Racconto d'estate*, «Il Secolo Illustrato», vol. XXV, n. 34, pp. 9-11.

Raffaele De Berti è stato professore associato all'Università degli Studi di Milano (2002-2020) dove attualmente insegna a contratto Cinematografia documentaria. Tra le sue pubblicazioni, *Il volo del cinema. Miti moderni nell'Italia fascista* (2012); le curatele con Irene Piazzoni di *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra* (2009) e *Il fotogiornalismo negli anni Settanta. Lotte, trasformazioni, conquiste* (2020).

Il ruolo della popolarizzazione dell'astratto nella cultura visuale contemporanea: evoluzione e ricezione del concetto di *New Abstract Vision* in fotografia

Alessandro Ferraro

The New Abstract Vision

Nel 1947 viene pubblicato sull'*Art News Annual*, uno dei principali organi di stampa legati all'espressionismo astratto americano, l'articolo dal titolo *The New Abstract Vision* scritto dal famoso critico e storico della fotografia Beaumont Newhall. Principale intento del suo breve saggio era fornire al lettore un punto di vista originale riguardo alle possibilità estetiche dell'astrazione intesa come nuovo regime visuale della modernità postbellica. In maniera piuttosto provocatoria Newhall proponeva al lettore una serie di fotografie corredate da pochi dettagli descrittivi e provenienti dai più disparati contesti di produzione: fotografie di galassie lontane, fotomicrografie di elementi chimici come l'ossido di magnesio o il ferro, riprese aeree effettuate da velivoli militari della Seconda guerra mondiale. Molte di queste, benché rappresentassero oggetti e contesti molto differenti, erano giustapposte in virtù delle loro paradossali affinità formali. Le riflessioni del critico americano erano volte alla creazione di un parallelismo tra le istanze pittoriche legate all'astrazione e le nuove ricerche in campo fotografico, delle quali, in qualità di curatore del dipartimento di fotografia del Museum of Modern Art di New York, era stato attivo interprete. È utile riportare un estratto dal suo articolo pubblicato sull'*Art News Annual*:

La crescente e rapida espansione della fotografia scientifica ha contribuito all'ideazione di nuovi concetti riguardo al mondo naturale. Per l'uomo comune, le fotografie possiedono un'affascinante e strana bellezza – un'estetica legata al prodotto, come fossero elementi freddamente registrati. Attraverso le fotografie dei laboratori di ricerca nuovi mondi formali, finora invisibili, si rivelano di fronte ai nostri occhi. Più siamo poco avvezzi al riconoscimento di un soggetto in una fotografia, più diventiamo consapevoli delle sue qualità plastiche [...] Le fotografie astratte insistono sulla ricognizione di forme conosciute, non sulla scoperta di nuove (Newhall, 1947, p. 56-57).

Nella sua ricerca Newhall indagava la qualità astratta di tali immagini fotografiche dal punto di vista formale, intendendole come possibile ispirazione

per artisti¹ o designer. L'astrazione in fotografia, secondo il critico americano, consisteva in una mimesi di forme già di per sé esistenti nella realtà, essendo la fotografia un medium capace di rappresentare – in maniera scientifica e misurabile – i dettagli e i profili della realtà. Oltre a proporre alcuni esempi famosi di storia della fotografia, come le fotografie di fiocchi di neve di Wilson Bentley, il celebre *Urformen der Kunst* di Karl Blossfeldt o gli scritti di László Moholy-Nagy, il testo ha evidenti implicazioni di carattere epistemologico, tanto da rifarsi in maniera esplicita agli studi dello scienziato americano Robert Hunt a proposito dell'interrelazione tra dato scientifico e la sua rappresentazione visiva (Newhall, 1947, 58). Pertanto è possibile affermare che l'autore considerasse l'astrazione in senso duplice: come manifestazione dell'invisibile e come espressione diretta dell'interrelazione delle nuove ricerche sperimentali artistiche e scientifiche.

È difficile immaginare cosa pensasse il lettore medio di *Art News Annual* delle fotografie proposte da Newhall. Secondo il critico l'“astratto” avrebbe, da lì a poco, fatto parte del dizionario visuale comune in maniera preponderante, tanto da influenzare il consumo stesso di queste nuove tipologie di immagini fotografiche; come dimostro nei prossimi paragrafi, quel nuovo tipo di immagini diventerà ampiamente di dominio pubblico, a differenza dei decenni precedenti, in primo luogo grazie alla popolarizzazione di nuovi medium in grado di svelare veri e propri “mondi invisibili”, come il microscopio elettronico² (Moholy-Nagy, 1929, pp. 26-30).

Diffusione e popolarizzazione della nuova visione astratta: il caso di Popular Photography

Sebbene le parole di Newhall non rappresentassero una vera e propria rivoluzione dal punto di vista storico-critico – basti pensare agli scritti di László

¹ Molti artisti e fotografi avevano già attinto dal contesto della fotografia scientifica, da Benenice Abbott fino a Thurman Rotan; l'articolo di Newhall intendeva essere una sistematizzazione di tendenze già in atto, con un focus specifico sul contesto americano.

² L'attività curatoriale di Newhall presso il Museum of Modern Art ha certamente influenzato il suo approccio al concetto di astrazione: basti pensare alla massiva presenza di fotografie scientifiche – il caso di Laure Albin-Guillot è emblematico – nella sua mostra del 1937 *Photography 1839-1937* allestita al Museum of Modern Art. Dal punto di vista della popolarizzazione della fotografia astratta al di fuori dei ristretti contesti artistici è opportuno citare un importante scritto del designer americano Egmont Arens su *Advertising Arts* (Arens, 1930) pubblicato molti anni prima del contributo di Newhall. La scelta del critico americano di insistere sul carattere di novità per quanto riguarda il rapporto tra visione fotografica, astrazione e arte è da ricondursi alle specifiche logiche culturali del sistema dell'arte americano postbellico. Si ringraziano i proff. Cristina Casero e Antonello Frongia per i preziosi consigli di ricerca.

Moholy-Nagy sulla fotografia della fine degli anni Venti o alla mostra *Film und Foto* del 1929 – il concetto di *New Abstract Vision* trova ampia eco tra la fine degli anni Quaranta e gli anni Cinquanta: in questa sede intendo mostrare l'eterogenea diffusione del concetto elaborato da Newhall e analizzarne le implicazioni in differenti contesti.

Su *Popular Photography*, rivista americana fondata nel 1937 e dedicata sia agli amatori sia ai professionisti della fotografia, si trova una diretta citazione dell'articolo di Beaumont Newhall in un breve trafiletto di Ward D. Pease intitolato *Pictures for the Home*. L'autore suggeriva al ceto medio americano di adornare gli interni delle proprie case di pattern e motivi non strettamente figurativi, al fine di impressionare i propri ospiti; per questo scopo Pease utilizzava come riferimento le immagini proposte da Newhall nel suo articolo pubblicato sull'*Art News Annual*. Benché l'articolo del critico abbia un tono colloquiale e triviale, il fine ultimo dello stesso suggerisce una riflessione sul consumo e l'utilizzo di quelle stesse immagini: «Un'opera decorativa non ha alcuna storia da raccontare, ma riempie piacevolmente lo spazio. Ho visto un'opera decorativa bellissima realizzata solo con moduli ripetitivi ispirati al mondo vegetale, e l'effetto generale era molto gradevole. Una stampa fotografica di questo tipo può fare al vostro caso senza aver necessariamente un messaggio da comunicare» (Pease, 1949, p. 10).

Dall'estratto si comprende come Pease insistesse sull'emancipazione del contenuto dalla fotografia astratta, quasi fosse una liberazione da una costrizione a lungo subita. L'autore del trafiletto meriterebbe un approfondimento dato il suo aggiornamento riguardo alla critica fotografica e al lessico dell'astrazione in fotografia, tuttavia è stato possibile risalire esclusivamente solo a pochi cenni biografici³.

Popular Photography offre ulteriori spunti sul tema fotografia astratta e sua popolarizzazione. L'articolo *Adventure in an Unknown World* a firma di Willard D. Morgan (1948) è estremamente significativo per comprendere la diffusione del pensiero di Newhall. Dato il grado di conoscenza e vicinanza dell'autore con Newhall è pressoché certa un'influenza delle idee del critico americano. È altresì noto che Willard D. Morgan abbia sostituito verso la fine della Seconda guerra mondiale il collega nella direzione del dipartimento di fotografia del Museum of Modern Art di New York a causa della sua partecipazione al conflitto bellico (Whithing, 1944). L'articolo di Morgan si sofferma inoltre sul

³ Stando al memoriale funebre di Ward Pease diramato dalla Photographic Society of America nel gennaio 1963, si viene a sapere che Pease che è stato un membro attivo della citata società a partire dal 1935, oltre a essere stato insegnante, fotografo e giudice artistico. Ha preso parte al Dearborn-Chicago Camera Club ed è stato a lungo tempo bibliotecario della Lithographic Technical Foundation. È ipotizzabile che la sua visione sulla fotografia artistica sia legata al suo trascorso biografico-lavorativo, nello specifico il suo interesse rispetto alla grafica e alla litografia.

rapporto epistemologico tra astrazione come manifestazione dell'invisibile e piacere estetico derivante dalle fotografie legate alle nuove tecnologie.

Significativamente, Morgan nel suo articolo insisteva sul rapporto tra modernità, astrazione e rappresentazione scientifica:

La fotografia scientifica è una miniera d'oro di forme e ispirazioni, influenzerà ogni settore, dall'arte moderna, alla fotografia artistica, al design [...] Perfino le linee astratte dei sismografi, degli oscillografi o delle coronarografie posso rivelare rappresentazioni interessanti. Se il movimento è il minimo comun denominatore della vita moderna, allora la fotografia scientifica è ottima per raccontare questo nuovo modo di vivere in velocità. (Morgan, 1948, p. 83).

Lungi dal restare relegate in laboratori scientifici, queste nuove immagini fotografiche conoscono una vera e propria popolarizzazione, acuita dal mezzo giornalistico e dalle strategie retorico-narrative che commentano le riproduzioni fotografiche associate. In relazione al breve estratto di Morgan e alla popolarizzazione dell'astrazione, nell'articolo di Newhall è citato un passaggio tratto da *L'Art décoratif aujourd'hui* di Le Corbusier riguardo alla allora crescente popolarizzazione di queste nuove immagini fotografiche: «*Je sait tout, Science et vie, Sciences et voyages* prendono il fenomeno cosmico per riportarlo, in piccolo, di fronte ai nostri occhi; da fotografie incredibili, stupefacenti e meravigliose a diagrammi, grafici, rappresentazioni. Stiamo scoprendo scientificamente il mistero della natura... È come se fosse diventato il nostro folklore» (Newhall, 1947, p. 68).

La dimensione critica circa l'astrazione su *Popular Photography* assume contorni profondamente eterogenei che da un lato riflettono un importante aggiornamento critico, dall'altro restituiscono fedelmente la temperie culturale del periodo attorno al tema. Per quanto riguarda il primo caso, nel settembre 1944 il giornale dedicò un ampio articolo alla mostra *Captured Light*⁴ organizzata nel giugno 1944 da Eleonore Lust presso la sua Norlyst Gallery di New York incentrata sulle nuove forme di fotografia sperimentale americane. La mostra è descritta dal critico Bruce Downes (1944) come un sentito tributo a Man Ray, fondamentale innovatore delle tecniche fotografiche. All'esposizione presero parte autori ampiamente affermati, come László Moholy-Nagy, e artisti in cerca di una personale voce attraverso la sperimentazione fotografica; tra loro si segnalano György Kepes, all'epoca autore di alcune fotografie sperimentali e rinomato autore di saggi come *The Language of Vision*, Josef Breitenbach,

⁴ La mostra ha avuto varie riedizioni: dicembre 1943, giugno 1944, gennaio 1945. Per ulteriori approfondimenti riguardo all'attività di gallerista di Eleonore Lust si veda Belasco, 2019.

fotografo surrealista inventore della “fotografia a odori” e conoscente di Man Ray in quanto reporter ufficiale dell’*Exposition Internationale du Surréalisme* del 1938, Carlotta Corpron, le cui fotografie illustrano il citato libro di Kepes; Stephen Singer, inventore di una tecnica speciale per realizzare fotogrammi e complessi pattern astratti da tessuti, oltre a George Platt Lynes e Rolf Tietgens. La mostra viene ulteriormente pubblicizzata su *Popular Photography* grazie a un ampio articolo intitolato *Why Photographers Experiment?* nel quale si illustrano le grandi possibilità estetiche della fotografia sperimentale (Redazione, 1945).

Nella rivista *Popular Photography*, alla luce della sua ampia diffusione tra gli amatori, sono estremamente significativi i consigli tecnici suggeriti al lettore sul realizzare facilmente fotografie o opere in stile astratto (Foldes, 1947).

L’influenza del breve saggio di Newhall sconfinava anche in altri contesti accademici non direttamente legati alla fotografia artistica; George Rickey, nel suo *Constructivism. Origins and Evolution* (1967) cita l’articolo *The New Abstract Vision* tra le fonti utilizzate per analizzare il rapporto tra astrazione fotografica e l’approccio neo-tecnologico di artisti legati alla optical art⁵. Sulla rivista *Popular Science*, dedicata alla diffusione e all’utilizzo pratico delle nuove tecnologie scientifiche, sono numerosi gli articoli che consigliano al lettore di dotarsi di microscopio e macchina fotografica per realizzare fotomicrografie e «pattern di arte astratta utili da impiegare come soluzioni di design» (Hering, 1964, p. 104).⁶

Come accennato l’articolo di Newhall è stato ripreso in contesti radicalmente differenti, oltre a essere stato anche oggetto di critiche. Il caso del pittore surrealista André Masson, che cita *The New Abstract Vision* nei seguenti termini, è piuttosto esplicito:

Tempo fa una rivista d’arte di New York ha pubblicato con il titolo *La Nuova Visione Astratta* una serie fotomicrografie che potevano essere scambiate per quadri di un pittore astratto. Questo è quanto: dall’agonizzante astrazione geometrica fino al nascente espressionismo astratto. È tutto riassunto in quell’articolo. Questi i motivi: fissione d’uranio, molecole di cristallo di pirite, fumi di ossido di zinco, di magnesio... Il capolavoro era la fotomicrografia elettronica di particelle di un colorante ingrandito venticinquemila volte. L’autore: la Radio Corporation of America Laboratories. (Masson, 1959, p.654)

⁵ Il saggio di Rickey è un importante tassello per la storiografia artistica sul costruttivismo e la sua influenza sulle nuove forme artistico-tecnologiche postbelliche.

⁶ Già dagli anni Trenta la rivista era solita pubblicare articoli affini al tema come Hall, 1933; l’articolo di Hering mette in luce la definitiva popolarizzazione del microscopio ottico, ormai ampiamente accessibile in termini di costi e reperibilità a larghe fasce di popolazione.

Il breve testo di Masson, inserito nei suoi *Feuillets noirs*, muove contro l'assenza di artisticità delle riproduzioni fotografiche mostrate da Newhall nel suo articolo. Il passato dell'artista francese, strenuo difensore dell'autorialità artistica, è altresì indicativo per comprendere le ragioni della critica all'autorialità di tali immagini; non di meno, l'intento polemico mira a decostruire l'impatto estetico di tali immagini insistendo su *cosa* sono gli oggetti rappresentati – uranio, magnesio, zinco – non sul *come* sono rappresentati⁷.

Conclusione: l'astrazione fotografica, entro quali termini e in quali contesti?

Come ricordato nei paragrafi precedenti *The New Abstract Vision* è ripreso in numerosi contesti affini alla fotografia e non solo, in varie forme retoriche e con differenti finalità. Finora si è proceduti attraverso una ricognizione critica delle sue varie declinazioni al fine di comprendere come un breve articolo – a lungo tempo ignorato – sia circolato al di fuori del contesto di provenienza e abbia trovato nell'interdisciplinarietà una ragion d'essere e un campo d'applicazione. Anche in Italia, sulla rivista di divulgazione scientifica *Sapere*, compare una traduzione parziale del saggio di Newhall. L'articolo per la rivista italiana è strutturato in modo tale da mettere in luce gli aspetti più evidenti e di facile comprensione del saggio del critico americano, a scapito delle sue considerazioni epistemologiche riguardo alla rappresentazione fotografica del dato scientifico; nonostante ciò, sono riportate pedissequamente tutte le immagini a corredo dell'articolo originale (Redazione, 1947).

Morfologia e funzione sono i termini cardine entro cui si muove l'analisi dello storico americano: l'interrelazione dei due termini si trova così declinata in una pluralità di contesti che, come dimostrato, non inficia la loro ontologia. Che ne è, quindi, del contesto e della specificità storica di quelle immagini?

La peculiarità del concetto di "nuova visione astratta" giace nella sua estendibilità narrativa e adattabilità retorica: non a caso, simili considerazioni riguardo all'astrazione e alla relazione con i nuovi media tecnologici si trovano anche in tempi recenti. Nel 1986 su *Metalsmith*, rivista americana di metallurgia artistico-artigianale, compare una citazione diretta dall'articolo di Newhall. L'articolo in questione è a firma del critico Mark Foley ed è dedicato all'attività artistica dello scultore Sam Kramer, autore di numerosi lavori di oreficeria negli anni Quaranta e Cinquanta ispirate a opere surrealiste o astratte. Le mo-

⁷ Dal punto di vista contestuale è utile ricordare la feroce critica mossa da Emilio Villa sulle pagine del suo *Arti Visive* riguardo ai Nuclearisti e alle fotografie scientifiche utilizzate come repertorio iconografico; il critico italiano muoveva contro «certi lacrimevoli errori di certi dilettanti dell'astrattismo, i quali suppongono che basti trarre una suggestione da alcune di queste fotografie, o da altre non del tutto dissimili, per fare arte astratta» (Villa, 1953, p. 7).

dalità di narrazione impiegate nell'articolo – una disamina piuttosto generale delle possibilità estetiche legate alla fotomicrografia – è analoga a quella dei casi precedenti.

Nel 1947, sotto il titolo *La Nuova Visione Astratta*, l'*Art News Annual* pubblicava una serie di fotografie stupefacenti. Tra queste vi erano i raggi-x di un cristallo di pirite, le oscillografie della fissione a uranio, le fotografie di Edgerton della goccia di latte. Ogni progresso nell'ottica e nella fotografia ha incrementato il dizionario visuale disponibile agli artisti. Era come quando i semplici diari di viaggio o esplorazione alimentavano enormemente l'immaginazione: questo viaggio, però, è avvenuto in un laboratorio. (Foley, 1986, p. 12).⁸

La narrazione impiegata nell'articolo ricorda il caso di Willard Morgan, in cui l'astrazione risultava essere un pretesto per accedere a un nuovo mondo invisibile, eppure presente fisicamente, svelato grazie all'impiego di pionieristiche strumentazioni scientifiche come il microscopio elettronico.

Nonostante la specificità del precedente caso di studio, si possono formulare alcune considerazioni circa il modo di relazionarsi con la fotografia astratta oggi in virtù della circolazione eterogenea dell'articolo di Newhall. Anzitutto è possibile affermare che le soluzioni retoriche volte a indagare il portato estetico di fotografie che utilizzano un lessico astratto siano costanti e invariate nel tempo; sulle ragioni di tale fissità occorrerebbe indagare nei contesti di ricezione di tali immagini. In secondo luogo, è opportuno considerare il dibattito critico recente riguardo al concetto di astrazione. A partire dal 2008, anche in relazione al cosiddetto "ritorno della pittura" e alle sue declinazioni astratte⁹, si possono contare numerose pubblicazioni e mostre che riflettono sull'astrazione fotografica e sulla possibilità d'essere di una storia dell'astrazione del Novecento¹⁰.

Per quanto riguarda la situazione della fotografia astratta oggi è doveroso considerare il saggio di Diarmuid Costello, il quale, soffermandosi sull'articolo di Lambert Wiesing *What Could "Abstract Photography" Be?*, propone una classificazione tassonomica per la fotografia astratta contemporanea. Nel saggio Co-

⁸ Per la reperibilità del materiale d'archivio si ringrazia Tara Jecklin e la Society of North American Goldsmiths.

⁹ Sul tema si veda Lind, 2019 e Moreno, 2020. Per quanto riguarda l'immediata contemporaneità si rimanda alla mostra organizzata presso il Centre Photographique d'Ile de France, *La Photographie à l'épreuve de l'abstraction* nel 2020.

¹⁰ La mostra *Inventing Abstraction 1910-1925*, a cura di Leah Dickerman presso il Museum of Modern Art di New York, ha rappresentato per la comunità accademica e il sistema artistico dell'arte contemporanea un valido punto di riferimento per riconsiderare la storia delle origini dell'astrazione.

stello istituisce varie categorie in rapporto alla morfologia e alla funzione comunicativa delle fotografie astratte – pre-astrazione, falsa astrazione, astrazione fittizia, astrazione debole, astrazione forte, astrazione artefatta, astrazione concreta – per evidenziare «alcune modalità secondo cui le immagini genericamente definite come astratte posso differire tra loro, senza implicare alcun giudizio normativo, né merito, né mancanza, in quanto rappresentazioni artistiche» (Costello, 2018, p. 386). L'approccio generale dello studioso al tema è volto a problematizzare il problema mimetico della fotografia astratta: la sistematizzazione proposta è finalizzata al riconoscere il valore simbolico dell'astrazione oggi all'interno della cultura visuale contemporanea.

Sebbene in questo articolo sia stata evidenziata la consonanza di alcuni paradigmi critici riguardo alla relazione tra tecnologia fotografica e riflessione estetica sull'astrazione rimane, tuttavia, da approfondire l'astrazione in fotografia come manifestazione di una sintomatologia culturale che ha messo in luce gli aspetti più salienti della fotografia stessa, ovvero il rapporto tra morfologia, funzione e di registrazione di informazioni.

Bibliografia

- Arens, E. (1930), *We Acquire New Eyes*, «Advertising Arts», p. 19-23.
- Belasco, D. (2019), *Femme Maison: Louise Bourgeois, the Norlyst Gallery, and Feminist Surrealism in America, 1943-1947*, in Drost, J., Flahutez, F, Helmreich, A., Schieder, M. (a cura di), *Networking Surrealism in the USA. Agents, Artists, and the Market*, German Center for Art History Paris, Heidelberg University Library.
- Costello, D. (2018), *What is Abstraction in Photography?*, «British Journal of Aesthetics», vol. 58, pp. 385-400.
- Downes, B. (1944), *Captured Light. Experimental Photography*, «Popular Photography», vol. 15, no. 3, pp. 32-33.
- Foldes, J. (1947), *The Abc's of Enlarging*, «Popular Photography», vol. 20, n. 3, pp. 54-56.
- Foley, M. (1986), *Sam Kramer. Fantastic Jewelry for People Who Are Slightly Mad*, «Metalsmith», vol. 6, no. 1, p. 11-17.
- Hall, B. (1933), *How to Take Pictures with a Microscope*, «Popular Science», vol. 122, no. 4, p. 48-49.
- Hering, B. (1964), *How to Take Pictures Through a Microscope*, «Popular Science», vol. 185, no. 1, p. 104.
- Lind, M. (2019), *Seven Years. The Rematerialization of Art from 2011 to 2017*, Sternberg Press, Berlino.
- Masson, A. (1959), *Feuillets noirs*, «La Nouvelle Revue Française», no. 82, pp. 646-656.
- Moholy-Nagy, N. (1948 [1929]), *The New Vision and Abstract of an Artist*, Wittenborg, New York.
- Moreno, G. (a cura di) (2019), *In the Mind but not from There. Real Abstractions and Contemporary Art*, Verso, Londra.

- Morgan, W. (1948), *Adventure in an Unknown World*, «Popular Photography», vol. 23, no. 6, p. 83-86; pp. 222-223.
- Newhall, B. (1947), *The New Abstract Vision*, «Art News Annual», pp. 56-68.
- Pease, W. (1949), *Ward Pease on Picture for the Home*, «Popular Photography», vol. 24, no. 3, p. 10.
- Richey, G. (1967), *Constructivism. Origins and Evolution*, George Braziller, New York.
- Redazione (1945), *Why Photographers Experiment?*, «Popular Photography», vol. 16, no. 2, pp. 27-29; pp. 97-99.
- Redazione (1947), *Visione dell'astratto e dell'attimo fuggente*, «Sapere», no. 305, pp. 205-208.
- Villa, E. (1953), *Astrattismo e scienza*, «Arti Visive», no. 4, p. 7.
- Whithin, J. (1944), *Candid Shots by the Editor*, «Popular Photography», vol. 14, no. 1, p. 16.

Alessandro Ferraro, storico dell'arte, è dottorando in storia dell'arte contemporanea presso l'Università degli Studi di Genova. Recentemente è stato borsista presso la Stiftung Arp di Berlino. I suoi interessi di ricerca riguardano le teorie dell'astrazione nell'arte contemporanea e il loro impatto nella cultura visuale.

Interpretare la fotografia: il Laboratorio di Comunicazione Militante e il caso Luciano Re Cecconi

Andrea Capriolo

La comunicazione verbo visuale, e l'alterazione dell'immagine perpetrata dai mezzi giornalistici per screditare il "movimento" giovanile – fosse esso di sinistra o di destra – divenne nel corso degli anni Settanta uno degli aspetti culturali più sentiti tra i militanti di queste opposte fazioni. Se i primi testi sull'argomento emersero già con la "controstoria" relativa alla Strage di Stato di piazza Fontana e dell'omicidio dell'anarchico Pinelli, un'intensificazione su tali interessi si manifestò dopo l'Autunno caldo, quando queste tematiche incominciarono ad essere divulgate non solo dai teorici dell'informazione – come ad esempio Pio Baldelli – ma anche mediante le riviste "esoeditoriali" che sempre maggiormente stavano inondando il "marcato" dei giovani.

Nel 1973, per le edizioni Feltrinelli, Roberto Faenza curò un primo testo – *Senza chiedere permesso. Come rivoluzionare l'informazione* – con il quale diede avvio ad una campagna di studio su tali temi, porgendo particolare risalto allo studio dei mezzi di "repressione", quali telecamere in luoghi pubblici e microspie, che le istituzioni statali avrebbero potuto utilizzare nei confronti del proletariato giovanile. Di contro a queste intuizioni "legalitarie", il manuale di Faenza forniva un campionario di strumenti con i quali il "proletariato" avrebbe potuto difendersi dalle tecniche messe in atto da giornali e televisioni per screditare il "movimento".

Nel febbraio del medesimo anno, all'interno della rivista *L'Erba Voglio*, una intervista tra Roberto Faenza, Eddie Becker e Giuseppe Richieri, animatori di un gruppo di consulenza sulla comunicazione promosso dalla Regione Emilia Romagna, disquisiva attorno al concetto di informazione interpersonale: *La comunicazione è un'altra cosa* era il titolo del loro articolo-intervista, già di per sé emblematico per sondare i rapporti tra comunicazione istituzionale e antagonista". In introduzione del testo, da subito si definiva il problema di fondo del dibattito: «quando si parla di informazione», si ricordava, «immediatamente a livello politico le si contrappone la controinformazione.», anche se, in realtà, si rammentava ancora nel testo, «informazione e controinformazione sono la stessa cosa, nel senso che i padroni gestiscono la radio o la televisione per controllare le informazioni [...] mentre i gruppi rivoluzionari gestiscono i loro giornali e le loro fonti d'informazione per controllare contenuti opposti». Ne risultava, concludevano i redattori dell'intervento, «che nei confronti di chi riceve i messaggi, cioè delle masse, non c'è alcuna differenza» o, se anche una minima differenza fosse esistita, essa avrebbe potuto manifestarsi solo a livel-

lo dei contenuti. Essi, tuttavia, nelle intuizioni dei firmatari dell'intervento, non potevano essere elementi necessari a fare della comunicazione una "reale comunicazione". Quello che realmente importava, infatti, era «la differenza di struttura nella comunicazione» (Faenza, 1973, p. 35), ovvero chi era a controllare il mezzo di informazione. L'interesse, di conseguenza, all'interno del sistema di comunicazione "borghese", era interamente volto all'impadronirsi dei mezzi di trasmissione dell'informazione per fare dell'efficace e proficua comunicazione.

Se pur è innegabile che la riflessione su tali temi divenne pratica quotidiana dei "militanti" della controinformazione, è da sottolineare come anche i maggiori semiologi del periodo seguivano attentamente tali questioni. Caso specifico è Umberto Eco, il quale, alcuni anni dopo aver schiuso il campo di studi sulla cultura di massa e sui rapporti tra linguaggio e comunicazione, nel 1969, dopo che la stagione sessantottina aveva lasciato spazio allo scontro frontale con le istituzioni, ritornava sull'argomento con un breve saggio pubblicato all'interno del testo *Il costume di casa. Evidenze e misteri dell'ideologia italiana negli anni Sessanta*; il titolo dell'articolo, riflettendo lo "spirito dei tempi", venne intitolato *Per una guerriglia semiologica*¹. Nello scritto, Eco rifletteva sul fatto che in un paese altamente industrializzato, il potere istituzionale si esercitava mediante il controllo del flusso delle informazioni e non più, come nei tempi passati, con la coercizione politica e militare. Citando il sociologo canadese McLuhan, il semiologo italiano notava che «l'informazione non è più uno strumento per produrre beni economici, ma è diventato esso stesso il principale dei beni» (Eco, 1969, p. 67), precisando la prospettiva massmediale come vero e unico campo per l'esercizio dell'autorità. Ritornando poi alla ben nota discriminazione da lui esemplificata tra soggetti "apocalittici" e "integrati", Eco si chiedeva quale peso abbiano avuto nel processo comunicativo il contenuto del messaggio e la sua forma e se l'importanza di un processo comunicativo specifico potesse risiedere nel primo anziché nel medium con cui tale messaggio veniva trasmesso, individuando la chiave della soluzione nella nozione di codice che, per Eco, era «un sistema di probabilità prefissato» in grado di «stabilire se gli elementi del messaggio sono intenzionali (voluti dalla Fonte) o conseguenza del Rumore» (Eco, 1969, p. 68). Il destinatario del messaggio, in ogni caso, manteneva per lo studioso un margine di indipendenza interpretativa nei confronti della notizia ricevuta, la quale si presentava ancora come forma vuota a cui il ricevente poteva attribuire significati differenti, istituendo una probabile indeterminatezza nella catena comunicativa. Nelle comunicazioni di massa, essendoci una Fonte esclusiva e strutturata in resistenza a un complesso di destinatari differenziati in base a sesso, età, cultura e lingua, tale indeter-

¹ Il termine di "guerriglia semiologia" tuttavia, era già stato presentato da Eco al congresso newyorkese Vision '67, con un contributo intitolato *Towards a Semiological Guerrilla Warfare*.

minatezza propendeva a essere sempre presente e prevista, generando un'ampia variabilità delle definizioni dei messaggi. Eco, in questo modo, rimpiazzava il McLuhaniano «il medium è il messaggio» con «il messaggio dipende dal codice» che, per quanto veritiero, si rivelava tuttavia una strozzatura che non risolveva l'incognita della potenza non controllabile dei mezzi di comunicazione di massa, i quali, sostanzialmente, esiliavano tutti gli esseri umani a una condizione di nuovo proletariato tecnologico. Per distaccarsi da questa *impasse* di soggezione e per riacquistare una certa libertà nel discorso comunicativo era necessario, per Eco, valersi di una tecnica di “guerriglia”: l'idea era quella di una struttura di comunicazione alternativa a quella massmediale a diffusione capillare, che avrebbe potuto agire non là dove il messaggio fosse partito ma dove sarebbe giunto, producendo nei destinatari una discussione aperta sui codici utilizzati per l'interpretazione del messaggio stesso.

La proposta non era quella dell'istituzione di un fronte di opposizione inflessibile e antitecnologico – «le rivoluzioni si risolvono spesso in forme più pittoresche che di integrazione» (Eco, 1969, p. 70); Eco, infatti, usava consapevolmente il termine “guerriglia” per indicare piuttosto una strategia di utilizzo di strutture non industriali di comunicazione, una presenza complementare a quella ufficiale che si sarebbe occupata di perfezionare e verificare ininterrottamente le prospettive di interpretazione semantica e di reintrodurre una dimensione critica nella ricezione passiva dei contenuti. Tale prospettiva comunicazionale avrebbe portato, infine, alla collettivizzazione delle interpretazioni di ogni singolo messaggio: «In una società delle comunicazioni in cui i mezzi di produzione semiologica appartengono a pochi, la strada per restituirli a tutti potrebbe essere assai lunga, mentre è a disposizione la strada per collettivizzare, restituire alla base, i mezzi di produzione semantica, e cioè la capacità di scoprire nuove interpretazioni e nuove possibilità di lettura in messaggi imposti con altri fini.» (Eco, 1969, p. 34). All'infuori di questo sfondo unidirezionale, è innegabile che questa prospettiva venisse invocata anche da chi già occupava posizioni di potere – come del resto Eco – all'interno di università, case editrici, televisioni e giornali, quale caso studio sui mezzi di comunicazione che fossero in grado di implementarne le sue possibilità di uso anche in campo repressivo – ricordando in questo contesto *Senza chiedere permesso* di Faenza – che non come reale liberazione delle necessità comunicative del popolo. I reali casi di collettivizzazione del mezzo di comunicazione, infatti, non furono poi molti nella pratica quotidiana italiana, e pur dove furono messi in atto, si rivelarono più esempi “laboratoriali” che non strumenti atti a creare questa reale, effettiva e proficua comunicazione.

Sulla scia dell'interesse per il testo di Eco, nel decennio successivo ampio dibattito si intraprendeva sulla carta stampata inerente i rapporti tra comunicazione nella cultura di massa e mass media. Nel 1978 la rivista filosofica *Aut-Aut* invitava alcuni intellettuali italiani a rispondere ad una serie di domande

sul tema informazione/comunicazione: *Informazione di massa e comunicazione di classe*. *Inchiesta/dibattito* era, infatti, il titolo del volume in questione. Tra i partecipanti vi erano diversi studiosi di tali problemi quali Goffredo Fofi, Pio Baldelli, Franco Fortini, Giovanni Becchelloni e Gillo Dorfles, esponenti di radio “libere” come la bolognese Radio Alice, Radio Popolare di Milano e la Federazione Radio Emittenti Democratiche e, non ultimo, lo stesso Eco. Lo studioso, partendo dalla rilettura di *Per una guerriglia semiologica*, aderiva al progetto di studio con uno scritto dal titolo *Dalla “guerriglia semiologica” alla professionalità della comunicazione*. In questo breve testo, che mostrava un Eco più *engagé* rispetto agli scritti precedenti, il semiologo introduceva un nuovo termine di interesse all’interno del dibattito sul linguaggio informativo: quello della professionalizzazione dei mezzi di comunicazione. Partendo differenziando la comunicazione di massa – standardizzata – da quella di movimento, identificata da Eco con la comunicazione di classe, l’autore esaminava questa diarchia comunicazionale alla luce dei nuovi mezzi di propagazione dell’informazione quali le “radio libere”. Per Eco, il linguaggio utilizzato da queste emittenti era inquinato e, allo stesso tempo, era in grado di contaminare le radio di “monopolio”. Questo inquinamento era dovuto essenzialmente all’intrinseca «struttura tecnologica del mezzo» che avrebbe consentito, grazie anche alla facilità “tecnica”, di poter fondare nuove radio autogestite e di pervenire a una «marmellata delle radio libere» dove non si sarebbe riuscito più a distinguere un messaggio proveniente dal “movimento” o da un apparecchio dichiaratamente di destra (Eco, 1978, p. 62). Da qui derivava la necessità di fondare una nuova professionalità che avrebbe potuto opporsi al facile spontaneismo della comunicazione di movimento, per creare una «azione» – un moto comunicativo – nuovo e riflettente la «capacità di aggiornamento del movimento stesso» (Eco, 1978, p. 63)². Sorgeva tuttavia un problema nella tematica sviluppata nel saggio: il rapporto che intercorreva tra informazione e destinatari all’interno del movimento. Acutamente Eco arrivava alla constatazione che ogni messaggio/informazione emanato dagli “operatori culturali”, in quanto espressione della sua stessa contraddittorietà e del suo continuo rinnovamento, veniva percepito e interpretato in maniera corretta solo ed esclusivamente da destinatari “simpatizzanti” del movimento stesso. Tuttavia, il messaggio non aveva come

² Sul tema della professionalità tecnica del mezzo di comunicazione si interessa anche Gillo Dorfles sul medesimo numero di *Aut-Aut*: “Il «ruolo di privilegio» detenuto dal professionista è qualcosa di irrinunciabile, per ovvie ragioni di competenza tecnico-professionale. L’unico modo per eliminare o attenuare l’influenza e il pericolo, è quello di attivare sempre maggiormente la presenza di informatori ‘laici’ che agiscano non solo – e spesso inutilmente – attraverso cosiddette emittenti democratiche, ma che siano chiamati ad intervenire accanto agli informatori ufficiali. Dipenderà dai professionisti [...] di saper valorizzare questo tipo di informazione alternativa, anche in seno alle strutture dei mass media ufficiali” (Dorfles, 1978, p. 137).

destinatario unico questi simpatizzanti, ma tutta una collettività che non era pronta a percepire il linguaggio-informazione espresso dal movimento, seppur abile di interpretarlo. L'obiettivo di queste "radio libere" – sulla scia anche delle sperimentazioni portate dal DAMS di Bologna, da poco aperto - diventava quello di «professionalizzare il proprio mezzi di comunicazione, vale a dire studiare molto più rigorosamente i possibili effetti» (Eco, 1978, p. 64) da loro prodotti, «pur mantenendo la spontaneità» caratterizzante l'informazione giovanile. Stesse considerazioni, quelle presentate da Eco, che si possono diametralmente spostare nel campo dell'arte fotografica.

Pare innegabile, infatti, percepire come ogni mezzo di informazione, il quale possedeva un potere bipartito oscillante tra informazione e comunicazione, presentava uno sbilanciamento che spingeva il livello informativo dei mezzi di comunicazione "borghesi" verso la mera informazione e non verso il concetto di comunicazione. A questo punto, allora, il prodotto artistico veniva a giocare un ruolo di riferimento fondamentale per tentare di portare la capacità divulgativa di un mezzo di informazione verso il campo della comunicazione: proprio in funzione della sua marginalità rispetto agli strumenti di comunicazione sociale prevalenti, l'arte risultava importante e indispensabile per chi deteneva il controllo su tali mezzi. Ne derivava che, togliendo il mezzo di produzione artistica dalle mani "borghesi" e donandolo ai produttori di "controcultura artistica", in quanto settore a sé stante, si sarebbe riusciti a pervenire al fenomeno della concreta comunicazione: "l'arte si configura – ricordavano i membri del Laboratorio di Comunicazione Militante – come il luogo specifico e preconstituito per esercitare la critica del linguaggio, per distruggere vecchie concezioni artistiche e sostituire ad esse nuovi modi di comunicare, nuovi linguaggi e nuovi messaggi" (LCMa, 1978, p. sp).

In tale contesto, emblematico fu il lavoro portato avanti dal Laboratorio di Comunicazione Militante di Milano, collettivo artistico fondato da Tullio Brunone, Giovanni Columbu, Ettore Pasculli e Paolo Rosa, attivo per un biennio, tra 1976 e 1978. Il gruppo, infatti, criticando il sistema comunicativo e istituzionale vigente, si impegnava mediante il lavoro artistico sull'analisi delle forme di comunicazione dominanti nella cultura politica degli anni Settanta. L'obiettivo del collettivo era di denudare i dispositivi di fabbricazione della comunicazione, abili d'edificare possibilità di controllo sull'opinione pubblica, i quali venivano sfruttati dagli apparati governativi mediante un utilizzo predefinito di immagini e parole, in grado di trasmettere ideologie e messaggi precodificati. Lo studio da parte del Laboratorio delle tecniche messe in atto dalle televisioni e dai giornali per screditare i militanti della sinistra extraparlamentare trovò sbocco in una serie di lavori che videro esplicitazione nell'unico libro a stampa da loro prodotto, pubblicato dalla casa editrice Mazzotta nel 1977: *L'arma dell'immagine. Esperimenti di animazione sulla comunicazione visiva*. Al suo interno, infatti, si trovano raccolti tutti i lavori che il Laboratorio orga-

nizzò su tali temi, dallo studio delle decorazioni militari, messe in relazione con le architetture classiche, tipiche di un potere “atemporale”, passando per gli stereotipi lombrosiani e le ricostruzioni “animate”, fatte con gli studenti delle scuole medie e superiori, di alcuni fatti di cronaca del periodo (LCM, 1977).

Uno dei lavori più interessanti portati a termine dal collettivo meneghino, e presentati nel volume appena citato, dovette essere quello inerente alla morte del calciatore della Lazio, e della nazionale italiana, Luciano Re Cecconi, ucciso dal gioielliere Bruno Tabocchini dopo un finto tentativo di rapina che il calciatore commise la sera del 18 gennaio 1977 nella oreficeria romana di via Francesco Saverio Nitti 68. Su questo fatto di cronaca, il TG1 e il TG2 diedero ampio risalto, ognuno indicando le proprie conclusioni. Se si prende in esame quanto affermato nei due servizi giornalistici, tuttavia, si notano delle profonde divergenze interpretative, che potevano lasciare il telespettatore disorientato nel cercare di capire di chi potessero essere le colpe della morte del ragazzo: se del calciatore, in quanto responsabile dello scherzo – in un periodo di forti tensioni sociali, dove le rapine a commercianti erano consuetudinarie – o del gioielliere, che non avendo riconosciuto il calciatore – nonostante la sua fama – avrebbe utilizzato un eccesso di legittima difesa. Per l’occasione, i membri del Laboratorio organizzarono con gli studenti della scuola media mantovana Maurizio Sacchi un laboratorio dove consentirono ad essi di riportare in scena gli eventi della morte di Re Cecconi, venendo al tempo stesso fotografati e filmati con un videotape. Tali strumenti avrebbero loro consentito non solo di rivedere quanto erano riusciti a creare, ma di analizzare e studiare con più profondità, tramite una ricerca collettiva e partecipata, le tecniche manipolatorie, e le differenti versioni sul medesimo fatto, che potevano essere portate all’attenzione del pubblico dai mezzi di divulgazione istituzionali quali giornali cartacei e televisivi. Con l’analisi della tecnica fotografica, il collettivo milanese intendeva fornire al consumatore dell’immagine alcune chiavi interpretative atte a svelare e comprendere i messaggi forniti quotidianamente attraverso la cultura massmediatica. In questo modo si tentava di pervenire al ribaltamento della passività del fruitore, consacrandolo a nuovo soggetto produttore di significante e di una nuova forma di comunicare che fosse in grado di distruggere le vecchie concezioni artistiche, consentendogli al tempo stesso di esercitare una critica al linguaggio “strumentale” usato dall’apparato istituzionale. Manipolare per informare, dunque, nella consapevolezza tuttavia che ogni tentativo di rappresentazione del reale sarebbe stato di per sé manipolazione; ne conseguiva che la rielaborazione da parte del collettivo non si proponeva di falsare la verità, di per sé legittimamente soggetta a interpretazioni personali, ma di sostenere nel modo più incisivo ed incontestabile la propria realtà. In questa ottica, il mezzo fotografico, rispondendo ai termini di immediatezza di ricezione, facilità di riproducibilità e contenimento dei costi di pro-

duzione, diventava di fondamentale importanza per raggiungere efficacemente le grandi masse proletarie degli anni Settanta. Del resto, tuttavia, come sottolineava nel 1973 Giuliana Ferrari in un articolo su *NAC – notiziario di arte contemporanea* dal titolo *La lingua quotidiana*: «Sempre, comunque la notizia subisce un processo di montaggio, ricomposizione, selezione; la notizia e non solo nella cronaca cittadina, tende a trasformarsi in racconto; non si pone una frattura fra avvenimento e struttura, una volta che un avvenimento viene riportato, il vissuto si trasforma in rappresentato, il dato degli eventi è colto secondo le «categorie» del racconto.» (Ferrari, 1973, p. 39).

A riflettere sulle pratiche artistiche messe in atto dal Laboratorio, interveniva, inoltre, Tommaso Trini, il quale, introducendo il loro lavoro in una mostra organizzata alla Permanente di Milano, ricordava come il possesso dei mezzi video e fotografici da parte del Laboratorio era strumentale al lavoro di analisi e di critica dei mezzi di informazione. Essi, tuttavia, per il critico, si mostravano ancora “acerbi” nei confronti dei mezzi di comunicazione posseduti o “gestiti” dai vari centri del potere. Al tempo stesso, Trini diffidava i membri del collettivo nel dare troppa importanza al “mezzo mito” secondo cui l’affidabilità individuale di molti strumenti moderni di comunicazione – come la foto o il video o la stampa – li avrebbero resi mezzi “alternativi” facilmente utilizzabili contro il potere. Sarebbe occorso ben altro, ricordava, «che la loro immediata disponibilità individuale»; occorre, al contrario, «continuamente allargare al gruppo e alla massa tale disponibilità, e diffonderne la critica, e possibilmente non farsi soffocare dallo scacchiere economico e tecnologico con il quale il potere, che ha creato i mezzi perché siano appunto singolarizzati, separati, e abbandonati, concede piccoli terminali per serrare ancor più il controllo sul loro centro.» (LCMa, 1978, p. sp). In questo senso si capisce quanto potevano essere fondamentali i mezzi di comunicazione per la classe “borghese” e perché erano assiduamente controllati da essa: i mass media, infatti, non venivano utilizzati in quanto forma di comunicazione intesa come capacità dell’individuo di recepire il messaggio e di poter usufruire dei contenuti, ma solamente per informare, ovvero inoltrare il messaggio verso la popolazione senza successivamente riceverne risposta, come del resto aveva già ricordato McLuhan. Si formava in questo modo una società dell’informazione duale con, da una parte, la classe dominante che non comunicava ma informava, dall’altra parte della barricata quelli che venivano definiti gli “operatori culturali” e gli apparati della controinformazione i quali, comunicando i loro propositi, creavano socialità e condivisione di idee.

Per concludere, come ricordava Roland Barthes, «Nei giornali, la fotografia è un messaggio. L’insieme di tale messaggio è costituito da una fonte di emissione, da un canale di trasmissione e da un ambiente di ricezione. La sorgente di emissione è la redazione del giornale, il gruppo dei tecnici a cui appartiene chi scatta la foto, chi la sceglie, chi la compone, la tratta, e infine chi le assegna

un titolo, una didascalia e un commento. L'ambiente di ricezione è il pubblico che legge il giornale. Quanto al canale di trasmissione, è il giornale stesso o, più precisamente, un complesso di messaggi concorrenti, il cui centro è la fotografia, ma i contorni sono costituiti dal titolo, dalla didascalia, dall'impaginazione e, in modo più astratto ma non meno 'informante', dal nome stesso del giornale» (Barthes, 1982, p. 5). Per Barthes la didascalia che correda l'immagine, non solo generava una norma linguistica, ma veniva utilizzata anche per essere strumento di propagazione effettivo del codice medesimo che il mittente adoperava quando innescava la comunicazione, col fine di trasmettere il messaggio al destinatario, nel caso da noi preso in esame il lettore. Con questo passaggio si deduce il ruolo sostanziale assunto dal testo che accompagna la fotografia, dato che l'immagine riproduce il contenuto della notizia, mentre la didascalia, affiancata da importanti elementi di inquadramento della istantanea nel giornale, il mezzo per comunicarla. Per il filosofo, di conseguenza, l'immagine fotografica, in quanto si presenta come "oggetto fornito di autonomia strutturale" (Barthes, 1982, p. 6) richiede una particolare metodologia di analisi, di certo posta in relazione con la sua precisa struttura verbale, ovvero con la sua "legenda".

Bibliografia

- Barthes, R. (1982), *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Éd. du Seuil, Paris; trad. it., (1982), *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici*, Giulio Einaudi Editore, Torino.
- Casero, C. (2014), *Il Laboratorio di Comunicazione Militante: il disvelamento della retorica dei media*, «Between», no. 7, anno IV, pp. 1-20.
- Dorfles, G. (1978), *Per un riscatto dell'informazione di massa*, «Aut-Aut», no. 163, pp. 136 - 138
- Eco, U. (1968), *Vietando s'impara*, «Quindici», no. 12, pp. 1-2.
- Eco, U. (1969), *Il costume di casa. Evidenze e misteri dell'ideologia italiana negli anni Sessanta*, Bompiani, Milano.
- Eco, U. (1978), *Dalla "guerriglia semiologica" alla professionalità della comunicazione*, «Aut-Aut», no. 163, pp. 61 - 68.
- Faenza, R. et al. (1973), *La comunicazione è un'altra cosa*, «L'Erba Voglio», no. 8-9, anno II, pp. 35-37.
- Ferrari, G. (1973), *La lingua Quotidiana*, «NAC - Notiziario di Arte Contemporanea», no. 11, p. 39.
- LCM, (1977), *L'arma dell'immagine*, Mazzotta, Milano.
- LCM, (1978), *Immagine arma impropria: mostra/laboratorio. Coordinata dal laboratorio di Comunicazione Militante*, (Milano, Palazzo della Permanente, 1 - 19 marzo 1978), Milano, Ripartizione Cultura.

Andrea Capriolo è dottorando presso l'Università degli Studi di Udine (supervisore Alessandro Del Puppo) con una ricerca inerente alla ricostruzione dell'attività artistica e culturale svoltasi tra anni Settanta e Ottanta nei centri sociali occupati di Milano. Particolare attenzione ripone nello studio delle riviste eseditoriali milanesi, sulle quali ha pubblicato alcuni articoli scientifici, e per i fenomeni culturali di "controinformazione partecipativa" così sviluppatasi nell'Italia del periodo della contestazione.

Inter-zona arte/moda. Riviste di nicchia e fotografia alle soglie del nuovo millennio

Chiara Pompa

«Ormai, alla frontiera tra arte e moda, si sviluppa un'inter-zona che sfugge al dualismo arte/moda».¹ È in questi termini che nel 1996 Olivier Zahm inquadra l'intensificarsi dei rapporti tra le due sfere culturali. Indiscutibilmente una prospettiva suggestiva che, stando alle accezioni del prefisso di origine latina presente nel composto «inter-zona»,² suggerisce il profilarsi di un'area liminare, intermedia, ma anche di collegamento e reciprocità tra territori attigui. Una prospettiva che in questa sede sarà intrecciata alle vicende che hanno animato la scena editoriale indipendente degli ultimi due decenni del Novecento, prestando particolare attenzione alle cosiddette «riviste di moda di nicchia», impostesi negli anni Novanta come alternativa ai tradizionali *fashion magazine* e, nella maggior parte dei casi, «prodotte e consumate da professionisti che lavorano nel settore dell'immagine» (Lyng-Jorlén, 2017, p. 32). L'obiettivo è infatti quello di porre in rilievo il contributo offerto allo sviluppo di questa inter-zona dalla linea editoriale di tali riviste e, nello specifico, dai servizi commissionati e ospitati sulle loro pagine. La riflessione prenderà dunque le mosse dalle letture avanzate da tre mostre fotografiche che, tra il 2002 e il 2011, hanno fornito coordinate utili a collocare all'interno delle dinamiche attrattive tra i poli dell'arte e della moda la suddetta sezione dell'editoria, ancora poco indagata.³

Venendo alle mostre, il riferimento è *in primis* a *Chic Clicks. Creativity and Commerce in Contemporary Fashion Photography*, curata da Ulrich Lehmann nel 2002 presso l'Institute of Contemporary Art di Boston. Proseguendo in ordine cronologico, la seconda è *Fashioning Fiction in Photography since 1990*, organizza-

¹ Il riferimento è all'intervento *Arte e moda: ballata della reciproca dipendenza* del critico d'arte Olivier Zahm nell'ambito del ciclo di conferenze della II edizione dell'Artists' Research Laboratory (CSAV) organizzato annualmente, dal 1995, dalla Fondazione Antonio Ratti, di cui l'abstract qui citato è disponibile all'indirizzo: <https://fondazioneratti.org/it/progetti/arte-e-moda-ballata-di-reciproca-dipendenza-niente-sesso-ieri-notte-riguardo-allultimo-film-di-sophie-calle-e-la-frustrazione-dellarte-oggi> [consultato in data 20 febbraio 2022]

² Si veda *Vocabolario Treccani.it*, s.v. "inter": <https://www.treccani.it/vocabolario/inter/> [consultato in data 20 febbraio 2022]

³ Solo di recente nell'ambito dei *Fashion Studies* sono stati condotti studi specifici sull'editoria periodica alternativa e indipendente del settore, in questo senso si veda Lyng-Jorlén 2017, Marcadent 2020.

ta nel 2004 dal Dipartimento di fotografia del Museum of Modern Art di New York, nello specifico da Susan Kismaric ed Eva Respini. Infine, la terza è *Not in Fashion. Photography and Fashion in the 90s*, tenutasi tra il 2010 e il 2011 presso il Museum für Moderne Kunst di Francoforte, frutto di un progetto della curatrice indipendente Sophie von Olfers. Inquadrando il decennio precedente, tutte e tre le mostre hanno messo a fuoco come i due mondi siano andati stringendo relazioni sempre più articolate e confluenti sul piano delle modalità espressive, determinando in questo modo un radicale cambio di passo nella comunicazione della moda. Ciò che tuttavia appare maggiormente rilevante rispetto al fenomeno preso in esame, è il riferimento puntuale nei cataloghi a riviste indipendenti come «The Face», «i-D», «Dutch», «Tank», «Purple», «Self Service», «Surface», «AnOther Magazine», da cui sono state tratte molte delle immagini esposte. In particolare, nel saggio di Annelie Lütgens (2002, pp. T22-26) per il catalogo di *Chic Clicks*, serpeggia l'idea che esse abbiano costituito il contenitore più appropriato ad accogliere gli scatti di quei fotografi di moda radicali che negli anni Novanta, sulla scia di artisti come Nan Goldin, si sono andati aprendo all'esperienza diretta della realtà, prediligendo esplorazioni visive della sfera quotidiana, finanche di tabù come il sesso, la malattia, la morte. Passando al testo critico che apre il catalogo di *Fashioning Fiction in Photography since 1990*, per Kismaric e Respini (2004, pp. 19-28) le suddette pubblicazioni hanno incoraggiato l'intersezione tra arte, moda, design e cultura giovanile, dando spazio all'espressione personale dei fotografi allora emergenti, i quali in molti casi hanno trasformato le pagine destinate a servizi e campagne pubblicitarie in un diario visivo della generazione cui essi stessi appartenevano, portando così a piena maturazione un orientamento operativo che aveva preso avvio in campo artistico con Larry Clark e la già menzionata Goldin (anch'essa in mostra), ossia la tendenza a fondere arte e vita in un racconto autobiografico in *snapshot style*. Sostanzialmente sulla stessa lunghezza d'onda von Olfers (2010, pp. 13-17), la quale nell'introduzione del catalogo di *Not in Fashion* si riferisce a esse come a piattaforme particolarmente attive nell'animare il dialogo culturale, ponendo l'accento sull'approccio innovativo di direttori e *photo editor*, da ritenersi visionario al pari di quello dei fotografi ingaggiati. Von Olfers afferma inoltre che la peculiarità di questa singolare vicenda sia da andarsi a cercare nella «confusione dei confini tra i campi della moda, dell'arte e della fotografia, nonché dei rispettivi canali di distribuzione» (2010, p. 16). In conclusione, le tre mostre e i rispettivi cataloghi forniscono spunti di riflessione assai interessanti, che però necessitano di uno sviluppo. Pur evidenziando la fortunata congiuntura tra questo nuovo genere di riviste e autori allora emergenti,⁴ che ha dato impulso a un processo senza precedenti quanto ad assimilazione,

⁴ Si pensi a figure come: Nigel Shafran, Corinne Day, Juergen Teller, Mark Bortwhick, Mario Sorrenti, Collier Schorr, Terry Richardson, David Sims, Craig McDean ecc.

reimpiego e normalizzazione di modalità espressive già sperimentate in campo artistico, alcuni passaggi restano senza dubbio da chiarire. Se infatti è ormai noto che gli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso si siano profilati all'insegna di incursioni incrociate, di invasioni di campo reciproche, di uno scambio incalzante di ruoli e identità tra artisti e fotografi di moda (Marra, 2012, pp. 225-97), una pista d'indagine non ancora esplorata a sufficienza riguarda il ruolo giocato da questa sezione dell'editoria nel suddetto scambio e, dunque, nella progressiva obliterazione dei confini tra industria culturale e ricerca artistica propriamente intesa.

Intendendo dunque approfondire questa pista, si ritiene anzitutto proficuo collocare il fenomeno nel contesto culturale di riferimento. In questa prospettiva è interessante notare che Nello Barile, intervenendo sull'evoluzione del settore moda nella postmodernità più matura, chiama in causa la nozione di *crossover*, mutuandola dal contesto musicale, dove indica la tendenza a incrociare i generi, per elevarla a «paradigma delle forme multiple d'ibridazione culturale [degli anni Novanta]» (2001, p. 73). Il *crossover* veicola dunque una sensibilità peculiare dell'epoca per la confusione e il mescolamento di ambiti culturali, registri, stili (Barile, 2001, p. 73-74), che a ben guardare è possibile ravvisare anche nella linea editoriale delle riviste prese in esame così come nella prassi operativa dei fotografi che ingaggiano, denotando una relazione di complementarità con la suddetta temperie. Di conseguenza, ritenendo che la tensione all'ibridazione possa costituire una valida chiave di lettura, torna utile partire dal caso esemplare della rivista francese «Purple Prose», che è riduttivo, se non erroneo, ricondurre esclusivamente al campo dell'arte, avendo coperto vari ambiti culturali, sempre osservati con uno sguardo trasversale, teso a intercettare scambi e contaminazioni.

Fondata nel 1992 da Olivier Zahm ed Elein Fleiss, essa si rivela infatti tra le più idonee a emblemizzare il «crossover ingegnerizzato strategicamente» che negli anni Novanta ha portato a un nuovo stadio il fascino reciproco tra i due settori (von Olfers, 2010, p. 14). Ancor prima di trasformarsi nel 1998 in «Purple», raccogliendo in un unico titolo i supplementi su narrativa, moda e fotografia erotica, e poi nel 2004 in «Purple Fashion», lasciando il posto a una rivista di moda di nicchia,⁵ «Purple Prose» ha favorito sin dagli esordi un confronto serrato tra arte e moda, senza relegare la seconda allo spazio marginale della rubrica come si evince finanche dalle copertine: da quella dedicata alla prima collezione del brand Viktor&Rolf (n. 3 Inverno 1993) a quella con uno scatto di Wolfgang Tillmans tratto dal servizio *Like Brother Like Sister: A Fashion Story* già apparso su «i-D» due anni prima (n. 5 Inverno 1994). Una prassi, quella appena illustrata, rimarcata in occasione della mostra *L'Hiver de l'Amour*, ospitata nel 1994 prima dal Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris,

⁵ Per una panoramica sulla storia di «Purple» si veda Marcadent (2020, pp. 81-85).

presso l'ARC, poi dal MoMA PS1 di New York. Nell'intento di registrare la temperatura del decennio non solo nelle arti visive, ma anche in altre aree, tra cui quelle della moda, della musica e del cinema, Zahm e Fleiss – calandosi nelle vesti di curatori insieme agli artisti, oltre che collaboratori della rivista da loro diretta, Dominique Gonzalez-Foerster, Bernard Joisten e Jean-Luc Vilmoth – hanno progettato un'esposizione pionieristica partendo da un assunto di base: «l'arte oggi si esprime senza gerarchia né limiti di genere» (Parent, 1994, p. 5). In questa direzione, accanto a lavori di artisti come Maurizio Cattelan, Eva Marisaldi, Andrea Zittel, Inez van Lamswerde, Larry Clark, hanno incluso cortometraggi e video-clip musicali, un'installazione sonora con brani di Techno House Music e, per quanto concerne la moda, una selezione delle creazioni radicali di Viktor&Rolf, una serie fotografica in stile *backstage* realizzata da Anders Edström in occasione della presentazione in un ex supermarket della collezione donna P/E 1994 di Maison Martin Margiela oltre che una selezione di scatti in stile *snapshot* di Tillmans dedicati alla scena giovanile newyorkese, già apparsi su vari *style magazine* e ambigualmente accompagnati – come si argomenterà – da didascalie sugli abiti indossati dai soggetti ritratti. In definitiva, una rassegna altamente inclusiva che ha restituito «l'impressione generale [...] di un caos produttivo, di imprevedibili relazioni di significato sia all'interno di un dato lavoro che tra le varie opere» (Verzotti, 1994, p. 112), lo stesso caos produttivo ravvisabile sulle pagine di «Purple Prose», «Purple» e «Purple Fashion». Difatti, l'orientamento operativo di Zahm e Fleiss non è mai stato teso a definire territori, bensì ad allargare gli orizzonti, facilitando il delinearli di una zona privilegiata dove gli ambiti culturali si sono incontrati e talvolta confusi.

Un orientamento comune a molte realtà editoriali alternative allora emergenti, sia quelle nate in campo artistico che si stavano aprendo alla moda e al suo pubblico,⁶ sia quelle di moda che sempre più spesso andavano attingendo al mondo dell'arte. Realtà che, tanto nel primo quanto nel secondo caso, hanno rivestito un ruolo attivo nell'alimentare le interferenze tra gli specifici disciplinari, fino alla loro perdita e alla despecializzazione dei vari ambiti, ponendosi in sintonia con la propensione a ibridare esperienze e logiche radicalmente diverse, accompagnata dalla tendenza al pluralismo dei soggetti, dei paradigmi, dei valori, delle scelte, delle forme di sapere peculiare degli ultimi decenni del Novecento e riconducibile alla cosiddetta «condizione postmoderna» (Lyotard, 1979). Quello stesso «pluralismo pagano» cui è impupatile la perdita definitiva di contorni netti tra le discipline che via via ha reso impossibile «decidere su basi oggettive e universali le linee di divisione tra arte e non arte, arte colta e arte popolare, tra stile alto e stile basso ecc.» (Carmagnola, 1989, pp. 51-52).

⁶ Si pensi a realtà come «Virus Mutations», in questo senso si veda Valeriani (2001, pp. 176-82).

Ed è proprio questa la prospettiva in cui inquadrare le riviste di moda di nicchia, che negli anni Novanta conquistano lo spazio indipendente e alternativo inaugurato nel decennio precedente dai cosiddetti *style magazine* della prima ondata come «The Face» e «i-D», dediti all'intreccio di musica, *clubbing* e moda nel quadro di un interesse più ampio per la *street* e la *popular culture*. Eleggendo a intento programmatico il rifiuto dei confini posti a delimitare territori limitrofi, esse si sono andate profilando come spazio dell'ibridazione per eccellenza (Niemojewski, 2004, p. 57; Lynge-Jorlén, 2017, p. 39), del mescolamento di identità, generi, discorsi, universi, fino ad assumere una posizione di rottura rispetto alle riviste di moda storiche, altezzosamente arroccate nei loro recinti. Pur concentrandosi sulle ultime collezioni, soprattutto di alta moda o di brand radicali, esse si distinguono, all'opposto, per un'inedita apertura verso i mondi artistici e contro-culturali,⁷ assurti a modello di riferimento anche dal punto di vista dell'editoria. Con la stampa alternativa prodotta in campo artistico e gli *style magazine* (anche quelli della seconda ondata nati negli anni Novanta, come «Dazed & Confused» o «Raygun»), le riviste di moda di nicchia condividono la propensione a sperimentare carta, formati, grafiche oltre che a favorire il dialogo tra i settori, tanto da poterle definire un «medium postmoderno che ibrida arte, culture dello stile, alta moda e valori commerciali» (Lynge-Jorlén, 2017, p. 46). Un medium strutturalmente ibrido e strumento dell'ibridazione insieme, che ha concorso fattivamente ad alimentare il clima culturale dell'epoca, soprattutto attraverso il suo contenuto cardine: le immagini fotografiche. È infatti nello spazio destinato ai servizi che è stata intenzionalmente coltivata la contaminazione tra arte e moda che nella temperie postmoderna non è più possibile considerare contrapposte, tantomeno sottoposte al giudizio di “alto” e “basso”. In altre parole, le scelte editoriali di queste riviste hanno incentivato l'ibridazione tra identità e pratiche operative, contribuendo concretamente a favorire quel clima di «totale libertà espressiva, non più condizionata da pregiudizi etici o estetici» registratosi negli ultimi decenni del secolo scorso (Marra, 2004, p. 183). Prima gli *style magazine* e poi, sulla loro scorta, le riviste di moda di nicchia si sono profilate come una frontiera aperta alle direzioni mutevoli dell'attraversamento di autori spesso attivi su entrambi i fronti, offrendo loro una base materiale intrinsecamente idonea a accogliere queste azioni di sconfinamento, di frequente praticate, nel passaggio da un campo all'altro, senza soluzione di continuità in fatto di poetica e stile.⁸ In questa prospettiva, sono certamente degni di nota i rapporti di colla-

⁷ Occorre precisare che si discostano dai *fashion magazine* tradizionali sotto svariati aspetti: target senza distinzione di genere; frequenza di pubblicazione lenta; indipendenza rispetto ai grandi gruppi editoriali; selezione accurata degli inserzionisti; tiratura limitata; canali di distribuzione alternativi come librerie specializzate, *bookshop* di musei e gallerie d'arte, *concept store* multimarca (Lynge-Jorlén, 2017; Marcadent, 2020).

⁸ A proposito di tale continuità si veda Muzzarelli (2009, pp. 38-51).

borazione stretti con gli esponenti della scena fotografico-artistica di quegli anni. Sebbene nel corso del Novecento non siano mancati artisti che hanno oltrepassato la linea di confine, negli anni Novanta il flirt con l'industria culturale si è andato normalizzando, spesso incentivato dagli staff editoriali delle stesse riviste che così hanno contribuito, sebbene inconsapevolmente, al processo iniziato nel decennio precedente di sdoganamento di una nuova figura dall'identità fluida: un autore totalmente svincolato da etichette imbriglianti e dunque libero di operare indifferentemente su più fronti.⁹

Pur nella sua breve vita (sei numeri in totale), fa apripista in tal senso «Vue», inserto di moda lanciato il 5 novembre 1985 dal settimanale alternativo newyorkese «The Village Voice», tanto anticonvenzionale quanto pionieristico nell'anticipare la prassi operativa della stampa indipendente del decennio successivo (Kismaric, Respini, 2004, p. 20). Anziché commissionare i servizi a fotografi di moda affermati, Mary Peacock e Yolanda Cuomo, rispettivamente *Editor* e *Art Director*, hanno ingaggiato artisti e fotoreporter lasciandoli liberi di esprimersi senza conformarsi ai codici del settore. Rappresentativo il servizio *Masculine/Feminine* di Nan Goldin per il *preview issue* dell'inserto (uscito come «View», poi dal n. 1 denominato «Vue»). Se non fosse per le didascalie con l'elenco delle boutique dove poter acquistare la lingerie di pizzo femminile o la biancheria intima maschile indossata dalle improvvisate modelle (il servizio ritrae un gruppo di amiche dell'artista presso i Russian and Turkish Baths sulla East 10th Street di Manhattan), parrebbe di trovarsi di fronte a una delle tante riunioni private della cosiddetta *family of Nan*, ossia la sua famiglia allargata composta da amici e amanti già al centro di *The Ballad of Sexual Dependency*, il suo celebre racconto autobiografico in *snapshot style*. Sulla stessa lunghezza d'onda il servizio che le commissiona circa dieci anni dopo «Visionaire», rivista di moda di nicchia newyorkese fondata nel 1991, tutt'oggi tra le realtà più sperimentali per *art direction* e design editoriale. Chiamata a valorizzare la collezione A/I 1996 di Helmut Lang per il n. 18, l'artista americana è stata nuovamente lasciata libera di ritrarre, accanto a personaggi celebri come la model- la Jamie King, la sua cerchia più intima. Operazioni che possono essere dettagliate con le sue stesse parole: «Ho portato dentro i miei amici, il mio amante, le mie muse, la mia tribù... Queste sono le stesse persone che ho fotografato per 25 anni. Nessun bisogno di modelli perché la gente reale indossa vestiti. La mia gente... età 16-53, è la mia visione di bellezza» (Goldin, 1996, p. n.n.). Una dichiarazione di poetica esplicita che introduce il catalogo intitolato *Naked New York: Nan Goldin Meets Yukio Kobayashi*, realizzato per la collezione A/I 1996 del brand Matsuda, ma da ritenersi valida per tutti i lavori che ha realizzato su commissione nei decenni a cavallo di millennio. In conclusione, «Nan Goldin mette la sua storia al servizio della moda» (Muzzarelli, 2009, p.

⁹ Sull'identità plurima dell'operatore negli anni Ottanta si veda Marra (2012, pp. 225-48).

40), al pari di quanto stava già facendo in maniera esemplare in campo artistico, tanto da poter assurgere i suoi lavori commerciali a emblema del *crossover* tra vita, arte e moda. Un *crossover* spesso sfruttato strategicamente da questa sezione dell'editoria: il racconto autobiografico dal tono diaristico e in *snapshot style* è stato infatti volutamente adottato nell'ambito di scelte editoriali che miravano a porre le riviste indagate in una posizione di rottura rispetto ai *fashion magazine* storici. Accogliere regolarmente sulle loro pagine *tranche de vie*, dal punto di vista formale intenzionalmente sgrammaticate e in linea con uno stile di ripresa intimistico-familiare, da istantanea amatoriale (Muzzarelli, 2009, p. 39), ha permesso di rompere con la tradizione dell'immagine di moda quale regno di una dimensione immaginaria che prende le distanze dalla sfera quotidiana e ordinaria, rispondendo così al bisogno generazionale di «autenticità brutta» che stava animando gli anni Novanta (Bracewell, 2010, pp.18-22).

E se le incursioni attuate da Goldin sono sporadiche, nel corso degli anni Novanta i rapporti di collaborazione tra questi periodici e altre figure ascrivibili nell'orbita della *Snapshot Aesthetic* si fanno piuttosto regolari. Tali rapporti sono stati infatti sfruttati strategicamente anche dagli stessi autori, i quali, soprattutto a inizio carriera, hanno eletto la carta stampata a spazio espositivo alternativo in grado di assicurare loro maggiore visibilità oltre che una fonte di guadagno. Volendo fare un primo esempio in tal senso, tra la fine degli anni Ottanta e il decennio successivo riviste di culto come «i-D» o le varie filiazioni di «Purple Prose» sono diventate la sede editoriale favorita da Tillmans per la diffusione delle sue narrazioni diaristiche dedicate alla *Youth culture*, parallelamente esposte presso gallerie d'arte. Riferendosi infatti all'inizio della sua carriera afferma: «Ho parzialmente spostato la mia pratica artistica sulle riviste per realizzare e diffondere il mio lavoro» (Tillmans, 2004, p. 18). L'unica differenza è consistita nell'aver dovuto apporre, ai fini della pubblicazione degli scatti, i *credits* relativi ai capi indossati dai soggetti ritratti, spesso amici dei quali ha curato egli stesso lo *styling*, come nei servizi esposti in occasione della mostra *L'Hiver de l'Amour*. Questa stessa possibilità di ridefinire una rivista come una sorta di spazio espositivo è stata colta, volendo fare un ulteriore esempio, da Corinne Day, la quale, pur avendo mosso i primi passi come “diarista” nella fotografia di moda, ha via via *s-definito* la sua figura portando avanti un impegno costante nella “ricerca artistica pura”, anche in questo caso riconducibile alla *Snapshot Aesthetic*, i cui esiti sono stati poi “validati” da istituzioni come la Photographers' Gallery di Londra attraverso mostre alla stregua di *Corinne Day: Diary*, tenutasi nel 2000. In questa prospettiva è da ritenersi emblematica la serie di scatti dal titolo *Girls 1991-1997*, ascrivibile alla ricerca personale e pubblicata sullo *Special Artist Issue* di «Dazed & Confused» (n. 34 Settembre 1997).

In definitiva, tali dispositivi sono da considerarsi piattaforme particolarmente attive nell'incentivare una dimensione di confronto e reciprocità: una

sorta di crocevia attraverso cui gli operatori hanno iniziato a transitare, contaminando identità e pratiche operative, fino a sfumare definitivamente il dualismo arte/moda e ad apportare, in questo modo, un contributo fattivo allo sviluppo di quell'inter-zona registrata a metà degli anni Novanta da Olivier Zahm.

Bibliografia

- Barile, N. (2001), *Communifashion*, in Abruzzese, A., Barile, N. (a cura di), *Communifashion. Sulla moda, della comunicazione*, Luca Sossella Editore, Roma.
- Bracewell, M. (2010), *Nineties Redux*, in von Olfers, S., Teixeira, E. (a cura di), *Not in Fashion. Photography and Fashion in the 90s*, Keber Verlag, Berlin.
- Carmagnola, F. (1989), *La visibilità. Per un'estetica dei fenomeni complessi*, Guerini e Associati, Milano.
- Goldin, N., Kobayashi, Y. (1996), *Naked New York: Nan Goldin Meets Yukio Kobayashi*, Nicole Co., LTD./Mitsuhiro Matsuda, New York-Tokyo.
- Lyotard, J.F. (1981), *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano.
- Kismaric, S., Respini, E. (2004), *Fashioning Fiction in Photography Since 1990*, The Museum of Modern Art, New York.
- Lütgens, A. (2002), *Neither Clearly Fashion, Nor Clearly Art*, in Lehmann, U., Morgan J. (a cura di), *Chic Clicks. Creativity and Commerce in Contemporary Fashion Photography*, The Institute of Contemporary Art, Boston.
- Lyng-Jørlén, A. (2017), *Niche Fashion Magazines. Changing the Shape of Fashion*, I.B. Tauris, Londra.
- Marcadent, S. (2020), *Editoria come curatela. Progetto e immaginario nelle riviste di moda contemporanea*, Marsilio, Venezia.
- Marra, C. (2012), *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Bruno Mondadori, Milano.
- Marra, C. (2004), *Nelle ombre di un sogno. Storia e idee della fotografia di moda*, Bruno Mondadori, Milano.
- Muzzarelli, F. (2006), *L'immagine del desiderio. Fotografia di moda tra arte e comunicazione*, Bruno Mondadori, Milano.
- Niemojewski, R.B. (2004), *Fashionable Magazine: A New Type of Magazine; A New Point of View on Fashion*, in Bonnet, F., Richoux-Bérard, S. (a cura di), *Glossy. Modes et Paper Glacé*, Images en Monoeuvres, Marsiglia.
- Parent, B. (1994), *Colonnes*, in Zahm, O. et al., *L'Hiver de L'Amour Bis*, Musée d'Art Moderne de la Ville, Parigi.
- Tillmans, W. (2004), *Corrective Lens. Letter to the Editor*, «Artforum», vol. 42, n. 5, p.18.
- Valeriani, L. (2001), *Senza Confini? Strategie comunicative e di consumo nel rapporto Arte/Moda*, in Abruzzese, A., Barile, N. (a cura di), *Communifashion. Sulla moda, della comunicazione*, Luca Sossella Editore, Roma.
- Verzotti, G. (1994), *L'Hiver de l'Amour*, «Artforum», vol. 33, n. 2, p. 112.
- Vocabolario Treccani.it*, <https://www.treccani.it/vocabolario/> [consultato in data 20 febbraio 2022]

von Olfers, S. (2010), *Introduction. Memory Test*, in von Olfers, S., Teixeira, E. (a cura di), *Not in Fashion: Photography and Fashion in the 90s*, Keber Verlag, Berlino.

Zahm, O. (1996), *Arte e moda: la ballata della reciproca dipendenza*, <https://fondazioneratti.org/it/progetti/arte-e-moda-ballata-di-reciproca-dipendenza-niente-sesso-ieri-notte-riguardo-allultimo-film-di-sophie-calle-e-la-frustrazione-dellarte-oggi> [consultato in data 20 febbraio 2022]

Chiara Pompa è dottore di ricerca in Arti visive, performative, mediali presso l'Università di Bologna. Professoressa a contratto presso lo stesso Ateneo, insegna "Valorizzazione degli archivi per la moda". Tra le sue recenti pubblicazioni: *Trasparenze radicali. Fotografia e pratiche estetiche alle soglie del nuovo millennio* (Bruno Mondadori, 2021), *The Beauty of Inclusivity: "Visual Activism" from Social Media to Fashion Magazines* (JAPPC, 2021).

Moda estro-versa, moda intro-versa

Fabrizio Fabbri

Il richiamo delle foreste

Tra le espressioni estetiche del contemporaneo, la moda costituisce un punto di vista di privilegio nell'identificazione degli intrecci con la fotografia, poiché l'immagine, a stampa o virtuale, ne rimane il mezzo di diffusione più immediato, a maggior ragione se si considera con quanta celerità le collezioni dei designer vengono riprese e rilanciate dai social network. Tuttavia, al di là di questo utilizzo pratico e pressoché istantaneo, nel tempo la moda ha consolidato la polarizzazione di due modalità operazionali del mezzo fotografico, strettamente interconnesse alle poetiche, alle morfologie e a soprattutto alle filosofie documentate dagli stilisti attraverso l'arte del vestire. Da un lato si è diffusa una fotografia attenta a catturare le sfumature dell'esperienza quotidiana, secondo un approccio che, rispetto all'immagine e al capo ritratto dall'esecutore, denota i contorni di un'immagine e quindi di una moda da dirsi "estro-versa", ovvero proiettata nel solco della realtà. Nei termini della ricerca estetologica si tratta di un approccio rubricabile nel cappello generale della «presenza» (Barilli, 1974, 2020) ovvero di un assetto procedurale che prevede l'incastro diretto uomo-mondo, con tutto il corollario delle implicazioni e delle sfumature che ne derivano. Un simile aggancio con il tessuto delle cose, perfino nella significativa coincidenza semantica tra le fibre tessili e il tessuto, appunto, della realtà, si determina secondo una gradazione che si dà in crescendo. Infatti, colludere con il mondo, sia nel senso più proprio di "giocare assieme" al flusso della vita e del suo scorrimento (Matteucci, 2019), sia nel significato più allargato di immersione nella polpa delle cose, dunque di notifica degli accadimenti dell'esperienza mondana, si esplica partendo da un avvicinamento tenue e minimale, come a raccogliere frammenti di esistenza impercettibili ed epifanici, fino ad abbracciare momenti più vulcanici e quasi aggressivi; da situazioni a grado zero vedremo dipanarsi una linea di sviluppo tarata a catturare, con l'obiettivo fotografico, una moda collegabile ad attività performative nell'accezione più tipica dell'arte contemporanea. Naturalmente, nel binomio foto-abito di tale peculiarità operativa, è inevitabile misurarsi con soluzioni adatte a registrare una sorta di liberazione corporale, da Body Art – per stare di nuovo nel gergo dell'arte contemporanea.

Alla densità della moda estro-versa si oppone un altro paradigma estetico, posto, rispetto alla controparte, a regimi di stile assai differenti. Fin da quando la haute couture prima e il prêt-à-porter dopo hanno utilizzato la fotografia

come mezzo di divulgazione, si è infatti palesato un rapporto di interazione tra la moda e la camera oscura volto a indagare su possibilità di espressione “intro-verse”, orientate cioè a saggiare una piattaforma di soluzioni del tutto disinteressata a calarsi nella pasta mondana e disposta a esplicitarsi in un puro trattamento di fantasia, di messinscena, di macchinazione artificiosa. «Vorrei vivere soltanto in mezzo agli scenari», scriveva Cecil Beaton (Marra, 2004, p. 106). Se la linea antagonista della «presenza» si immerge nel fluire della vita per agguantare attimi di rivelazione epifanica delle cose, il paradigma votato all’“intro-verse” propone un modello di ricerca affidato al culto dell’inautentico, dell’adulterazione, della manomissione conclamata del dato naturale, alla creazione di mondi sospesi in un calcolo affabulatorio, quasi sempre associati a invenzioni caratterizzate da un ampio tasso di sofisticazione e di effetti-smi. Se per la moda (e la fotografia) di tipo estro-verso vale l’imperativo di censire la densità dell’attimo fuggente e del “qui e ora”, per la moda e la fotografia a vocazione intro-versa vige invece l’obbligo di rifugiarsi nella memoria, nella riscrittura dei tempi trascorsi, come se i protagonisti di questo filone d’indagine si premurassero di instaurare un gioco perenne di caccia allo stereotipo. Ancora, se la moda estro-versa si fonda su una prassi operativa orientata all’“oblio” (Fabbri, 2019, 2021), laddove il termine va preso nel suo etimo di “verso l’oscurità” con un profluvio di bianco e nero, la moda intro-versa naviga spedita verso il ritorno del colore e del pittoricismo, a opere non più concepite quali forme esperienziali, bensì come lavori statici, di pittura e scultura, quasi sempre ispirati agli arcaismi del museo e del “là e allora”. Non ultimo, il bifrontismo estro-verse/intro-verse si manifesta nei segmenti opposti di un’altra coppia dialettica, quella che vede fronteggiarsi le categorie del “povero”, con abiti e immagini frugali sia nella versione a matrice geometrica sia nel filone a matrice organicista, contro il “ricco” di fotografie e collezioni vestimentarie lussureggianti, dense di preziosità e ornamenti.

A ratifica finale del doppio binario costituito dalla moda a radice estro-versa e intro-versa, ci possiamo avvalere di un espediente retorico tratto dalla letteratura, *Il richiamo della foresta* (1903) e *Foresta di cristallo* (1966). Il capolavoro di Jack London patisce, nel titolo, il vizio di una traduzione limitativa, essendo più ampio e caratterizzante il nome originario, ovvero *The Call of the Wild*; la fama del libro rende praticamente impossibile ogni rettifica a posteriori, ma la parola «wild» andrebbe tradotta e riformulata con la nozione ben più inclusiva di “primordio”, meno legata a una prospettiva toponomastica e metaforica come la foresta, per l’appunto. È infatti il richiamo del mondo degli istinti, quasi di un Es freudiano applicato alla zoologia, ciò che governa il risveglio del cane Buck spingendolo a tuffarsi nella «Lebenswelt», per usare la nota categoria di Husserl, come pure era già accaduto al parente stretto Zanna Bianca; e in fatto di riferimenti filosofici le pagine londoniane sono davvero un inno all’«élan vital» di Bergson. Vedremo che proprio il primordio sarà il fine ultimo

di una moda tesa per intima essenza a esaltare il lato oscuro, viscerale e performativo dell'esperienza mondana, con la variante, ideologicamente contraria ma ugualmente antifigurativa, di ricercare brani di vita di prima mano anche rivolgendosi agli uffici delle forme geometriche, magari ripulendo il sensorio con un azzeramento dei toni e dei contenuti. Ma c'è un'altra foresta nel mondo della letteratura, certo decisamente meno nota della storia di London, seppure fuoriuscita dalla penna di uno scrittore di fama e di livello riconosciuti come James Ballard. Il romanzo in questione è *Foresta di cristallo*, anche qui con curiosa limitazione semantica, dato che il titolo inglese è *The Chrystal World* (1975); la vicenda è incentrata sulla mutazione bio-morfologica di intere porzioni di territorio in vari parti del mondo, degli abitanti e degli animali che vi si inoltrano, inspiegabilmente tramutati in concrezioni di gemme preziose, di zaffiri, di diamanti, di sferule dure e luminose, ovvero nell'esatto opposto dei caratteri che si usa attribuire a scenari selvaggi e primordiali.

Ricchi e poveri

Il richiamo di queste due foreste letterarie ingenera così la spola di due modelli di approccio all'ambito della moda e della fotografia, lungo i quali si possono collocare innumerevoli esempi di artisti e designer, spesso operativi in simbiosi decisionale. Comprensibili ragioni di economia espositiva impongono una sintesi feroce delle dinamiche che si vengono a instaurare tra la committenza, quindi lo stilista o la griffe, e il fotografo chiamato a carpire la portata estetica dell'abito da ritrarre; e per meglio chiarificare la polarizzazione delle due "foreste", conviene ragionare su una selezione di "versus", di derby fra fazioni opposte, partendo dalle immagini di un fotografo molto noto negli anni Sessanta, l'ungherese Tom Kublin, collaboratore ufficiale di «Harper's Bazaar», autore invero messo un po' da parte dalla critica ufficiale, forse schiacciato, nella prova del tempo, dal peso del connazionale Martin Munkacsi. Nelle tante collaborazioni con Balenciaga, Kublin coglie in pieno lo spirito del sarto di Getaria, nel modo di catturare gli sbuffi di informi degli abiti balenciaghiani, simili a creature biomorfe e germinative perfettamente associabili al clima dell'Informale e dell'Espressionismo astratto. Oltre a infoltire il catalogo di immagini pubblicitarie della maison parigina, Kublin si cimenta in una serie di scatti discussi e realizzati di concerto a Balenciaga, il quale ha accettato senza riserve la lingua di materia informe che sovrasta modelle vestite con abiti altrettanto liquefatti ed estro-versi nell'ambiente, adatti ad abbracciare lo spazio, o a farsene riempire in una specie di palpazione pressoria; per rubare le parole a un altro filosofo di questa medesima cordata di pensiero, Kublin e Balenciaga esemplificano al meglio lo spazio «denso di organi» messo nero su bianco da Merleau-Ponty, come del resto è colta in bianco e nero un'al-

tra immagine del fotografo, per giunta aderente al millimetro alla membrana tessile-cellulare confezionata dal couturier. In questo caso, la passione di Balenciaga per la pittura oscura di Francisco Goya trova rispondenza nella magnifica ombra proiettata a parete dalla sagoma della mannequin, in pratica una sorta di spuma ectoplasmatica.

A stretto giro di anni, tra i grandi couturier internazionali tocca a Valentino il compito, magistralmente riuscito, di operare e dichiarare un significativo cambio di stile. È alla camera di Henry Clarke che lo stilista italiano commissiona gli scatti di diverse collezioni, tutte volte a sottolineare una mutazione di segno, una virata di marcia verso il museo e la memoria; perché se è vero che Kublin ritrae la *blackness* di un oblio astorico, perfino viscerale di Balenciaga con un trattamento “povero” in bianco e nero, Clarke coglie il citazionismo di Valentino esprimendone tutta la pregnanza del “ricco”. In seno al virgolettato e a una moda che rivisita il passato, lo stilista stampa su sete preziose le illustrazioni in bianco e blu della ceramica di Delft, effigiate da Clarke in un’immagine per «Vogue» dove le modelle vengono ritratte in un set storico, bene attente alla posa, perfino indottrinate ad assumere la postura delle statue scolpite da Canova nel monumento a Maria Cristina d’Austria. Remake e rivisitazione riappaiono nello scatto e negli abiti in un’altra foto per «Vogue», 1968. L’immagine è imperniata su una delle collezioni meglio riuscite di Valentino e realizzata interamente in bianco; fedele al suo credo, Valentino crea i suoi abiti ispirandosi a stucchi, a marmi, a gessi, in pratica alle materie delle Belle Arti, e al contempo incorre in numerosi effetti di straniamento per il fatto stesso di convertire le modelle in statue immobili, quasi non si percepisse differenza tra la loro fissità e i busti marmorei presenti nello scatto; quanto alla composizione in sé, Clarke si adegua a medesimo spirito di glacificazione generale, impone alle modelle-statue una posizione frontale o fiancale, concependo l’opera come una *mise-en-abîme* di fuga prospettica dal sapore dechirichiano. Non meno impostati gli scatti realizzati nel 1967, sempre per Valentino, da Gian Paolo Barbieri, allievo – per poco – proprio di Kublin: eppure la distanza fra i due non potrebbe essere più abissale, dato che Barbieri inscena pose improbabili e situazioni artificiose ben lontane da quelle raffigurate dal maestro e in generale dal clima di cambiamento già all’opera negli stessi anni. Le parole di Valentino sono emblematiche nel fare il punto della situazione: «Grunge e Minimalismo mi sono sempre sembrati un insulto alle donne» (Beyfus, 2015, p. 16). Non per nulla, rimanendo tra i protagonisti del Made in Italy oramai sul podio del mondo, pronto a far man bassa, dagli anni Settanta in poi, di ogni palcoscenico internazionale, guadagna terreno una moda antipodale dalla sontuosità e dalla rivisitazione della storia, dapprima riposta sull’uso delle forme geometriche, in seguito illiquidita da abiti sdruciti e malmessi, “grunge”. Per Giorgio Armani, tra i numero uno del Minimalismo, «[Valentino] si rivolge a una donna che non ha niente a che vedere con quella che ho scelto io» (Pollo, 2014, p. 232), e

ben si vede dalle numerose campagne che Re Giorgio commissiona ad Aldo Fallai, non solo perché torna in auge la castità del bianco e nero, ma anche e soprattutto perché le immagini puntano lo sguardo su scene di vita prosaica, in luoghi per lo più urbani, dove modelle e modelli passeggiano per strada senza curarsi dell'obiettivo che li ritrae, o si rilassano sul divano, fra le pareti di casa, o portano a spasso il cane, a vivere attimi di esistenza in cui è lecito assaporare il piacere del "qui e ora", senza pose e senza finzioni. E quand'anche lo scatto di Fallai inquadra la classica donna in carriera, vedi la collezione autunno-inverno 1984-85, la modella simula la parte di una professionista in carne e ossa, non certo l'icona di un quadro, con tanto di «Corriere della Sera» ed «Herald Tribune» sottobraccio, a cogliere il realismo di una vivacità cosmopolita e poliglotta. Restando in tema di Minimalismo, è inevitabile accennare anche alla figura di Jil Sander e del suo sodalizio con Peter Lindbergh, che in uno scatto per «Vogue Italia» 1997 fotografa una modella mentre esegue una vera e propria performance, con movenze assimilabili al profilo di stile della designer: le mosse sono geometriche, meccanomorfe, atte a esprimere gli spigoli del Minimalismo sanderiano, fatto di tagli precisi e affilati, di angoli retti e tessuti senza pieghe. Simili le osservazioni per immagini che vedono protagoniste Helena Christensen e Nadja Auermann, entrambe intente a eseguire una gestualità "altra" lontana da finzioni e da scenari, didascaliche nel testimoniare l'induzione performativa di una moda che si estende allo spazio, che "collude" con l'ambiente e la corporalità. In fondo, ciò che conta, qui, è l'estrazione di un atteggiamento, quanto meno la sottolineatura dell'abito nella sua prerogativa di favorire l'insorgenza di un certo comportamentismo, di associarsi a stati d'animo, alla postura, alla mimica; poco importa se il vestito in sé passa in secondo piano, è sufficiente che lo scatto colga un'espressione, un gesto, una cadenza, come avviene con Linda Evangelista in una foto di campagna del 1994. Ma, in crescendo, questo tipo di estro-versione di moda e fotografia trova in Lindbergh un cantore formidabile anche nella versione più movimentata e viscerale della Moda povera di Comme des Garçons. «Le mie fotografie mostrano chiaramente la trama e la struttura di tessuti e superfici, pelle, pori e imperfezioni» (Lindbergh, 2021, p. 27), conferma il fotografo, col che si instaura una convergenza speculare con gli abiti e le parole della fondatrice del brand, Rei Kawakubo, altrettanto preoccupata di esibire tagli, buchi, strappi, asimmetrie e protuberanze in estro-versione verso lo spazio: «Mostro abiti che non sono finiti ed espongono la loro costruzione per indicare la qualità di sostanze grezze e imperfette» (Bolton, 2017, p. 51). In tal senso, le celebri immagini ambientate negli enormi capannoni di industrie rumorose e sferraglianti, ricordo di infanzia di Lindbergh, rappresentano forse l'unica eccezione di mancata sintonia abito-foto, dato che in Comme des Garçons nulla è più distante dal mondo della macchina e dei suoi marchinegni; gli scatti, però, mantengono la promessa di evidenziare la nebbia dei vapori, la granulosità dei

metalli e le scanalature delle pulegge, delle leve e delle valvole, come se si trattasse di restituirne il derma. Certo, per rappresentare al meglio la poetica di Comme des Garçons appaiono più molto efficaci gli scatti in cui Lindbergh immortalava le manovre di una performance, la gestualità e la mimica di modelle sintonizzate sul principio fondativo degli abiti CGD, ovvero edotte a esprimere l'informe del tessuto e le accidentalità del cosiddetto "taglio a vivo" mediante atti altrettanto intrisi di densità espressiva: una spinta repentina spinge le protagoniste a guizzare, ad assumere atteggiamenti fuori norma, ad avviare le operazioni di una danza improvvisata. Pure la rockstar Madonna, fotografata all'aperto, in riva a un mare d'inverno, indossa un vestito Comme des Garçons che la cantante amplifica nelle sue qualità di elemento a bozzolo, rugoso e biomorfo. E vanno menzionati anche gli scatti dello svizzero Hans Feurer, in cui il vitalismo di CDG è raffigurato con salti ginnici, con balzi dal sapore bodyartistico.

La breve rassegna delle immagini commentate da Armani e Kawakubo esemplifica a campione la logica che abbiamo definito di estro-versione, di "primordio", connessa ad attività performative basate sul comportamentismo del "qui e ora", sul rifiuto della tradizione e sulla ricerca di effetti epifanici. Con Versace si rovesciano in toto i termini della questione, dato che a metà anni Settanta nessuno più di lui si mostra deciso a notificare un sensibile ritorno al passato, testimoniato da una foto di Bob Krieger per Callaghan, brand all'epoca diretto dallo stilista calabrese. Oltre a raffigurare una Veruschka vestita con un peplò rivisitato, l'elemento assertivo dell'immagine è ovviamente la colonna a cui la modella si appoggia in posa plastica e affettata; idonea a ribadire la necessità di voltarsi indietro a riscrivere i miti dei tempi remoti, la colonna è il primo degli infiniti richiami citazionisti di Versace e dei fotografi di cui chiede i servizi, con l'attenzione, da entrambe le parti, a svincolare dalla passiva ripetizione di elementi passatisti, e magari di innestarli sui prodotti del tempo presente, o con contrasti in grado di sospendere il ricorso retrofilico nell'iconografia di un gioco, di un cortocircuito ironico e distaccato, del tutto intro-verso nella sua incuranza del mondo reale. Ancora al timone di Callaghan, Versace chiede a Barbieri di interpretare lo spirito della collezione autunno-inverno 1977-78, improntata a un profilo di stile molto casto, ma gravido di citazionismo negli abiti a tunica, limpidi e quattrocenteschi, e nello spirito dell'immagine, simile alla secchezza di un Piero della Francesca, con le modelle statiche e paralizzate come belle statue. Con Guy Bourdin, invece, citazione, sofisticazione e ripetizione differente cooperano nel mettere assieme una contessa Dracula o un moschettiere alla Dumas in look che, votati al medesimo polistilismo, accostano camicie a lavallière, mantelle da spadaccino a stivali rubati dagli armadietti dei pompieri; oppure, con sterzata sul cinema, arieggiano la principessa Leila di *Guerre stellari* nella stessa mise in bianco avorio. Quando è Richard Avedon a prestare la sua camera oscura, l'immagine –

piramidale, quasi da *Pietà* michelangiolesca – mostra le icone della vasistica antica, ellenica o etrusca poco importa, dato che Versace non ha interesse alcuno per il rispetto storico-filologico dei suoi prelievi. Anzi, le immagini sono rifatte in un blu elettrico assai poco fedele ai reperti originali, peraltro citazione nella citazione dalla famosa collezione scandalo di Yves Saint Laurent, la *Libération*, mentre la fruttuosa collaborazione tra Versace e il fotografo li conduce a frequentare le stanze del museo e in particolare di Rembrandt, con la sua *Lezione di anatomia del dottor Tulp*. Tra gli esponenti di questa linea intro-versa merita un accenno di riguardo il francese Thierry Mugler, non fosse che, oltre a essersi rivolto al gotha della fotografia di moda, è lui stesso autore di parte delle sue immagini. Per la collezione *Mugler Race*, il designer si rivolge a due artisti destinati a calcare le scene dell'arte che conta, Pierre et Gilles, impeccabili nel raffigurare uno dei primi cyborg del mondo mugleriano in uno scatto dal sapore quanto mai artificiale dove la modella, su fondale optical, è rappresentata come una ginoide, finta e plasticosa; in altri casi l'automa diviene un alieno, lontano comunque dal secernere la minima essudazione di materia organica. Notevoli le immagini realizzate per Mugler da David LaChapelle – che crea un remake di *Metropolis*, la celebre pellicola di Fritz Lang – e non ultimo da Karl Lagerfeld, altro protagonista di questa linea di stile. Come dicevamo, tuttavia, a un certo punto della sua carriera Mugler decide di impugnare la macchina fotografica e di confezionare da sé le immagini delle sue collezioni; e siccome non ne vuole sapere di certificare i frammenti di un'esistenza nuda e cruda, da tanto è lontana dalla sua visione una tale impostazione di pensiero, corre a precisare che per lui la fotografia «non è un semplice riflesso di ciò che esiste» (Bott, 2010, p. 54), cui aggiunge altre osservazioni coerenti con la sua identità artistica, considerando quanto il mezzo fotografico «non si accontenta di rispecchiare ciò che vede» (Bott, 2010, p. 70). Tutti i suoi scatti si impegnano a investire sui luoghi e sulle invenzioni più improbabili e artificiali; ritraggono modelle in posa, vestite da sera e di tutto punto, sulla banchisa di un ghiacciaio galleggiante, o tra tetti di qualche palazzo Settecentesco, o sdraiate su una gargolla del Chrysler Building. L'assetto del “ricco”, nella sua modalità di mineralizzazione della sfera biologica, evidenzia la durezza e la chiusura delle forme nell'abito *Chimère*, con ovvio riferimento alla mitologia greca e altrettanto ovvio effetto “foresta di cristallo”.

Di contro a un simile dilagare di posa e di artificiosità, la moda degli anni Novanta e di conseguenza l'approccio comunicazionale che la accompagna riscoprono l'altro richiamo dei due poli presi in esame fino ad ora, quello del primordio e del ripristino di elementi naturali. In Italia, tale ritorno alla «realtà fisica», secondo le parole di Siegfried Kracauer, trova particolare rispondenza nelle immagini di Dolce & Gabbana “vecchia maniera”. Prima di affidarsi a Ferdinando Scianna, gli stilisti si sono rivolti a Fabrizio Ferri per arrieggiare i film di Luchino Visconti, al contempo per ritrovare la trama dei tessuti, delle

pieghe, della monocromia già visti all'opera in Balenciaga e in Comme des Garçons, tra i punti di riferimento del marchio. Ciò che si poteva dire su Scianna in termini di ovazione lo hanno comunque già fatto la critica e il successo di pubblico delle sue campagne per D&G, cui non resta che allegare quanto dichiarato fin dall'inizio di questo intervento. La vita che «non chiude», per citare le dichiarazioni di un altro siciliano doc come Luigi Pirandello, con Scianna assume una chiave eventica, di incursione nell'esistenza reale, dove lo sguardo stupito e un po' bramoso di un macellaio con tanto di mezzena in spalla contempla una Marpessa a spasso per le strade di Bagheria, tra la sorpresa compiaciuta di anziane e anziani di paese, o coglie un capannello di scolari che si divertono alle improvvisazioni del reporter prestatato alla moda. È tutta una splendida fioritura di happening, di situazioni estemporanee, di «images à la sauvette», direbbe Cartier-Bresson, mentore dello stesso Scianna. Per avviarcì alla conclusione in due ultimi esempi di “richiamo del primordio”, l'organicismo e il brutalismo, nelle morfologie informi di Rick Owens, sono il focus di Danielle Levitt su ritratti in cui trovano posto la colata della materia e gli iletismi di altrettanti tessuti molli, allungati e asimmetrici, quasi suppurativi nel brulicame della loro apparizione. E del resto, in fatto di putrefazione, ha dello spettacolare l'installazione che Carol Christian Poell realizza nel 2001 in un obitorio di Torino: certo, un obitorio finto per ovvi motivi di autorizzazione, eppure non meno realistico e suggestivo, con l'aria densa di miasmi dovuti all'effusione di materia marcescente.

Bibliografia

- Barilli, R. (2020 [1974]), *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna*, Mimesis, Milano-Udine.
- Beyfus, D. (2015), *Vogue. Valentino*, Quadrille Publishing Limited, London; trad. it., (2015), *Vogue. Valentino*, Atlante, Bologna.
- Bolton, A. (a cura di) (2017), *Rei Kawakubo. Comme des Garçons. Art of the In-Between*, The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven and London.
- Bott, D. (201), *Thierry Mugler. Galaxy Glamour*, Thames & Hudson, London.
- Fabbri, F. (2019), *La moda contemporanea. I. Arte e stile da Worth agli anni Cinquanta*, Einaudi, Torino.
- Fabbri, F. (2021), *La moda contemporanea. II. Arte e stile dagli anni Sessanta alle ultime tendenze*, Einaudi, Torino.
- Lindbergh, P. (2021), *On fashion Photography*, Taschen, Köln.
- Marra, C. (2004), *Nelle ombre di un sogno. Storie e idee della fotografia di moda*, Bruno Mondadori, Milano.
- Matteucci, G. (2019), *Estetica e natura umana. La mente estesa tra percezione, emozione ed espressione*, Carocci, Roma.

Owens, R. (2019), *Rick Owens Photographed by Danielle Levitt*, Rizzoli International, New York.
Pollo, P. (2014), *I cretini non sono mai eleganti. Giorgio Armani in parole sue*, Rizzoli Etas, Milano.

Fabrizio Fabbrì è professore di Storia dell'arte contemporanea presso l'Università di Bologna. Autore di numerose monografie, per Einaudi ha pubblicato *La moda contemporanea. Arte e stile da Worth agli anni Cinquanta* e *La moda contemporanea. Arte e stile dagli anni Sessanta alle ultime tendenze*.

Gender Photography: riflessioni su genere e identità nella fotografia italiana alla fine del Novecento

Greta Boldorini

Il titolo di questo contributo riprende parzialmente quello di una mostra che si è tenuta al museo Guggenheim di New York nel 1997, a cura di Blessing e Halberstam, dedicata alle riflessioni sul genere e sull'identità nella storia della fotografia. L'elaborazione teorica su questi due concetti costituisce uno degli assi centrali dei femminismi degli anni Novanta del secolo scorso, il decennio cioè di quello che viene considerato femminismo della terza ondata, termine coniato dalla scrittrice e attivista Rebecca Walker (1992), riprendendo una divisione in periodi del femminismo che provoca in verità ampio dibattito all'interno del movimento.

In occasione di quella mostra, come del resto accade spesso in mostre internazionali che affrontano i femminismi nelle loro molteplici sfaccettature, non si è dato molto spazio ai contributi italiani.¹

Il mio obiettivo è quello di dimostrare come, in maniera variabilmente consapevole, più o meno esplicita, diverse artiste della generazione degli anni Novanta operino lungo un asse di ricerca che si muove in sintonia con le teorie femministe del decennio.

Già agli albori della fotografia la pratica dell'autoritratto fotografico, inteso come trasformazione identitaria e camouflage, è un terreno di forte fascinazione per gli artisti e le artiste.

Sin dall'Ottocento si crea un connubio estremamente prolifico tra donne e fotografia, forse favorito, come proposto da Federica Muzzarelli (2007), dalla comune esistenza ai margini che entrambe sperimentano in quel momento: la fotografia fatica ad affermarsi quale linguaggio artistico paritario alla pittura, le donne stentano a trovare spazio in un ambiente artistico dominato dal gusto e dalla presenza maschili. Strumento recente e libero dai condizionamenti di una tradizione secolare come avviene invece per la pittura, la fotografia si rivela uno strumento perfetto di autodeterminazione che permette alle donne di indagarsi e di costruire un'immagine di sé autonoma e scevra da limitazioni esterne:

Ogni identità per definirsi come tale necessita di uno sguardo dal di fuori, di un altro in grado di poter costruire e riflettere l'immagine

¹ Mi riferisco in particolare ad alcune delle mostre più rappresentative dello scorso decennio: *Global Feminism: New Direction in Contemporary Art*; *Wack! Art and the Feminist Revolution*; *Rebelle: Art & feminism: 1969-2009*.

autobiografica. Ancora le suggestioni dell'occhio fotografico come di uno sguardo esterno, obiettivo e automatico, servono a spiegare l'adozione da parte delle donne artiste di questo mezzo al fine di potersi ricostruire in unità: come nella nota teoria dello specchio di Lacan, l'atto fotografico stimola il confronto con sé stessi nella consapevolezza di un rimando fedele e indiscutibile. Le donne che manifestano il desiderio di rompere il legame passivo del corpo come oggetto di giudizio altrui si riappropriano della loro corporeità e della loro immagine, rivelando un'autonomia dal dominio maschile [...]. Al pari dell'indipendenza intellettuale, lo svincolamento del corpo dai parametri dell'ossessivo sguardo degli uomini è atto di ribellione a una tradizione che vuole il corpo femminile utile solo al punto di vista maschile (Muzzarelli, 2007, pp. 14-15).

L'autoritratto fotografico decostruisce il funzionamento tipico dello strumento fotografico² quale sguardo che si posa sull'altro perché unisce in una stessa immagine lo sguardo attivo del fotografo e quello passivo di chi viene fotografato. Per la donna, vittima secolare dello sguardo altrui e oggetto passivo dell'immagine, la fotografia e in particolare l'autoritratto diventano strumenti privilegiati di autodeterminazione e «strumento conoscitivo attraverso il quale sperimentare la propria singolarità: travestimenti, camouflagage, immagini raddoppiate allo specchio, [...] sono strategie per verificare la natura mutevole del sé e mettere nel contempo in crisi la rigidità delle immagini convenzionali del femminile e del maschile» (Perna, 2013, p. 66).

Nel corso del Novecento, tra i precedenti più illustri, è importante ricordare Rose Sélavy, l'alter ego femminile di Duchamp, immortalata per la prima volta nel 1921 da Man Ray, e l'artista francese Claude Cahun, che in quegli stessi anni utilizza l'autoritratto fotografico come scardinamento dei generi mostrandosi priva di attributi riconducibili ai canoni della mascolinità o della femminilità.

Per quanto riguarda il contesto italiano, una stagione particolarmente interessante e prolifica ai fini di questo discorso può essere individuata negli anni Settanta del secolo scorso e, nello specifico, nelle fotografie di alcune artiste attive nel decennio la cui pratica si intreccia con l'attivismo di stampo femminista. Marcella Campagnano con gli scatti della serie *L'invenzione del femminile: ruoli* coinvolge le compagne del collettivo femminista in una serie di travestimenti volti a rappresentare gli stereotipi femminili. La madre, la prostituta, la sposa, la casalinga diventano altrettante occasioni per smascherare la natura artificiale di questi ruoli mettendone in risalto la derivazione da condizionamenti culturali.

² La stessa riflessione si può applicare all'ambito pittorico, si veda in merito Boatto (1997)

Nel 1977 l'artista Tomaso Binga, nome d'arte di Bianca Menna, realizza una performance dal nome *Oggi spose* in cui sposa il suo alter ego maschile. Il titolo declinato al femminile mette in risalto la presenza femminile che spesso finisce nell'ombra nell'uso del maschile universale e denota l'interesse dell'artista per la scrittura, componente centrale nella sua poetica. Le fotografie che accompagnano la cerimonia immortalano Bianca Menna in un'immagine d'epoca con un abito da sposa bianco e Bianca Menna nei panni di Tomaso Binga a rappresentare la parte maschile della coppia.

Le pratiche dell'autoritratto e del travestimento continuano ad essere fonte di ispirazione e sperimentazione anche nella generazione successiva di artiste, che si afferma nel corso degli anni Novanta.

Un precedente fondamentale per le artiste che emergono alla fine del secolo scorso, ancor più che negli esempi appena citati, può essere individuato nel lavoro di Cindy Sherman. Sin dai primi *Untitled Film stills* della fine degli anni Settanta la fotografa statunitense ritrae sé stessa nelle vesti di qualcun altro, in queste immagini per esempio nelle sembianze delle dive del cinema di Hollywood. Contemporaneamente regista e oggetto dell'immagine, sguardo attivo e soggetto passivo, Sherman sembra recuperare la teoria di Laura Mulvey sul *male gaze* messa a punto proprio in quegli stessi anni secondo la quale il cinema classico hollywoodiano «riflette rivela, o mette in scena fedelmente, l'interpretazione socialmente stabilita dalla differenza sessuale che controlla le immagini, i modi di guardare erotici, lo spettacolo» (Mulvey, L. 1975) Questa rappresentazione per immagini delle dinamiche tipiche della società patriarcale prevede che il ruolo della donna sia quello di essere guardata, di essere oggetto erotico per i personaggi presenti all'interno del film e per lo spettatore in sala che si identifica con il protagonista maschile nello schermo. Cindy Sherman mette in scena lo stereotipo della donna oggetto ribaltando il senso di queste immagini, controllandone il processo di creazione in tutte le sue componenti e trasformandosi così in soggetto attivo che crea e veste i panni del soggetto passivo oggetto di sguardi.

Ottonella Mocellin è l'artista che, forse, più di tutte ha subito l'influenza delle immagini di Sherman. Artista milanese attiva sin dall'inizio degli anni Novanta, inizia a farsi notare dalla seconda metà del decennio con le sue stampe cibachrome in cui sono rappresentati personaggi femminili nei più svariati contesti quotidiani e domestici. Nel settembre del 1997 partecipa a *Periscopio*, una mostra collettiva che si svolge in quattro diversi comuni della provincia di Milano curata da Angela Madesani. Affiancata da altre artiste della generazione emergente come Monica Carocci e Luisa Lambri, Ottonella Mocellin espone alcune immagini del progetto *Corpi orizzontali nel paesaggio* in cui si ritrae priva di sensi in un contesto e paesaggio di volta in volta diversi. In *Shop till you drop* la vediamo riversa in mezzo alla strada con le buste della spesa, in *Who killed bamby?* sul pavimento della cucina, nei panni della casalinga con scopa e grem-

biule; sono immagini ambigue, sospese e dall'interpretazione incerta, come ben sottolineato da Emanuela De Cecco:

Se infatti la perdita provvisoria di coscienza sottolinea da un lato la condizione precaria di chi perde il controllo su di sé per ritrovarsi in balia degli eventi, dall'altro lo svenimento va anche inteso come strategia per sottrarsi ai giochi dove volontà e ragione non sono sufficienti a fronteggiare la situazione. [...] Questa serie di immagini è costruita pertanto attorno a una dimensione sospesa in cui coesistono senza sbilanciarsi, possibilità (offerte dal nuovo stadio come ad esempio la possibilità di dire no) e rinuncia (al contatto del reale) (Bertolino, 1999, n.n.).

Anche Mocellin, come Sherman, allestisce dei veri e propri set dei quali è creatrice e protagonista, fotografa e soggetto dell'immagine, di volta in volta assumendo l'identità di un altro.

Un altro indirizzo su cui si muove la sua ricerca è quello del racconto autobiografico o intimo. La serie *I'll be your mirror* del 1999 è costituita da dittici composti da un testo e da una fotografia: la prima parte è il risultato, rielaborato in forma di testo, del resoconto di alcuni eventi intimi e personali raccontati da persone sconosciute, la seconda parte è un ritratto ambientato di Mocellin stessa che veste i panni di queste persone. Con questa serie l'artista raggiunge forse la massima esemplificazione di quel «desiderio di mettersi letteralmente nei panni di un altro e di raccontare, attraverso il mio corpo, storie accadute ad altre persone, relative a situazioni traumatiche legate alla paura»³, desiderio di vivere in qualche modo, le vite degli altri.

Oltre a *Storia d'Italia*, che però si concentra su aspetti diversi rispetto a quelle prese in considerazione in questa sede, vorrei ricordare *Potremmo chiamare ossessione questo versante notturno della parola*, in cui l'artista arriva al cuore delle relazioni umane raccontando un dialogo notturno tra madre e figlia. Nello schermo, diviso in due parti, appaiono le due donne, rappresentate anche in questo caso entrambe da Mocellin, che dialogano attraverso le due voci fuori campo scambiandosi battute e riflessioni. Mocellin, come tutta la generazione di artisti degli anni Novanta, sembra far proprio il celebre slogan femminista "Il personale è politico", mettendo al centro delle proprie opere il racconto privato e intimo.

Dopo il clima degli anni Settanta, caratterizzato da un'arte aperta alla sfera sociale, pubblica, politica e dopo gli anni Ottanta segnati da un deciso ritorno alla figurazione e da un'idea di arte e di artista inseriti nel solco della tradizione,

³ Mocellin O., dal sito dell'artista <https://mocellinpellegrini.net>, consultato il 18/09/2021.

negli anni Novanta il panorama dell'arte cambia radicalmente, ovviamente in relazione con il mutato clima culturale, sociale, politico. Il rinnovato interesse per le microstorie, per il quotidiano, per ciò che è immediatamente vicino, la riscoperta della dimensione intima e la necessità di tenerne conto parlando del sociale, sono alcuni degli atteggiamenti che, in questi anni, riemergono diffusamente (De Cecco, Romano, 2002, p.20).

Questa nuova apertura verso il quotidiano e verso una dimensione personale del racconto facilita l'ingresso nella scena dell'arte italiana di una nuova generazione di artiste che ottengono importanti riconoscimenti anche a livello internazionale.

Il connubio tra arte e vita, la fusione tra biografia e racconto, raggiungono nella pratica di Betty Bee un livello ancora più profondo ed estremo, come ben chiarito da una dichiarazione dell'artista stessa: «voglio precisare che la funzionalità di un'opera è nella stessa autenticità e ovviamente rispecchia la sincerità dell'artista. Ecco perché tra vita ed arte non esiste alcuna scissione per me» (Bee, 2004, p.8).

Elisabetta Leonetti, nota al pubblico come Betty Bee, esordisce nei primi anni Novanta e già nel 1994 *Artforum* le dedica un articolo a firma di Giorgio Verzotti. Utilizza linguaggi diversi come fotografia, pittura, performance in una narrazione in bilico tra finzione e autobiografia all'interno della quale il travestimento e la maschera costituiscono uno dei punti cardine, come afferma ancora lei stessa: «ho sempre fatto spontaneamente dell'arte di strada, senza trucchi, senza scegliere il pubblico, pronta a tuffarmi in una identità momentanea oppure definitiva» (Bee, 1995, p. 83).

Una delle identità che predilige è quella del femminiello napoletano⁴, attraverso il quale mette in scena un duplice spostamento identitario, travestendosi da uomo che si traveste da donna.

In *Adescamenti*, serie esposta alla Quadriennale d'arte *Nuove generazioni* nel 1996, si fa fotografare nelle vesti di personaggi diversi (Miss Banana Yogurt, Leonardo, Bambi) che mette poi realmente in scena in strada cercando clienti mentre viene registrata da una telecamera nascosta. La performance viene svelata poco prima di consumare l'atto. Nello stesso anno è ritratta in *Monna Bee*, assumendo ancora l'identità di un uomo vestito da donna, nella posa della celebre Monnalisa di Leonardo, il cui riferimento è evidente anche nel titolo.

La fascinazione per la pratica del travestimento deriva dalla sua esperienza di vita: «Scappavo, non mi riacchiappavano. Dormivo in un parco, vedevo i

⁴ Sulla presenza dei femminielli a Napoli e sul loro rapporto con la città rimando a Ferrè R. (2019).

travestiti che si prostituivano: non capivo che facevano, mi sembravano bellissimi, tant'è che mi sono innamorata dei travestimenti, in una performance ho inscenato un matrimonio trans, in strada ho fatto il femminiello» (Bee, 2004, p. 62).

Altra artista che lavora sull'identità di genere è Daniela Comani, bolognese ma attiva a Berlino sin dalla fine degli anni '80, la cui poetica si caratterizza per una forte critica degli stereotipi di genere nel tentativo di smascherarli e rovesciarli. Nelle due serie *New publications edited by Daniela Comani* e *Daniela Comani's Top 100 films* cambia il genere dei titoli di libri e film tra i più famosi nella storia della letteratura e del cinema, compiendo un'operazione di riscrittura del canone. Ai fini di questo discorso ci interessa soprattutto un'opera del 2003 dal titolo *Happy Marriage* in cui l'artista, secondo una dinamica già riscontrata in Tomaso Binga, interpretando entrambi i componenti di una coppia eterosessuale, mette in scena momenti quotidiani di un moderno matrimonio in cui la distinzione dei generi è affidata quasi esclusivamente alla mimica e al portamento. A differenza di *Oggi spose*, infatti, nell'opera di Daniela Comani il mascheramento è ridotto al minimo, le differenze tra i due generi non sono affidate agli aspetti fisici ed esteriori ma ad una pratica performativa basata su codici di comportamento. Il maschile e il femminile non consistono quindi in differenze date e biologiche ma si costituiscono piuttosto su convenzioni stabilite socialmente: così, al di là del marginale dettaglio fisico della barba ad indicare l'uomo, la riconoscibilità di uno e dell'altro genere è affidata ai comportamenti, alla componente performativa, l'uomo è colui che guida la macchina, la donna colei che prepara la cena. In un'immagine della serie si vede la coppia seduta vicina, la donna guarda in camera, l'uomo sta leggendo un libro: *Gender Trouble* di Judith Butler (nella foto legge la versione tedesca).

Il libro della filosofa statunitense esce esattamente ad inizio decennio, nel 1990, e rappresenta uno dei testi centrali dei femminismi degli anni Novanta e degli assi portanti della riflessione teorico-filosofica del decennio.

Comune a questa generazione di artiste, e in particolare alle tre che ho trattato a titolo esemplificativo, è l'idea che l'identità di genere non sia qualcosa di statico e fisso ma piuttosto un elemento mobile e fluido, che porta con sé un alto grado di performatività. Scrive Butler:

la distinzione tra sesso e genere introduce una scissione nel soggetto femminista. Originariamente intesa come ciò che avrebbe messo in discussione l'idea che la biologia sia un destino, la distinzione tra sesso e genere serve a sostenere la tesi che, mentre il sesso dal punto di vista biologico è variamente resistente, il genere è costruito culturalmente: di conseguenza il genere non è il risultato casuale del sesso, né ha, pare, la stessa fissità. [...] Se si teorizza lo statuto di costruzione

del genere in quanto radicalmente indipendente dal sesso, il genere stesso diventa un artificio fluttuante, con la conseguenza che termini come *uomo* o *mascolinità* possono significare con la stessa facilità un corpo di sesso sia femminile sia maschile, e termini come *donna* o *femminilità* un corpo di sesso sia maschile sia femminile» (Butler, 2017, pp. 11-12).

Difficile stabilire la conoscenza da parte di queste fotografe del pensiero di Judith Butler, che risulta evidente nel caso di Daniela Comani ma non è scontato per quanto riguarda Ottonella Mocellin e Betty Bee. È importante ricordare a questo proposito che in Italia, come spesso accaduto per molti altri testi femministi⁵, c'è un forte ritardo nella traduzione e conseguente ricezione del testo di Butler che viene pubblicato ben quattordici anni dopo la versione in inglese con il titolo *Scambi di genere. Identità, sesso e desideri* (Butler, 2004) e poi di nuovo nel 2013 con il titolo *Questioni di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità* (Butler, 2017).

È indubbio però, indipendentemente dall'influenza del pensiero di Butler, che in Italia queste riflessioni arrivano, in maniera più o meno diretta, come del resto afferma l'artista Monica Bonvicini: «Mi ricordo che negli anni Novanta ero quasi seccata da chi mi chiedeva se fossi femminista perché davo per scontato che ogni donna lo fosse dopo le battaglie degli anni Settanta. Credevo anche che, visto il successo della teoria del genere, sarebbe stato più semplice parlare e trovare un pubblico per certi argomenti; purtroppo mi sono sbagliata» (Conte, Ugolini, Canziani, 2021, p. 270).

Se da un lato l'artista conferma l'impatto di queste teorie nel decennio preso in esame, al tempo stesso evidenzia la scarsa importanza attribuita alle conquiste e alle lotte del femminismo che risultano invece in quel momento qualcosa di assodato e ormai superato.

In conclusione, soffermandoci ancora ed esclusivamente sul contesto italiano, queste parole denotano la necessità di compiere un'operazione di scavo per reinterpretare alcune pratiche artistiche in un'ottica di possibili contaminazioni con i femminismi del decennio e confermano contestualmente la resistenza, in atto in quegli anni, verso tali novità teoriche e, più in generale, verso tutte quelle esperienze riconducibili al campo semantico di "femminismo". Questo breve contributo intende compiere allora un primo passo in tale direzione.

⁵ Su questo argomento si veda Iamurri (2007).

Bibliografia

- Barthes, R. (1980), *La chambre claire: note sur la photographie*, Gallimard, Paris; trad. it., (2003), *La camera chiara: nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino.
- Bee, B. (2004), *Betty Bee: incantesimo lunare/lunar enchantment*, 2004.
- Bee, B. (1995), *Betty Bee. Artista*, «Flash Art», n. 193, p. 83.
- Berger, J. (1973), *Ways of seeing*, British Broadcasting corporation, Londra; trad. it., (2015), *Questione di sguardi: sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità*, Il Saggiatore, Milano.
- Bertolino, G. et al. (1999), *Ottonella Mocellin: a darkness beyond the reach of vision*, LFAC, Torino.
- Blessing, J., Halberstam J. (1997), *Rrose is a rrose is a rrose: gender performance in photography*, catalogo della mostra, (New York, 17.01.1997-07.05.1997), Guggenheim Museum, New York.
- Boatto, A. (1997), *Narciso infranto: l'autoritratto moderno da Goya a Warhol*, Laterza, Roma; Bari.
- Butler, C., Mark, L., (2007), *Wack! art and the feminist revolution*, catalogo della mostra, (Los Angeles, 4.3.2007-16.07.2007, Washington, 21.09.2007-16.12.2007), The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.
- Butler J. (1990), *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*, Routledge, New York; trad. it., (2004) *Scambi di genere: identità, sesso e desiderio*, Sansoni, Milano.
- Butler J. (1990), *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*, Routledge, New York; trad. it., (2017), *Questioni di genere: il femminismo e la sovversione dell'identità*, Laterza, Roma. 2017.
- Caleo, I., Di Matteo, P., Sacchi, A. (2021), *In fiamme. La performance nello spazio delle lotte (1967-1979)*, Bruno, Venezia.
- Conte L., Ugolini P., Canziani C. (2021), *Io dico Io - I say I*, catalogo della mostra, (Roma, 01.03.2021-05.06.2021), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.
- De Cecco, E., Romano G. (2002), *Contemporanee: percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, Postmedia, Milano.
- Ferrè R. (2019), *Come Napoli, per prima, ci ha insegnato cos'è la libertà di genere*, «The vision», 10 gennaio 2019, consultato il 21 settembre 2021.
- Foster H. (1996), *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*, MIT Press, London; trad. it. (2006), *Il ritorno del reale: l'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia, Milano.
- Grazioli E. (2009 [1998]), *Corpo e figura umana nella fotografia*, Bruno Mondadori, Milano.
- Krauss, R. (1990), *Le photographique*, Editions Macula, Parigi; trad. it., (1996), *Teoria e storia della fotografia*, Mondadori, Milano.
- Iamurri, L. (2007), *Questions de genre et histoire de l'art en Italie*, «Perspective», n. 4, Institut national d'histoire de l'art.
- Lux, S. (2004), *Tomaso Binga: autoritratto di un matrimonio*, Gangemi, Roma.
- Marra C. (1999), *Fotografia e pittura nel Novecento: una storia senza combattimento*, Bruno Mondadori, Milano.
- Mulvey L. (1975), *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, «Screen»; trad. it. (1978), *Piacere visivo e cinema narrativo*, «Nuova DWF», n. 8.
- Muzzarelli, F. (2007), *Il corpo e l'azione: donne e fotografia tra Otto e Novecento*, Atlante, Monteveglio.
- Naldi, F. (2003), *I'll be your mirror: travestimenti fotografici*, Cooper & Castelvechchi, Roma.

- Nochlin, L., Reilly, M., (2007), *Global Feminism: New Direction in Contemporary Art*, catalogo della mostra, (New York, 23.3.2007-01.07.2007), Brooklyn Museum, New York.
- Perlo L. (1998), *Eva contro Eva: donne che (si) riflettono. Eve against Eve: women who reflect*, «Arte», n.300, pp. 7682.
- Perna R. (2013), *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Postmedia, Milano.
- Romano, G. (1999), *Ottonella Mocellin*, «Zoom», pp. 5659.
- Sontag, S. (1977), *On photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York; trad. it., (2004), *Sulla fotografia: realtà e immagine nella nostra società*, G. Einaudi, Torino.
- Trione, V. (2016), *Atlante dell'Arte Contemporanea a Napoli e in Campania: 1966-2016*, Electa, Napoli.
- Verzotti, G. (1996), *Il mondo così com'è*, «Flash Art», n. 198.
- Walker, R. (1992), *Becoming the Third Wave*, «Ms. Magazine».
- Westen M., (2010), *Rebelle: art and feminism 1969-2009*, catalogo della mostra, (Arnhem, 30.5.2009-23.08.2009) MMKA, Arnhem.
- Zapperi, G. (2014), *L'artista è una donna: la modernità di Marcel Duchamp*, Ombre corte, Verona.

Greta Boldorini è dottoranda all'Università degli Studi di Padova con una ricerca sulle contaminazioni tra arte e femminismi in Italia negli anni Novanta. Si è laureata presso l'Università di Roma Tre con una tesi sulla libreria-galleria *Al ferro di cavallo*, attiva a Roma tra fine anni Cinquanta e anni Sessanta.

Narcisi e Vampiri. Frontiere identitarie e fotografia digitale

Giacomo Ravesi

Indagare il discrimine fra identità e alterità nelle forme della soggettività fotografica contemporanea vuol dire concentrarsi sulle rappresentazioni eccentriche del corpo umano. Oggetto centrale e privilegiato della storia dell'arte tradizionale, la figura umana subisce, infatti, nella pratica digitale una modificazione iconica e culturale, riconfigurandosi spesso attraverso la relazione corpo-tecnologia, che diviene in molti casi una contaminazione – talvolta estrema – di pratiche espressive, scientifiche e formali.

Prendendo a prestito la dicotomia concettuale fra «narcisi e vampiri» avanzata da Joan Fontcuberta come forma caratteristica dello scenario digitale, si vuole analizzare le frontiere identitarie e le mutazioni figurative prevalenti presenti nei corpi ritratti dalla fotografia degli ultimi decenni. Secondo il teorico e artista lo scenario fotografico digitale vede una netta contrapposizione fra la figura mitologica di Narciso e quella letteraria del Vampiro.

Per estensione “narcisi” e “vampiri” designerebbero dunque categorie opposte nel mondo della rappresentazione. Presso gli uni prevale la seduzione del reale; presso gli altri la frustrazione del desiderio, la presenza nascosta, la sparizione. [...] In un certo senso, un'eventuale diagnosi della fotografia contemporanea potrebbe essere l'annuncio dell'irruzione improvvisa dei vampiri, la loro proliferazione, la loro coesistenza con i narcisi e spesso una metamorfosi progressiva degli uni negli altri (Fontcuberta, 1996, p. 5).

La figura di Narciso può essere delineata mediante esperienze ritrattistiche e auto-ritrattistiche (Janine Antoni, Luigi Ontani, Cindy Sherman, Señor Cifrián, Laurence Demaison) che si confrontano con il motivo dello specchio e delle sue estensioni concettuali (l'acqua, il doppio, l'alter-ego, il feticcio).

Il motivo dell'acqua inteso come specchio metaforico della rappresentazione emerge in maniera emblematica nelle serie fotografiche dell'artista francese Laurence Demaison: *Les eautres* (1998) e *Les bulles* (1998). Si tratta di autoritratti dell'artista, ottenuti fotografandosi attraverso una superficie di acqua in movimento che si frappone fra l'autrice e la macchina fotografica (*Les bulles*) oppure focalizzandosi esclusivamente sui riflessi del viso nell'acqua (*Les eautres*). Come un moderno Narciso, l'autrice si specchia nella superficie d'acqua e ne traduce le deformazioni iconiche sulla lastra fotografica. A proposito di queste fotografie Giorgio Bonomi parla di «pratica sperimentale, anche senza tecnologie», poiché

l'artista «si riprende sempre in situazioni che rendono non naturalistico il suo volto o il suo corpo, per esempio se è immersa nell'acqua in movimento la foto verrà con “effetti speciali”, oppure se l'acqua è sul suo volto questo appare “cubista”, con i vari piani sfalsati» (Bonomi, 2011, pp. 313-314).

È interessante ricordare che Gilles Deleuze nel suo studio sull'«immagine-movimento» ha proposto una contestualizzazione affascinante della «scuola francese tra le due guerre» (individuata in registi, quali Marcel L'Herbier, Jean Epstein, Jean Renoir, Jean Grémillon, Jean Vigo) e accomunati proprio intorno al motivo dell'acqua. Secondo il filosofo francese «ciò che la scuola francese trovava nell'acqua», era «la promessa o l'indicazione di un altro stato di percezione» che produce un'evoluzione linguistica e concettuale dell'«immagine» in direzione di un'«immagine-percezione». Il passaggio conseguente, da una «meccanica dei solidi» a una «meccanica dei liquidi», accosta l'acqua all'ottica e attesta una nuova centralità costitutiva dell'esperienza filmica, insita nella soggettivizzazione della visione cinematografica, a discapito dei processi di linearizzazione narrativi (Deleuze, 1983, p. 100). Come dimostrano le opere di Demaison, è evidente che lo stravolgimento percettivo e rappresentativo derivato dalla visione liquida e acquatica interessa, ancora significativamente, la cultura visuale digitale.

Ugualmente emblematico, in tal senso, è il percorso estetico compiuto dal duo Señor Cifrián, composto dalle artiste spagnole: Carmen Cifrián Pérez e Esther Señor García. Le loro ricerche vertono proprio sull'elaborazione e ristrutturazione di concetti legati all'individualità e alla comunità, al fine di trascendere le acquisizioni assodate e aprire nuove prospettive di significazione e interpretazione. In particolar modo, nella serie fotografica *Una* (2005) si confrontano con la loro identità individuale e condivisa di artiste. Si tratta di “autoritratti ibridi” in cui le fattezze fisiche e fisiognomiche delle singole autrici sono miscelate insieme in una fisicità unica.

The project we present – affermano le artiste – originates in a fortuitous, almost playful manner. our portraits are individually mixed to create a new one, a stranger who is many times placed on a limit line, on some kind of a threshold between the beautiful and the monstrous. It surprise us and at the same time in a more intimate way gets us closer to the understanding of our individual “I” and our shared “I”. It is a result of a personal and plural search, a deepening in the creative process where ideas, bodies and minds unite to convert two entities into only one. Our own bodies convert into new materials to generate a series of shared portraits in which by self-contemplating we discover ourselves, our appearances, our image, returning the glance back to us (Señor Cifrián, 2005).

Lo *shooting* fotografico prevede l'impiego combinato della macchina fotografica e di un proiettore che "veste" con le immagini di un'artista il corpo e il viso dell'altra. L'effetto è chiaramente schizofrenico e si frammenta in forme mostruose e conturbanti che richiamano la scissione identitaria e il suo immaginario anomalo e patologico.

Se, come abbiamo visto, – osserva Bonomi – Narciso si proietta fuori di sé e, per conoscersi, va incontro alla morte, così chi ha scelto una vita identitaria (lavorando due artiste ad un'opera sola) deve pure, in qualche modo e, certamente, con qualche sforzo, rappresentare questa raggiunta identità e fusione. Ancora una volta la fantasia della creazione artistica supera le difficoltà della "banale" realtà e rende possibile e visibile l'impossibile (Bonomi, 2011, p. 70).

In epoca contemporanea la pratica fotografica rappresenta sicuramente una frontiera concettuale e tecnologica con la quale interpretare il polimorfismo identitario del nostro tempo. Janine Antoni è un'artista statunitense che realizza principalmente performance, sculture e fotografie, lavorando in maniera incontrovertibile sulla messa in crisi del legame fra corpo, volto e riconoscimento sociale. In particolar modo l'opera fotografica *Mom & Dad* (1994) si compone di tre scatti che ritraggono insieme la madre e il padre dell'artista. In ogni immagine, tuttavia, il padre e la madre sono reciprocamente e opportunamente truccati per impersonare il coniuge. È così che la tripartizione diviene una saga familiare del travestitismo che si colloca nel cuore del perturbante: rendendo straniante e irricognoscibile ciò che c'è di più familiare e identificabile come il volto di un genitore.

Janine Antoni – sottolinea Alfano Miglietti – modificando totalmente l'applicazione e lo statuto delle rigidità identitarie, realizza uno spostamento in cui il rapporto uomo/donna, uomo/bambino, madre/padre, genitori/figlia, stabilisce una serie immaginaria di traslazioni di identità; le tre figure divengono interscambiabili, facendo saltare il gioco dei ruoli e le conseguenti applicazioni psicologiche. Il processo si sposta dall'evoluzione al *divenire*, alla molteplicità (Alfano Miglietti, 2008, p. 87).

L'attraversamento identitario implica anche un'ibridazione dei linguaggi espressivi. Ad esempio, l'artista Luigi Ontani accompagna le proprie performance e i propri travestimenti fotografici (Naldi, 2003; Bright, 2010) – nei quali assume le sembianze di personaggi storici, religiosi o della storia dell'arte (da Dante a San Sebastiano, da Shiva a Garibaldi) – con delle statue di ceramica policroma che riproducono lo stesso artista travestito. In *ErmEstetica del*

PavonDante (1995) l'autore ottiene una scultura a partire dalla sua interpretazione della figura dantesca che viene a sua volta mescolata con quella di un animale. Il trasformismo identitario di Ontani supera così i confini del corpo riprodotto e della scultura-simulacro, riproducendosi serialmente in tanti autoritratti-feticcio. Del resto, sia Jacques Derrida (1990) sia Jean-Luc Nancy (2000) nei loro studi sul ritratto e l'autoritratto riconoscono un rapporto di reciproca dipendenza tra il motivo del volto e quello della maschera, dal momento che – come osserva Raoul Kirchmayr – in questi casi «il volto smette di essere la verità della maschera perché la maschera si svela come verità del volto» (Kirchmayr, 2002, p. 82).

In questi casi, il corpo disperde anche la componente plastico-volumetrica della statua per farsi irrimediabilmente oggetto inorganico: maschera, bambola o manichino. Non è, forse, un caso, che proprio negli anni Novanta, l'artista Cindy Sherman abbia realizzato una delle sue serie più controverse e radicali, come *Sex Pictures* (1992). Si tratta di fotografie di bambole scomposte e protesi mediche, che ricompongono figure umane ostentatamente ritratte in pose pornografiche e sconvenienti. Escludendo la sua presenza dalle immagini, l'artista annulla l'idea di autoritratto multiplo, sulla quale ha basato la propria ricerca espressiva (*Untitled Film Stills*, 1977-1980; *Untitled*, 1976-2005) e porta a compimento la condotta artificiale della corporeità umana in epoca contemporanea.

Il motivo del Vampiro può essere invece declinato nelle formule della mutazione digitale (Nancy Burson, Keith Cottingham, Phillip Toledano) e *post human* (Aziz+Cucher, Inez van Lamsweerde, Floria Sigismondi, Laurie Simmons).

Nancy Burson è un'artista e fotografa americana, pioniera nell'impiego di tecnologie di manipolazione digitale e informatica dell'immagine. Negli anni Ottanta è, in particolar modo, l'applicazione della tecnica del *morphing* alla modificazione del volto umano a segnalare l'artista in ambito artistico e comunitario. Se da un lato, infatti, le sue creazioni vengono impiegate dalle forze dell'ordine per creare degli identikit che simulano un invecchiamento del viso permettendo così di ritrovare numerosi individui scomparsi o latitanti, dall'altro le sue opere fotografiche riflettono problematicamente sull'identità corporea, svelando tensioni universali, stereotipi condivisi e contraddizioni socialmente accettate: il concetto di razza, la dialettica maschile-femminile, la relazione fra bellezza e deformità.

Abbinando grafica e informatica, le sue fotografie combinano in una singola figura tratti fisici e fisiognomici di persone differenti, che vengono elaborati e assemblati insieme mediante algoritmi statistici che producono delle identità fittizie e ricostruite. *Androgyny* (1982), ad esempio, unisce sembianze di sei uomini e sei donne, mentre *Beauty Composites* (1982) compara modelli di bellezza femminile di epoche differenti attraverso la commistione di immagini d'attrici (da una parte: Bette Davis, Audrey Hepburn,

Grace Kelly, Sophia Loren, Marilyn Monroe; dall'altra: Jane Fonda, Jacqueline Bisset, Diane Keaton, Brooke Shields, Meryl Streep). È invece dedicata alla distribuzione delle razze sulla terra *Mankind* (1985) che fonde i caratteri razziali maschili in base alle proporzioni demografiche presenti sul pianeta. Sempre consacrata alla rappresentazione della razza è l'installazione interattiva *Human Race Machine* (2000) che permette al fruitore di visionare il proprio volto mutato secondo le pertinenze tipologiche delle varie razze (asiatica, nera, ispanica, indiana, mediorientale e bianca). Inutile dire, che tali software sono oggi tecnologie ordinarie e abituali in applicazioni per smartphone e tablet come *FaceApp* che consentono tramite il fotoritocco di trasformare il proprio viso cambiandone sesso, razza, età, acconciatura. Come nota Barbara Grespi, del resto, tutto l'immaginario digitale rilancia «il volto come superficie mappabile e interpretabile sul piano psicologico» e tramite il metodo di classificazioni delle espressioni umane (si pensi al popolarissimo Facial Action Coding System) «trasforma il viso in segno da usarsi nella comunicazione, e fornisce il materiale di base con cui nutrire le macchine progettate per il riconoscimento facciale» (Grespi, 2019, p. 449).

Del resto che cos'è il corpo quando è l'immagine? E dov'è l'identità? – si domanda Grazioli – I ritratti di Nancy Burson sono dei ritratti di esseri inesistenti, [...] sorta di “ritratto medio”, quasi archetipo di ogni ritratto e insieme possibile futuro prossimo dell'umanità, risultato della mescolanza completa delle razze. Ritratto comunque impossibile, perché non individuale, non corrispondente a un individuo di cui sarebbe l'effigie; eppure ritratto totale, dell'umanità intera, come fosse una sola “umanità” (Grazioli, 2000, pp. 312-313).

Approfondisce, in maniera ancora più radicale, le opacità identitarie dei corpi digitali contemporanei l'artista statunitense Keith Cottingham. Le sue opere fotografiche si costituiscono intorno al principio del *collage* digitale, reso con assoluta trasparenza e iperrealismo verosimiglianza. *Fictitious Portraits* (1992) è una serie che ritrae degli adolescenti in posa a torso nudo in uno spazio nero neutro. I ritratti sono ottenuti con progressive ricostruzioni (disegni anatomici, sculture di cera, procedimenti informatici) che riuniscono in un'unica corporeità particolari anatomici di soggetti diversi. «L'effetto reale – rileva Elio Grazioli – è perfetto, ma gli adolescenti si somigliano stranamente tutti, perfetti fantasmi di un ideale immaginario, cloni o figli di un superartificio, di una manipolazione qui non tanto genetica ma digitale» (Grazioli, 2000, p. 313). Il carattere disgregato, sterile e alienante della fisicità umana ritorna anche nella serie *Future Pre-Purposed* (2004) in cui l'artista riproduce dei modelli digitali di interni architettonici e figure femminili. Anche in questo caso, il fotografo utilizza disegni e strutture di cera come modelli da ricomporre in una confor-

mazione a puzzle tramite software di *compositing* digitale, intrecciando luoghi, corpi, età, razze e generi eterogenei. Come ha giustamente osservato Hans Belting, le fotografie di Cottingham proclamano che «tra il corpo e l'immagine esiste una crisi: quella della referenza» (Belting, 2002, p. 134). Nel suo metodo di lavoro ciò che viene riformulato, infatti, è proprio la pratica della posa fotografica: non più esclusivamente adagiata su di un modello reale, bensì su di un'operazione composita e consecutiva di assemblaggi.

La compresenza caotica e grottesca di volti umani, corpi nudi e maschere identitarie è il motore espressivo delle fotografie dell'artista inglese Phillip Toldano. In particolar modo nella serie *Hope & Fear* (2004) il fotografo ritrae un'organicità abnorme e iperbolica che vuole denunciare i desideri nascosti e paranoici alla base della società americana contemporanea. L'artista immortalata, con l'ausilio di costumi eccessivi e particolari processi di messa in scena e manipolazione fotografica, delle figure che innestano sulla fisicità umana un'alterazione oggettuale, originando una ieratica e sarcastica critica sociale. Desideri insani e insoddisfatti vengono incarnati nelle raffigurazioni fotografiche, traducendo l'alterazione psichica di una comunità mediante la rappresentazione di un corpo patologico e mutante, nel quale emerge, in maniera, di volta in volta, allegorica, sarcastica e traumatica, la passione per le armi, la smania di bellezza, la voglia di essere ascoltati, protetti e amati. A partire dalle fotografie, i suoi lavori prevedono anche la realizzazione di installazioni scultoree e di mixed-media che trascodificano le figure bidimensionali in forme volumetriche. Del resto, le fisicità ritratte in *Hope & Fear* immaginano già una disposizione spaziale nella logica del *collage* e dell'assemblaggio tridimensionale.

Nelle arti visive contemporanee il predominio del multiplo genera un mostro, che decreta la morte del modello umano e il trionfo di un corpo modificato tecnologicamente e biologicamente. I corpi rappresentati nelle fotografie della coppia di artisti Aziz+Cucher (Anthony Aziz, statunitense e Sammy Cucher, sudamericano) sono manipolati digitalmente e perdono gli organi della comunicazione, dell'espressione e della riproduzione. Nelle serie *Faith, Honor and Beauty* (1992) e *Dystopia* (1994-1995) i due artisti privano i loro modelli di occhi, bocche e sesso, consegnandoli all'inorganicità di una condizione scultorea prossima a quella di un manichino: perfetto, lucido e funzionale nella sua artificialità d'arredo. In quegli stessi anni, giunge a configurazioni formali e concettuali simili anche la fotografa di moda olandese Inez van Lamsweerde, che nella serie *Thank You Thighmaster* (1993) ritrae dei nudi maschili e femminili privati delle connotazioni sessuali e organiche (organi riproduttivi, peli, pieghe della pelle, capezzoli). Per la fotografa, i corpi diventano – osserva Francesca Alfano Miglietti – «statue di carne sintetica, fusi e tras-fusi nella con-fusione di generi, senza identità, senza calore, senza vita, nell'ossessione della bellezza e in un'operazione di mutilazione cosmetica che sfuma gli attributi sessuali, trasferendoli, annullandoli, eliminandoli» (Alfano Miglietti, 2008, p. 95).

L'esaltazione di un antropomorfismo eclettico e deforme basato su una corporeità alterata e mutata da innesti biotecnologici è alla base della produzione artistica di Floria Sigismondi. Nota prevalentemente come regista di video musicali (per cantanti e band come Sigur Rós, Marilyn Manson, Leonard Cohen, Christina Aguilera, David Bowie), l'artista italo-canadese nel suo percorso interdisciplinare – che comprende anche film di lungometraggio, fotografie e sculture – restituisce un universo espressivo autoriale e dalla chiara cifra stilistica che ricompone un «mondo poetico fatto di immagini tetre e orrorifiche, con uno stile secco, sempre irrealista» (Arcagni, 2008, p. 191). I suoi lavori sono governati da una visionarietà disturbante ed eccessiva in cui la dimensione terrena collima spesso con quella fantascientifica: un paesaggio apocalittico coabitato da esseri umani torturati, presenze aliene, figure mutanti, androidi, marionette e manichini.

È in particolare nei video musicali per Marilyn Manson (*The Beautiful People*, 1996; *Tourniquet*, 1996) che Sigismondi, confrontandosi con una delle figure più note del *metal* contemporaneo, può radicalizzare all'estremo la propria visione del corpo contemporaneo. I video sono, difatti, dominati da figure perturbanti, i cui corpi sono attornati da insetti, animali martoriati, manichini scomposti, titani giganteschi. Lo stesso cantante-performer è continuamente costretto in involucri metallici che ostacolano il naturale movimento della bocca, della testa e delle gambe. Le scelte stilistiche accentuano inoltre la sproporzione figurativa della fisicità per rivelare una corporeità anomala e informe. L'impiego di ottiche deformanti, effetti *flou* e di una fotografia livida virata su tonalità fredde allestisce un senso artificiale e contraffatto all'universo filmato. Il montaggio sincopato e il ricorso sistematico al passo-uno disarticola ulteriormente il movimento naturale dei protagonisti, assimilando l'umano all'artificiale. Infine, la ricorrente alternanza fra colori saturi e bianco e nero preserva la scioccante contrapposizione e l'inconciliabilità fra esistenza umana, animale e tecnologica.

Tuttavia è nella mostra *Come Part Mental* (2001) che l'artista riflette in maniera esplicita sull'identità corporea come entità ibrida e inquietante attraverso installazioni, oggetti scultorei, video e fotografie. Le opere ritraggono prevalentemente figure femminili ridotte a manichini inermi e dalla anatomia anomala. I corpi presentano fisicità mutanti con artigli di animali, capezzoli multipli, protrusioni sull'epidermide simili a quelle di creature fantastiche, innesti tecnologici di schermi e monitor a ricomporre un'integrità extra-umana. Per Sigismondi il futuro della stirpe umana è un incubo di atrocità e malformazioni corporee, ma reso attraverso un'estetica glamour ed estetizzante a simulare una compostezza formale e un ideale di bellezza sterile e inorganico, prodotto da un incontrollato progresso della scienza medica, genetica e biotecnologica. La contaminazione fra arti e media differenti implica inoltre l'attestazione di un vincolo di dipendenza perverso fra natu-

ra, scienza e tecnologia, che spinge la corporeità contemporanea oltre i limiti dell'umano.

Laurie Simmons è una fotografa newyorkese che fin dalla fine degli anni Settanta ha sempre immortalato bambole in miniatura, fotografandole all'interno di una scenografia ricostruita. In particolar modo, sul finire degli anni Duemila si è, sempre di più, concentrata sui legami e i vincoli che apparentano la figura umana con la corporeità artificiale. *The Love Doll* (2009-2011) è una serie dedicata a una bambola a grandezza naturale giapponese, di cui viene documentata la vita, come se fosse una donna contemporanea. Viceversa in *Kigurumi, Dollers, and How We See* (2014), l'artista si interessa del *kigurumi*: il gioco giapponese delle cosiddette "bambole viventi", nel quale le persone indossano dei costumi composti da una calzamaglia completa e da una maschera di gomma o resina con le fattezze di un personaggio dei manga. In questa serie l'ossessione sociale per il doppio e l'artificiale si esprime anche in alcuni ritratti femminili fotografati a mezzo busto in cui gli occhi sono dipinti con il trucco sulle palpebre chiuse. Il chiaro riferimento al motivo surrealista dell'occhio-onirico si carica, in questo caso, di un ulteriore senso perturbante, testimoniando la sproporzione grottesca e deformante della maschera incarnata, come una "seconda pelle", nella fisicità umana.

Utilizzando una metodologia interdisciplinare e intermediale che coniuga gli studi visuali e culturali con le teorie fotografiche, dei media e delle arti plastiche contemporanee, l'analisi ha delineato un catalogo iconografico, versatile ed eterogeneo, della ritrattistica del corpo umano contemporaneo, frutto di travestimenti, ibridazioni e alterazioni. La prospettiva analitica impiegata ha concepito la fotografia come un oggetto teorico e culturale, che scandaglia tanto gli ambiti artistici e mediali (le relazioni tra natura e tecnica, le ambiguità teoriche della tecnologia digitale, le nuove frontiere della rappresentazione), quanto le prerogative antropologiche e sociologiche della riproduzione del corpo (le politiche identitarie e sociali, il nesso tra organicità e artificialità, la questione del *gender* e del travestitismo, la valorizzazione del tabù, il motivo della maschera). Dal *compositing* fotografico al *cross-dressing*, dalle animazioni digitali al motivo del cyborg e del mutante, i corpi della fotografia digitale degli ultimi decenni decretano l'ascesa di un corpo biotecnologico, ibridato con innesti e protesi: frontiera fisica e simbolica in cui l'identità e l'alterità sembrano condividere un immaginario comune che attraversa le pratiche e le culture visuali, estetiche e tecnologiche e ne rilancia le contaminazioni e gli sconfinamenti teorici ed epistemologici.

Bibliografia

- Alfano Miglietti, F. (2008), *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Bruno Mondadori, Milano.
- Arcagni, S. (2008), *Modi e forme di assunzione del cinema nel videoclip*, in De Giusti, L. (a cura di), *Immagini migranti. Forme intermediali del cinema nell'era digitale*, Marsilio, Venezia.
- Belting, H. (2002), *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn; trad. it. (2011), *Antropologia delle immagini*, Carocci, Roma.
- Bonomi, G. (2011), *Il corpo solitario. L'autoscatto nella fotografia contemporanea*, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- Bright, S. (2010), *Autofocus. L'autoritratto nella fotografia contemporanea*, Contrasto, Roma.
- Deleuze, G. (1983), *L'image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, Paris; trad. it., (1984) *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano.
- Derrida, J. (1990), *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris; trad. it. (2003) *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, a cura di F. Ferrari, Abscondita, Milano, 2003.
- Fontcuberta, J. (1996), *Le baiser de Judas. Photographie et vérité*, Actes Sud, Arles; trad. it., (2010) *Il bacio di Giuda. Fotografia e verità*, EdUP, Roma.
- Grazioli, E. (2000 [1998]), *Corpo e figura umana nella fotografia*, Bruno Mondadori, Milano.
- Grespi, B. (2019), *Figure del corpo. Gesto e immagine in movimento*, Meltemi, Milano.
- Kirchmayr, R. (2002) *Jean-Luc Nancy e l'“esposizione” del soggetto* in Nancy, J.-L., *Il ritratto e il suo sguardo*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Naldi, F. (2003), *I'll be your mirror. Travestimenti fotografici*, Castelvecchi, Roma.
- Nancy, J.-L. (2000), *Le Regard du portrait*, Éditions Galilée, Paris, 2000; trad. it. (2002), *Il ritratto e il suo sguardo*, a cura di R. Kirchmayr, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Señor Cifrián, (2005), *Una*, <<https://www.senorcifrian.com/One>> (ultimo accesso: 27 Dicembre 2021).

Giacomo Ravesi è Ricercatore presso il Dipartimento Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell'Università degli Studi Roma Tre. È autore dei volumi: *Le maschere di Dioniso. Figure del corpo tra arti visive, media e tecnologia* (Armando, 2021), *L'Atalante. Immagini del desiderio* (Mimesis, 2016) e *La città delle immagini. Cinema, video, architettura e arti visive* (Rubbettino, 2011).

Fotografia per la storia dell'arte nelle mostre d'arte antica tra Otto e Novecento

Elisa Camporeale

Dalla fine dell'Ottocento si va progressivamente riconoscendo alla fotografia il valore di strumento critico per la ricerca storico artistica, come attestano alcune imprese editoriali (Smiles, 2013) e testimonianze di viaggiatori e studiosi (Eastlake, 1891). Questo riconoscimento fu percepibile e trovò un primo terreno fertile all'interno di esposizioni temporanee tra Otto e Novecento. Il processo avviene attraverso una serie di tappe che toccano vari centri e grazie ad un numero di esperti convinti delle potenzialità del mezzo fotografico. In questo scritto si vorrebbero illustrare le varie forme in cui il fenomeno si è sviluppato in Italia in una serie di mostre retrospettive, occasioni dove lo stanziamento di fondi speciali e la durata limitata permettevano ai curatori di sperimentare e di osare in maniera maggiore che all'interno delle sale museali.

Una prima apertura al mezzo fotografico si registra da parte di un esclusivo club di collezionisti, il Burlington Fine Arts Club di Londra, la cui missione era allestire mostre temporanee d'arte retrospettiva, riservate ai soli soci e loro ospiti (Camporeale, 2005, pp. 485-89, 505; Pierson, 2017, pp. 3-24) e dove pionieristica fu l'esposizione "integrata" di opere d'arte originali e fotografie (Haskell, 1999, pp. 114-16).

Per quanto riguarda la presenza di fotografie di dipinti come oggetto e strumento di studio all'interno di esposizioni temporanee, il Burlington Club iniziò già nel 1894 con la *Exhibition of Pictures, drawings & photographs of the works of the school of Ferrara-Bologna*, mostra 'di nicchia' ordinata da Adolfo Venturi e visitata da 2459 persone (Pierson, 2017, pp. 39-45, 165). Alcune foto di grande formato erano su pannelli, la gran parte erano raccolte in ben sei album numerati a disposizione degli interessati su un tavolo; alcune furono prestate da soci collezionisti, altre furono realizzate espressamente per questa occasione, infatti il club aveva stanziato 15 sterline allo scopo. Alla fine del lussuoso catalogo a stampa, corredato di ventidue tavole, comparivano i cataloghi ragionati proposti sulla base dei più recenti studi, essenzialmente di Venturi, con asterischi per localizzare le immagini di confronto presenti in mostra e quindi facilitare lo studio.

Testi in forma di album fotografici potevano essere messi in vendita a ricordo di una esposizione chiusa da tempo, magari di successo, per conservarne memoria. In Italia basti ricordare il caso della *Mostra d'arte antica* di Torino nel 1880, della quale l'album ricordo con cento fototipie uscì dopo due anni (*L'arte antica alla IV^a Esposizione Nazionale di Belle Arti in Torino nel 1880*, 1882). In sede

di mostra fu concessa scarsa attenzione alla fotografia, infatti il ricorso a fotografie, disegni e calchi per documentare opere d'arte inamovibili inizialmente previsto, non vide quasi realizzazione (Angelucci, 1880, pp. 53, 56; diversamente Monciatti, Piccinini, 2004, p. 815).

Il ricordo di quanto esposto può essere affidato a foto amatoriali come professionali. Gli scatti dell'architetto Antonio Tagliaferri fatti all'*Esposizione di arte sacra* tenutasi nella Rotonda di Brescia nel 1904, son conservati in un album presso la Fondazione Ugo da Como a Lonato del Garda (D'Adda, Lusardi, Onger, a c. di, 2015, pp. 137-40). In altri casi le campagne fotografiche furono condotte da professionisti e restituiscono memoria di mostre prive di catalogo illustrato. Nell'Italia tra Otto e Novecento accadde per l'*Esposizione di arte e industria antica* di Lucca nel 1893, per la *Mostra d'arte antica diocesana* del 1900 a Bologna (Camporeale, 2018a, pp. 48, 77), e per la mostra d'arte antica di Macerata nel 1905 (Prete, 2006, p. 100, 104 nota 26).

Oltre alle campagne svolte in concomitanza o a chiusura di una esposizione su iniziativa e a beneficio di singoli fotografi, ruolo chiave per la progressiva affermazione della fotografia come sussidio per la ricerca storico-artistica ebbero le raccolte di immagini oppure le campagne ufficiali pianificate prima e in funzione di allestimenti di mostre e musei.

L'opera di Raffaello era stata ampiamente e precocemente fotografata a partire dalla metà dell'Ottocento (Peters, 2011, pp. 130-32, 135, 136). Non stupisce quindi che qualche centinaio di fotografie fossero esposte, a completamente dei dipinti originali, alla *Mostra Internazionale Raffaellesca* del 1897 a Urbino (Penserini, 2013, p. 456). Anche nella sezione di Storia e Archeologia dell'*Esposizione d'arte sacra* di Torino nel 1898, figuravano riproduzioni fotografiche di manoscritti non esposti, d'altronde disegni e miniature furono oggetto di riproduzione fotografica prima dei dipinti. Invece nell'atlante dei manoscritti, uscito l'anno successivo, erano incluse centoventi tavole di grande formato relative ai manoscritti più significativi tra quelli esposti, riproduzioni che nel lungo termine si son rivelate preziose, dato che alcuni manoscritti andarono distrutti nell'incendio della biblioteca di Torino del 1904 e nel secondo conflitto mondiale (Crivello, 1997, pp. 112-13, 114; Camporeale, 2018a, pp. 42-5).

Sebbene in misura minore, troviamo album di foto a disposizione dei visitatori più curiosi anche negli allestimenti permanenti di musei pubblici. Ricordo che Giulio Cantalamessa, direttore delle Regie Gallerie di Venezia dal 1895 al 1906, forse ispirato e comunque in rapporti di amicizia con Venturi tanto da scrivergli col "tu" (Manieri Elia, 2011, pp. 193-94), si adoprò per mettere a disposizione del pubblico un album fotografico, ancora esistente, a completamento di quanto appeso alle pareti nella sala monografica di Vittore Carpaccio, mentre un secondo album coi disegni di Jacopo Bellini fu solo pianificato (Manieri Elia, 2011, pp. 199-200, 202-203).

Quando svolte anteriormente all'apertura dell'esposizione, le campagne fo-

tografiche permisero edizioni di cataloghi ampiamente illustrate come pure di arricchire di figure le recensioni alle mostre. Talora le campagne servirono ad allestire intere sale con riproduzioni fotografiche di opere d'arte inamovibili e presenti sul territorio o per la creazione di album di quanto esposto.

Alla *Mostra dell'antica arte senese* tenutasi in Palazzo Pubblico a Siena nel 1904 erano presenti una gran quantità di fotografie sia del non ottenuto in prestito che di quanto esposto. La penultima delle quaranta del percorso fu consacrata a oltre duecento riproduzioni fotografiche di opere senesi che non poterono figurare in mostra (Camporeale, 2004, pp. 70, 75 nota 133).

La campagna fotografica dei pezzi esposti indetta a Siena fu di una portata che, per esser stata originata da una mostra, si può considerare pionieristica per l'Italia di inizio Novecento. Si tratta di una campagna ufficiale, i proventi della vendita delle circa milleottocento riproduzioni delle opere esposte costituirono infatti una voce delle entrate della mostra, che fu finanziata dal Monte dei Paschi e da vari comuni, oltre che da un folto gruppo di piccoli azionisti. Le foto di Vittorio Alinari venivano vendute in mostra a circa 3 lire l'una, quelle di Giacomo Brogi a mezza lira, mentre l'ingresso, come di prassi in questi anni, costava 1 lira (Camporeale, 2004, p. 51 nota 20). Le fotografie realizzate nel 1904 si inserivano in un panorama di documentazione fotografica che a livello locale era alquanto lacunoso (Mozzo, 2004, pp. 855, 867-69) e la campagna vide coinvolti vari professionisti tra i quali Alinari, Brogi e Burton di Firenze, Lombardi di Siena e l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Canali, 1999, pp. 277, 280; Camporeale, 2004, pp. 81-2); è ancora apprezzabile nella sua totalità, poco meno di quattrocento scatti, nei quattro album fotografici alla segnatura R I 6-9 presso la Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, mentre una selezione è visibile nelle tavole che illustrano i cataloghi (Camporeale, 2004, pp. 71-2, 81-2, nota 133 a p. 75).

Fu proprio grazie alla riproduzione fotografica eseguita nell'occasione della *Mostra d'arte antica senese* che la tavola della *Madonna del Popolo* di Lippo Memmi, trafugata dalla chiesa di San Clemente ai Servi di Siena, fu rinvenuta nel giro di pochi giorni nel dicembre 1904. Determinante fu l'immediata, capillare diffusione da parte della Società Senese degli Amici dei Monumenti della foto della tavola, fino nelle vetrine di tutti i negozi a Siena. La restituzione anonima dell'involucro avvenne, non a caso, proprio fuori dalla Tipografia Lazzeri che aveva stampato la denuncia di furto con la zincotipia (*Furto e recupero di una tavola dipinta da Lippo Memmi*, 1905; Ghini, 2005, p. 90).

Le vicende di fotografie, mostre e studi di un'opera sono spesso connessi. Fu grazie ad un paio di foto scattate per la mostra di Siena del 1904 che la *Madonna col Bambino* di Duccio di Buoninsegna, prestata all'ultimo tuffo da Grigorij Stroganoff, entrò nel panorama degli studi. L'immagine non fece in tempo ad entrare nei cataloghi ma fu pubblicata in una stampa all'albumina Burton nella recensione di Perkins. La tavoletta fu esposta nuovamente nel 1935 per

poi rimanere in mani private inaccessibile, se non per le riproduzioni fotografiche, fino all'acquisizione da parte del Metropolitan Museum nel 2008 (Christiansen, 2008; Kalpakjian, 2012).

Raccolte di immagini realizzate in occasione di una esposizione possono figurare tra gli oggetti presenti ad una mostra successiva, quindi l'album fotografico da documento visivo di un evento si può trasformare in oggetto da esporre.

Questo accadde al volume di grande formato *L'opera del Moretto* contenente una quarantina di riproduzioni eliotipiche sciolte, stampato a Brescia nel 1898 in occasione della mostra monografica che celebrava il quarto centenario della nascita del pittore (*L'opera del Moretto*, 1898). L'album fu inviato nel 1904 a Roma all'*Esposizione internazionale mariana*, evento che celebrava il cinquantenario del dogma della Immacolata Concezione, a testimoniare l'ispirazione del pittore considerata autenticamente cristiana (Molmenti, 1898, p. 75). D'altro canto, l'intera sala C dove era esposta questa pubblicazione era in gran parte dedicata alla fotografia, con raccolte di fotografie inviate da diocesi, santuari e chiese dedicate alla Madonna. Invece nella sala successiva una ricca sequenza di foto Alinari in una vetrina tronco-piramidale illustrava l'iconografia della Madonna nell'arte occidentale e orientale, secondo una selezione studiata da Antonio Muñoz (*Catalogo degli oggetti presentati alla esposizione internazionale mariana in Roma nel Palazzo del Laterano (MCMIV-MCMV) preceduto dal discorso inaugurale dell'E.mo Card. Domenico Ferrata e seguito da una guida artistica della esposizione, e da una particolare illustrazione della mostra francescana*, 1905, pp. 35, 134, 135). Stampe fotografiche, quindi, furono utilizzate come supporto visivo per presentare un "problema" o un aspetto della mostra, in questo caso il culto, l'iconografia e l'immagine della Vergine.

La tradizione di commissionare campagne fotografiche in occasione di una esposizione temporanea, per documentare il catalogo di un artista, istituire confronti e avanzare nuove proposte, a Siena continuerà con *Duccio di Buoninsegna e la sua scuola* del 1912, la prima esposizione monografica dedicata ad un pittore primitivo (Camporeale, 2018b). Nell'esposizione senese del 1912, concepita da Giacomo De Nicola con grande rigore scientifico, si andò oltre l'usuale presentazione delle foto di confronto in album, le ben 86 foto erano infatti proposte singolarmente in vetrine, appese alle pareti o perfino inserite nella carpenteria della *Maestà*, a mo' di integrazione visiva, a rimpiazzare pannelli della predella passati all'estero. Fu quindi esaltata la capacità della fotografia di sostituirsi all'opera reale rendendola meglio fruibile. Le didascalie delle fotografie presenti in mostra e le relative schede nei cataloghi erano aggiornate e curate al pari di quelle dei dipinti esposti. L'esposizione del 1912 non solo riconobbe alle riproduzioni fotografiche il valore di documentazione visiva, ma addirittura il valore di degno sostituto "incorniciabile" di un dipinto assente e le piene funzioni di strumento critico da presen-

tare con una scheda critica in catalogo e grazie al quale portare avanti l'analisi stilistica e i confronti.

Alle immagini in mostra era in generale affidato il compito di compensare le inevitabili lacune dello scenario artistico presentato, dovute all'assenza di determinati oggetti e dunque di completare visivamente un contesto di studio. Va ricordato infatti che i saggi introduttivi al catalogo, che oggi assolvono anche questo compito e che fecero la loro pionieristica comparsa a quest'epoca, solevano essere privi di illustrazioni. Infatti tra Otto e Novecento all'interno dei cataloghi, anche dei più innovativi in termini di impianto come quelli pubblicati dal Burlington Club (Camporeale 2008, pp. 116-20), le tavole erano riservate alle opere esposte in mostra.

Oltre alle mostre retrospettive concepite per lo studio, anche i congressi di specialisti hanno giocato il ruolo di vetrine per la fotografia e l'editoria artistica. Fin dal primo congresso di storia dell'arte tenutosi a Vienna nel 1873, dove, com'è noto, Bruno Meyer utilizza lo skioptikon per proiettare immagini sul muro, si insiste sul potenziale della fotografia come strumento didattico e di ricerca, per cui i partecipanti decisero di creare un fondo di documentazione fotografica sistematico da mettere a disposizione di docenti, studiosi e amatori (Corrain, 2011, p. 106).

Al X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte che si tenne a Roma dal 16 al 22 ottobre 1912, Aby Warburg illustrò il suo intervento con avveniristiche diapositive a colori. Per l'occasione venne allestita una piccola mostra fotografica curata dal critico d'arte de "Il Giornale d'Italia" Carlo Tridenti, descritta in un trafiletto su "Il Messaggero" (*Il X congresso internazionale della Storia dell'arte. Le riproduzioni fotomeccaniche*, 1912). Col contributo delle maggiori case editrici italiane, si illustravano ai partecipanti i risultati raggiunti in Italia nel settore della riproduzione fototipografica. Quest'esposizione, diciamo di editoria illustrata, fu annunciata e rivendicata con orgoglio da Adolfo Venturi, organizzatore del convegno, in una intervista ad Anton Giulio Bragaglia. L'intento dell'intervistatore, noto fotografo, regista e teorico, era di sondare gli animi di artisti e critici sull'annosa questione di poter considerare la fotografia artistica un'arte al pari delle altre. Venturi si dichiarò estraneo alla fotografia d'autore, che non apprezzava particolarmente. Invece si espresse sui meriti della fotografia in ausilio alla sua disciplina, la storia dell'arte, e sui meriti del ritratto fotografico che gradualmente andava eliminando la ragione di commissionare ritratti, sovente pessimamente dipinti (Bragaglia, 1912, p. 18; Schiaffini, 2018b, p. 22). Erano esposte pubblicazioni dell'Istituto Italiano di Arti Grafiche, della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti e grande rilievo ebbero le tavole di due recenti pubblicazioni ovvero *L'arte bizantina in Italia* [sic] del 1912 di Colasanti e *Il codice purpureo di Rossano* del 1907 di Muñoz, quest'ultimo con tavole a colori in cromofototopia e in scala 1:1, riproduzioni che furono realizzate nel corso della mostra allestita dall'autore a Grottaferrata nel 1905, causando anche un incidento

te diplomatico coi prestatori, i monaci basiliani di Rossano (Gasbarri, 2014, pp. 178-80). Gli autori di entrambi questi testi erano allievi, ancora una volta, di Venturi. Quella del 1912 a Roma fu quindi una esposizione che ebbe per oggetto i libri d'arte illustrati di ultima generazione, ideata per celebrare e promuovere gli esiti dell'uso della fotografia nella condivisione, ovvero sia pubblicazione, delle ricerche storico artistiche.

È cosa nota che per lavorare sul corpus di un determinato artista non servano foto singole, quanto il confrontarne tante e provare a disporle in varie sequenze su un tavolo, un pavimento o una parete, per cui è necessario l'ausilio di una grande quantità di immagini. La possibilità di reperire e utilizzare riproduzioni fotografiche costituisce una palestra e al contempo un riconoscimento per una metodologia di ricerca storico-artistica, quella dell'attribuzione, che stava assurgendo in questi anni a sistema scientifico. Questo grazie all'attività di conoscitori i quali, non a caso, studiavano sia le opere de visu ma utilizzavano anche fototeche personali. Penso a figure come Giovanni Morelli (Peters, 2016, pp. 23-33), Giovanbattista Cavalcaselle (Levi, 2010, pp. 26-31), Wilhelm von Bode (Alexander, 1983, pp. 205-38), Adolfo Venturi (Schiaffini, 2018b) e soprattutto Bernard Berenson, il quale, a partire dal 1880 mise insieme una ricca fototeca a complemento della sua biblioteca privata (Pagliarulo, 2011; Provo, 2017) e nel 1893 scrisse un articolo sul legame tra fotografia e attribuzione, oggi considerato un classico (Roberts, 1995).

È proprio grazie ai contributi di generazioni di curatori di mostre e studiosi che hanno fatto un uso sempre più articolato e consapevole della fotografia, sintonizzando progresso tecnico e progresso del sapere, che la storia dell'arte da disciplina erudita è diventata visuale.

Bibliografia

- Alexander, E.P. (1983), *Museum Masters: Their Museums and Their Influence*, The American Association for State and Local History, Nashville.
- Angelucci, A. (1880), *Sulla Mostra d'arte antica in Torino del MDCCCLXXX. Osservazioni*, Stabilimento Artistico Letterario, Torino.
- Bragaglia, A.G. (1912), *L'arte nella fotografia. Interviste con Biondi, Venturi, Sartorio, Bonaventura*, «La Fotografia Artistica», IX, n. 2, pp. 17-9.
- Canali, F. (1999), *Fotografia d'arte e fotografia artistica nei giudizi di Corrado Ricci e dei contemporanei. Documentazione, arte e restauro dei monumenti*, in Lombardini, N., P. Novara P., S. Tramonti (a c. di), *Corrado Ricci. Nuovi studi e documenti*, Ravenna, Società di Studi Ravennati, pp. 267-308.
- Camporeale, E. (2004), *La mostra del 1904 dell'antica arte senese a distanza di un secolo*, «Atti e memorie dell'Accademia toscana di Scienze e Lettere La Colombaria», LXIX, n.s. LV, pp. 45-126.

- Camporeale, E. (2005), *L'esposizione di arte senese del 1904 al Burlington Fine Arts Club di Londra*, in Cantelli, G., Pacchierotti, L.S., Pulcinelli, B. (a c. di), *Il segreto della civiltà. La mostra dell'antica arte senese del 1904 cento anni dopo*, catalogo della mostra (Siena, 2005-2006), Protagon, Siena, pp. 484-517.
- Camporeale, E. (2008), *1904, annus mirabilis per l'antica arte senese*, in Castelnuovo E., Monciatti A. (a c. di), *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*, Edizioni della Normale, Pisa, pp. 109-39.
- Camporeale, E. (2018a), *The birth of sacred art exhibitions in Italy at the end of the 19th century / La nascita delle esposizioni d'arte sacra nell'Italia di fine Ottocento*, Wellington Gahtan, M., Pegazzano, D. (a c. di), *Sacred art and the museum exhibition / L'arte sacra e la mostra museale*, Lorenzo de' Medici Press, Firenze, pp. 29-79.
- Camporeale, E. (2018b), *The Master and Siena. The 1912 Duccio Exhibition*, in Wellington Gahtan, M., Pegazzano, D. (a c. di), *Monographic Exhibitions and the History of Art*, Routledge, New York - London, pp. 153-69.
- Catalogo degli oggetti presentati alla esposizione internazionale mariana in Roma nel Palazzo del Laterano (MCMIV-MCMV) preceduto dal discorso inaugurale dell'E.mo Card. Domenico Ferrata e seguito da una guida artistica della esposizione, e da una particolare illustrazione della mostra francescana* (1905), Tipografia degli artigianelli di S. Giuseppe, Roma.
- Christiansen, K. (2008), *Duccio and the Origins of Western Painting*, «Bulletin of the Metropolitan Museum of Art», 66, n. 1, pp. 6-55.
- Corrain, L. (2011), *L'opera d'arte e la sua riproduzione*, in Del Marco, V., Pezzini, I. (a c. di), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale. Atti del XXXVIII Congresso AISS Relazioni*, Edizioni Nuova Cultura, Roma, pp. 102-30.
- Crivello, F. (1997), *L'esposizione d'arte sacra di Torino del 1898 e lo sviluppo degli studi sulla miniatura in Italia*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», II, n.1, s. IV, pp. 97-143.
- D'Adda, R., Lusardi, S., Onger, S. (a c. di) (2015), *Expo 1904. Brescia tra modernità e tradizione/ Brescia between modernity and tradition*, catalogo della mostra (Brescia, 2015), Fondazione Negri, Brescia.
- Eastlake, E. (1891), *Giovanni Morelli: The Patriot and Critic*, «The Quarterly Review», 143, pp. 235-52.
- Furto e recupero di una tavola dipinta da Lippo Memmi* (1905), «Rassegna d'arte senese», I, n. 4, pp. 125-28.
- Gasbarri, G. (2014), *Antonio Muñoz e la storia della miniatura bizantina: un nuovo indirizzo di ricerca alla scuola di Adolfo Venturi*, «Rivista di Storia della Miniatura», 18, pp. 176-85.
- Ghini, C. (2005), *I movimenti di tutela e la fondazione della Società Senese degli Amici dei Monumenti*, in Cantelli, G., Pacchierotti, L.S., Pulcinelli, B. (a c. di), *Il segreto della civiltà. La mostra dell'antica arte senese del 1904 cento anni dopo*, catalogo della mostra (Siena, 2005-2006), Protagon, Siena, pp. 82-99.
- Il X congresso internazionale della Storia dell'arte. Le riproduzioni fotomeccaniche* (1912), «Il Messaggero», 21 ottobre, p. 3.
- Kalpakjian, V. (2012), *Il destino della collezione romana del Conte Grigorij S. Stroganoff (1829-1910) dopo la scomparsa del collezionista*, «Rivista d'arte», s. V, II, pp. 447-73.
- L'arte antica alla IV^a Esposizione Nazionale di Belle Arti in Torino nel 1880* (1882), Fratelli Doyen Editori, Torino.
- Levi, D. (2010), *Da Cavalcaselle a Venturi. La documentazione fotografica della pittura tra connoisseur-*

- rship e tutela*, in Spiazzi, M., Majoli, L., Giudici, C. (a c. di), *Gli archivi fotografici delle Soprintendenze. Tutela e storia. Territori veneti e limitrofi*, atti della giornata di studio, Terra Ferma, Crocetta di Montello, pp. 23-33.
- L'opera del Moretto (1898), Tipografia editrice, Brescia.
- Manieri Elia, G. (2011), *Giulio Cantalamessa, le regie Gallerie di Venezia e la fotografia*, in Caraffa, C. (a c. di), *Photo Archives and the Photographic memory of Art History*, Deutscher Kunstverlag, Berlin-München, pp. 193-203.
- Molmenti, P. (1899), *Il Moretto da Brescia. The substance of a speech at the inauguration of a monument to Alessandro Bonvicino*, «The Art Journal», n.s. LXI, n. 171, pp. 73-7.
- Monciatti, A., Piccinini, C., (2004), *Medioevo in mostra. Note per la storia delle esposizioni d'arte medievale*, in Castelnovo, E., Sergi, G. (a c. di), *Arti e storia nel Medioevo. Volume quarto. Il Medioevo al passato e al presente*, Giulio Einaudi Editore, Torino, pp. 811-46.
- Mozzo, M. (2004), *Note sulla documentazione fotografica in Italia nella seconda metà dell'Ottocento tra tutela, restauro e catalogazione*, in Castelnovo, E., Sergi, G. (a c. di), *Arti e storia nel Medioevo. Volume quarto. Il Medioevo al passato e al presente*, Giulio Einaudi Editore, Torino, pp. 847-70.
- Pagliarulo, G. (2011), *Photographs to Read: Berensonian Annotations*, in Caraffa, C. (a c. di), *Photo Archives and the Photographic memory of Art History*, Deutscher Kunstverlag, Berlin-München, pp. 181-91.
- Penserini, E. (2013), *Le mostre d'arte antica in Italia dopo l'Unità: primi risultati di una ricerca in corso*, «Annali di critica d'arte», IX, pp. 453-66.
- Peters, D. (2011), *From Prince Albert's Raphael Collection to Giovanni Morelli: Photography and Scientific Debates on Raphael in the Nineteenth Century*, in Caraffa, C. (a c. di), *Photo Archives and the Photographic memory of Art History*, Deutscher Kunstverlag, Berlin-München, pp. 129-44.
- Peters, D. (2016), *Auf Spurensuche. Giovanni Morelli und die Fotografie*, in Wolf, H., Kemps, M. (a c. di), *Zeigen und/oder beweisen? Die Fotografie als Kulturtechnik und Medium des Wissens*, De Gruyter, Berlin – Boston, pp. 15-44.
- Pierson, S.J. (2017), *Private Collecting, Exhibitions, and the Shaping of Art History in London. The Burlington Fine Arts Club*, Routledge, London – New York, 2017.
- Prete, C. (2006), *L'arte antica marchigiana all'Esposizione Regionale di Macerata del 1905*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.
- Provo, A. (2017), *Surrogates and Intermediaries: The Informational Role of Photographs in the Art Market*, in Catterson, L. (a c. di), *Dealing Art on Both Sides of the Atlantic, 1860-1940*, Brill, Leiden - Boston, pp. 269-88.
- Rankin, W. (1908), *Current Notes. The Hoentschel Collection*, «The Burlington Magazine», XIV, n. 67, pp. 61-62.
- Roberts, H.E. (1995), *Documents in the History of Visual Documentation. Bernard Berenson on Isochromatic Film*, in Ead. (a c. di), *Art history through the camera's lens*, Gordon and Breach Publishers, Amsterdam, pp. 123-31.
- Schiaffini, I. (2018a), *Adolfo Venturi e la ditta Braun*, in Ead. (a c. di), *La Fototeca di Adolfo Venturi*, Campisano Editore, Roma, pp. 49-64.
- Schiaffini, I. (2018b), *Adolfo Venturi e la fotografia: ricerca, tutela, didattica*, in Ead. (a c. di), *La Fototeca Venturi alla Sapienza*, Campisano Editore, Roma, pp. 17-33.
- Smiles, S. (2013), *Thomas Patch (1725-1782) and Early Italian Art*, «British Art Journal», 14, n. 1, pp. 50-58.

Elisa Camporeale supervisiona le tesi del Master of Arts in Museum Studies di Marist College presso l'Istituto Lorenzo de' Medici a Firenze. Fino al 2019 e per i precedenti ventidue anni ha diretto il Florence Program del College of The Holy Cross. Si è occupata di storia delle mostre di arte antica tra Otto e Novecento, di storia del collezionismo in Inghilterra e Stati Uniti, degli echi in letteratura della moda dei dipinti Primitivi. Interessi di ricerca paralleli spaziano dalla scultura lignea medievale, alla pittura fiorentina primo-rinascimentale, ai polittici murali, ai primi orologi pubblici.

“L’Exposition internationale de la photographie” di Bruxelles (1932): l’immagine fotografica tra avanguardia, scienza e tecnica

Caterina Caputo

«L’imagination est matérialiste
puisqu’elle se nourrit de tous les objets réels»¹.

Il 2 luglio del 1932 si inaugurava a Bruxelles l’*Exposition internationale de la photographie*: una grande mostra allestita nelle eleganti sale del Palais des Beaux-Arts sotto l’egida di un comitato organizzativo composto dall’artista belga E.L.T. Mesens, dal fotografo M.A. Mirowitsch e dal segretario del Palais des Beaux-Arts Claude Spaak. Progettata in forma itinerante, la rassegna presentò nelle principali città del Belgio e dell’Olanda (Bruxelles, Anversa, Gand, Leiden, Rotterdam) più di novecento immagini fotografiche: dalla fotografia storica alle sperimentazioni delle avanguardie (rayografie, collages, fotomontaggi), dalla pubblicità al reportage, dal fotogramma all’illustrazione, dalla fotografia scientifica a quella aerea, fino a giungere alla presentazione degli ultimi prodotti e dei materiali fotografici in commercio². Ampio spazio, inoltre, fu lasciato al cinema, con la proiezione dei film più sperimentali delle avanguardie (Alberto Cavalcanti, Man Ray, Jacques-Bernard Brunius, Jean Epstein e Dziga Vertov) e dei recenti documentari realizzati in ambito industriale, scientifico e pubblicitario³.

«L’esposizione avrà un’importanza e un’ampiezza tali da essere paragonabile solo a quella di Stoccarda del 1929»⁴, dichiarò Mesens. Allestita appena tre anni dopo la nota mostra tedesca *Film und Foto (FiFo)*⁵ (cfr. Somaini, 2021, pp.

¹ Testo inedito manoscritto della conferenza tenuta da E.L.T. Mesens a La Louvrière il 13 ottobre 1935, in occasione della mostra *Tendances contemporaines. Exposition Surréaliste* (E.L.T. Mesens papers, Getty Research Institute, Los Angeles, d’ora in avanti MP/GRI). Se non diversamente specificato le traduzioni sono dell’autrice. Desidero ringraziare Virginie Devillez e lo staff del Palais des Beaux-Arts di Bruxelles, in particolare Bruno Roelants, per l’aiuto offerto nel reperimento dei materiali d’archivio.

² Gli organizzatori avevano inizialmente previsto come ultima tappa per la mostra la città di Parigi, ma il progetto non fu realizzato.

³ Il programma della rassegna cinematografica fu realizzato con la collaborazione del Club de l’Écran, un cine-club fondato nel 1931 a Bruxelles da André Thirifays e Pierre Vermeylen, entrambi attivi militanti della sinistra socialista belga.

⁴ Lettera inedita di E.L.T. Mesens al direttore della Kodak, 9 maggio 1932 (Bozar Archives, Bruxelles, d’ora in avanti BA).

⁵ La mostra *Film und Foto* fu promossa nel 1929 dalla Deutsches Werkbunds di Monaco

115-129; Rebecchi, 2018, pp. 169-177; Zervigón, 2014; Eskildsen, Horak, 1979), la rassegna belga dichiarava apertamente una ben precisa linea espositiva che ripercorreva il sistema della fotografia nella sua polisemia di significati, varcando dunque i confini degli usi e delle funzioni solitamente applicati nei vari ambiti di utilizzo del *medium*. Nata in risposta alle grandi mostre di fotografia che proliferarono tra Europa e Stati Uniti nel corso degli anni Venti (cfr. Gasser, 2012; Rocco, 2009, 2020), l'evento fu strutturato su un serrato confronto tra fotografia e nuove tecniche e tecnologie visuali: sintomo del ruolo che queste innovazioni avevano ormai assunto in relazione all'autonomia identitaria del *medium*.

Il presente studio individua nell'*Exposition Internationale de la photographie* di Bruxelles – rimasta fino ad oggi confinata in sporadici studi di settore (cfr. Amao, 2019, p. 42; Canonne, 2012, 2013) – uno snodo critico significativo nella strutturazione, in Belgio, di un nuovo canone del fotografico in un particolare momento storico di riassetto delle poetiche e delle ideologie delle avanguardie internazionali, prima fra tutte quella surrealista, a cui Mesens – principale animatore e organizzatore dell'evento – era affiliato fin dal 1926.

“*Une vision nouvelle*”

La presente mostra internazionale rappresenta un primo tentativo di riunire e confrontare tutto ciò che nel molteplice campo della fotografia realistica, del fotogramma, del fotomontaggio, del negativo e della combinazione con elementi estranei sia stato realizzato nel mondo. Il risultato sarà una visione di cui nulla di immaginabile nel vecchio ordine plastico potrebbe darci l'equivalente, la chiave di un incantesimo che ci sembra tanto più meraviglioso da non poterlo immaginare così vicino a noi (Bernard, 1932, p. 7).

Queste parole, pubblicate dallo scrittore e critico d'arte belga Charles Bernard in apertura del catalogo della mostra di fotografia di Bruxelles, esprimono in modo eloquente il compito ambizioso che venne affidato all'esposizione: diffondere una nuova visione dell'immagine attraverso un excursus onnicomprensivo delle ultime sperimentazioni realizzate con il *medium* fotografico. Il percorso museografico fu quindi strutturato utilizzando precise strategie narrative volte a presentare la fotografia contemporanea, belga e internazionale, posta in dialogo con le nuove tecniche e tecnologie visuali. Le opere, suddivise in undici sezioni,

(Lega tedesca degli artigiani) e organizzata negli spazi dello Städtischen Ausstellungshallen di Stoccarda. Successivamente fu riallestita in altre città varcando i confini tedeschi (Zurigo, Berlino, Vienna, Gdansk, Zagabria e infine il Giappone).

furono scelte dal comitato organizzativo con l'ausilio dei referenti nominati come rappresentanti delle sette nazioni invitate – principalmente artisti che avevano partecipato attivamente al movimento d'avanguardia: Jan Tschichold e Hans Richter per la Germania, Kenneth Macpherson per l'Inghilterra, Man Ray e Jean-George Auriol per la Francia, Láslo Moholy-Nagy per l'Ungheria, Piet Zwart per l'Olanda, l'amministratore delegato del Werkbund per la Svizzera, El Lissitzky e il referente della società per le relazioni culturali Belgio-Russia per l'U.R.S.S.⁶. Tra i fotografi selezionati spiccavano coloro «che più di altri avevano contribuito a conferire alla fotografia un significato più alto» (Van Hecke, 1932, p. 17): Herbert Bayer, Aenne Biermann, André Kertesz, Willy Kessels, Germaine Krull, Dora Maar, Renger-Patzsch, Franz Roh, Cami e Sasha Stone (solo per citare alcuni nomi). I vari generi fotografici vennero raggruppati per agenzie e autori, con specifiche sezioni dedicate alle sperimentazioni più radicali delle avanguardie, tra cui la “Rayographie” e il “Photogramme”: due tecniche ideate con lo scopo di catturare, senza l'ausilio della fotocamera, la complessità del reale che si celava oltre la mera visione oculare.

La dicotomia tra oggettività e soggettività svelata dalle *rayographies* e dai *photogrammes* fu, di fatto, lo snodo teorico intorno al quale venne strutturato l'intero percorso narrativo della mostra, tant'è che Charles Bernard tentò di spiegarne la valenza ontologica nel suo testo pubblicato in catalogo:

[La fotografia] era la suprema espressione della verità. Non il vero derivato da un semplice dato realistico. Ma il vero assoluto, che attraverso la rappresentazione del mondo visibile ci introduce nel *surreale*. Quanto più il fotografo circoscrive e precisa i limiti che la sua macchina fotografica registra con una fedeltà perfetta, per i quali è stato tante volte criticato, tanto più sottolinea contemporaneamente la forma e il carattere di questo misterioso universo che appartiene solo ai sogni e all'arte di lasciarci intravedere [...] Grazie al suo modo di vedere le cose in modo nuovo, utilizzando a piacimento cambi di piano, vedute aree o rialzate, eleva ciò che è più indifferente, più mediocre o più basso, a valore di simbolo. Ma ecco che tramite il fotogramma scappa, trionfante, dalla morsa della realtà e la sua fantasia dà libero sfogo a queste strane evocazioni dove sembra che il mondo psichico, entrato in contatto diretto con la carta sensibile, ponga i rebus delle sue astrazioni (Bernard, 1932, pp. 6-7).

L'accezione marcatamente surrealista di un mondo esistente oltre il visibile e di una fotografia intesa come viatico per il «*surréal*» emergeva come *leitmotiv*

⁶ I nomi di Hans Richter ed El Lissitzky non compaiono tra quelli dei referenti citati in catalogo, tuttavia i documenti d'archivio attestano la loro partecipazione alla mostra.

di numerose sezioni. Il ricco repertorio di ingrandimenti di piante, anatomie umane e organi affetti da malattie (soprattutto oculari) selezionato per la sala dedicata alla fotografia scientifica, ad esempio, altro non faceva che enfatizzare le potenzialità tecniche del mezzo fotografico e la sua capacità di rivelare mondi altrimenti inafferrabili all'occhio umano. Le radiografie, se osservate in tale prospettiva, offrivano quindi uno sguardo alternativo e inusuale: da un lato, erano preziosi referti scientifici, dall'altro, immagini «belle e *inaspettate*, grazie agli effetti dei bianchi e dei neri»⁷ impressi sulla pellicola.

Le riflessioni riguardanti gli aspetti linguistici e strutturali del mezzo fotografico elaborati a Bruxelles in occasione di questa grande rassegna avevano in realtà radici nelle teorizzazioni che Lászlo Moholy-Nagy aveva sistematizzato nel suo noto volume *Malerei, Photographie, Film* (Arte, Fotografia, Film), pubblicato a Monaco nel 1925 nella collana "Bauhausbücher", ma riedito, aggiornato, nel 1927 (cfr. Moholy-Nagy, 2010 [1925]). Il libro frui probabilmente fin da subito negli ambienti dell'avanguardia bruxellese, la quale aveva conosciuto gli scritti dell'artista ungherese nelle pagine della rivista belga "7 Arts" e delle olandesi "De Stijl" e "Internationale Revue". I contatti tra la scena artistica belga e quella tedesca risalivano infatti ai primi anni Venti, germinati soprattutto nel circuito del costruttivismo e del neoplasticismo gravitante, a Bruxelles, intorno alle figure di Karel Maes e Theo van Doesburg, che Mesens frequentò assiduamente all'inizio della sua carriera, prima ancora di eleggere la fotografia come principale *medium* per l'elaborazione di un moderno canone dell'immagine (cfr. Krauss, 2018). I suoi due fotomontaggi *Arrière-pensée* (1926) e *Lumière déconcertante* (1929), ad esempio – entrambi esposti nella cospicua sezione dedicata al collage e al fotomontaggio della mostra di Bruxelles del 1932 – attestano il peculiare approccio dell'artista belga al *medium* fotografico, utilizzato per minare la supposta certezza dei diversi codici linguistici. Nonostante la sua esigua e lacunosa produzione fotografica non consenta di categorizzarlo come un fotografo *tout court*, rimane tuttavia significativa la presenza di alcune sue opere alla mostra *Film und Foto*, nonché del suo fotomontaggio *Portrait d'un poème* in *Foto-Auge* (Foto-Occhio), il volume che il critico d'arte Franz Roh e il tipografo Jan Tschichold avevano dedicato alla fotografia nel 1929, in occasione dell'esposizione di Stoccarda⁸ (Roh, Tschichold, 1929, tav. 45). L'anno successivo il nome di Mesens comparve emblematicamente in un altro progetto di Tschichold e Roh: questa volta per una monografia della collana *Fotothek* dedicata al fotomontaggio, nel capitolo sulla "Stückungsgraphik", ovvero la

⁷ Lettera inedita di E.L.T. Mesens al dottor Murdoch dell'Institut de radiologie di Bruxelles, 29 aprile 1932 (BA). Il corsivo è dell'autrice.

⁸ Il fotomontaggio campeggiava a fianco della fotografia *Main et femme* del fotografo surrealista Maurice Tabard.

parte del volume dedicata a una «nuova immagine unitaria risultante dalle combinazioni di parti prese da disegni preesistenti»⁹: il collage.

Fin dagli esordi, nelle frange dadaiste, Mesens aveva trovato nel collage la tecnica espressiva più vicina alle proprie sperimentazioni, a tal punto da renderla un un vero e proprio *modus operandi* che egli applicò non solo in ambito propriamente artistico (cioè nella produzione di opere d'arte), ma anche in altri contesti, tra cui quello espositivo. Sulla scia degli innovativi allestimenti della mostra *Film und Foto*, l'artista propose a Bruxelles un percorso museografico sperimentale, fondato sull'incessante alternarsi di diversi generi fotografici e inquadrature posti in dialogo tra loro attraverso inaspettati accostamenti formali e semantici. Le fotografie scattate da Sasha Stone agli allestimenti del Palais des Beaux-Arts evidenziano infatti un percorso dinamico, caratterizzato da una frammentazione visiva che obbligava l'osservatore ad allontanarsi e avvicinarsi a ogni scatto per poter fruire della singola opera, innescando un'osservazione dinamica che si poneva oltre la mera contemplazione¹⁰.

Un procedimento visivo analogo, sebbene applicato in un altro settore, era già stato sperimentato da Mesens alcuni anni prima, negli apparati iconografici della rivista "Variétés: revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain", alla quale collaborò dal 1928 al 1930. «Ogni pagina illustrata [di «Variétés»] – scriverà nel 1962 Jacques-Bernard Brunius – includeva un avvicinamento o un'opposizione: foto contro foto o foto contro pittura» (Brunius, 1962, s.p.). L'utilizzo in campo editoriale di un montaggio visivo di matrice prettamente cinematografica aveva la sua genesi applicativa nelle sperimentazioni realizzate nei primi anni Venti nelle riviste costruttiviste, tra cui si ricordano le fondamentali esperienze di "G: Material zur elementaren Gestaltung" (1923-1926) in area tedesca, e "7 Arts" (1922-1928) in Belgio¹¹. Fu certamente il passaggio all'editoria e le successive collaborazioni con alcune testate dadaiste e filosurrealiste belghe – "Œsophage" (1925), "Marie: journal bimensuel pour la belle jeunesse" (1926-1927) e "Variétés: revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain" (1928-1930) – che permisero a Mesens di portare la tecnica del collage, nella sua accezione di montaggio visivo, fuori dai confini dell'oggetto artistico, e ad estenderla, nel 1932, allo spazio espositivo della mostra internazionale belga di fotografia.

⁹ La bozza del progetto (mai realizzato) è conservata nell'archivio di Jan Tschichold (GRI), trascritta in Toschi, 2017, p. 299.

¹⁰ Due delle fotografie degli allestimenti sono riprodotte in Caronne, 2013, p. 102.

¹¹ La teorizzazione del montaggio in ambito cinematografico fu formulata da Sergej Ejzenštejn in occasione di *Film und Foto*. Cfr. Ejzenštejn, 1986 [1929], p. 50.

La fotografia: "Un'arma critica dell'esistenza sociale"

Le riflessioni sulle tecniche e sull'immagine si affiancarono, all'*Exposition internationale de la photographie*, alla funzione sociale della fotografia. L'argomento fu affrontato da Paul-Gustave van Hecke in un suo testo inserito in catalogo¹²:

La fotografia con straordinaria velocità non solo ha portato a compimento la propria evoluzione, ma è diventata un nuovo mezzo di espressione. Tale pratica ultimamente è stata usata sempre meno per scopi estetici e molto di più come specchio diretto della realtà. Così [la fotografia] è diventata anche *un'arma critica* dell'esistenza sociale e dei molteplici fenomeni che determinano il carattere e la degenerazione di questa esistenza (van Hecke, 1932, p. 17).

Lo scritto proseguiva con un feroce attacco al pittorialismo, il quale voleva «elevare» la fotografia allo statuto dell'arte anziché concentrarsi sulla riflessione linguistica del *medium*. I «ritratti artistici» dei pittorialisti – spiegava van Hecke – a differenza dei «ritratti psicologici» del fotografo francese Nadar, utilizzavano il fotoritocco per creare una resa atmosferica di matrice essenzialmente impressionista, dunque pittorica (van Hecke, 1932, p. 17). Pioniere del vero «occhio fotografico» era invece Eugène Atget, il quale per le vie parigine era riuscito a immortalare con il solo utilizzo della fotocamera il meraviglioso mistero nascosto nella quotidianità del vissuto comune.

Van Hecke fu un convinto sostenitore dell'autonomia linguistica del *medium* fotografico, tant'è che riteneva che fossero le «forme plastiche dei fatti» a consentire all'osservatore di appropriarsi del significato sociale di cui le immagini erano intrinsecamente portatrici (van Hecke, 1932, p. 20). Tale sterzata in chiave sociale coincise con un particolare momento di militanza di van Hecke nella redazione della rivista socialista belga "Vooruit", nelle cui pagine le fotografie veicolavano un messaggio principalmente di propaganda politica e di rivolta. La questione politica aveva assunto dal 1931 un ruolo di primaria importanza per van Hecke, il quale alcuni mesi prima di entrare nella redazione di "Vooruit" aveva tentato di fondare e dirigere, insieme a Mesens e Claude Spaak, una nuova rivista socialista, "L'Ordre", con il fine di plasmare «una morale e una cultura rivoluzionarie»¹³.

La mostra internazionale di fotografia di Bruxelles però, nel suo insieme,

¹² Paul-Gustave van Hecke era un imprenditore, collezionista, gallerista ed editore di origini fiamminghe, che con Mesens aveva condiviso non solo la passione per l'arte e la fotografia d'avanguardia, ma anche la militanza nelle frange socialiste belghe.

¹³ Lettera inedita di P.G. van Hecke a E.L.T. Mesens, 7 dicembre 1931 (MP/GRI).

non sembra farsi portavoce delle istanze socialiste portate avanti da van Hecke, sebbene la militanza politica rivestì in questo particolare frangente cronologico un ruolo di primaria importanza nei circuiti dell'avanguardia belga (e internazionale). La rassegna appare infatti concentrata a strutturare una "nuova visione" dell'immagine fotografica attraverso un percorso espositivo sperimentale, dal carattere informativo e didattico che mirava, presentando un esaustivo ventaglio di possibilità offerte dal *medium*, a rafforzare lo statuto linguistico della fotografia e quello professionale del fotografo. Dal puro formalismo dei *photogrammes* si passava dunque alle misteriose strutture delle *rayographies*, dalle radiografie mediche agli scatti di antropometria criminologica, dalle immagini pubblicitarie ai reportage, dalla ritrattistica fino a giungere alla radicale decostruzione e ricostruzione dell'immagine operata dai fotocollages e dai fotomontaggi, il tutto in un dialogo incessante tra arte, scienza, tecnica e mercato.

Il successo che la mostra ebbe a Bruxelles (circa 25.000 visitatori) indusse Mesens a organizzare l'anno seguente una seconda edizione: la *Duexième exposition internationale de la photographie et du cinéma*. In questa occasione la volontà di creare un ponte teorico comune con le idee progressiste internazionali riguardanti il fotografico si fece ancor più impellente ed esplicita. Il catalogo della mostra esordiva infatti con l'articolo di Moholy-Nagy *Une vision nouvelle*, un testo in cui l'artista ungherese enfatizzava il valore autonomo del linguaggio fotografico e la sua unicità d'espressione: «Per noi è assolutamente indifferente che la fotografia sia o meno "arte". Solo le sue ragioni di essere autentiche [...] ci permettono di valutare i suoi obiettivi lontani. [...] Nei prodotti dell'arte fotografica, bisogna imparare a riconoscere non i "quadri" ma uno strumento *unico* di insegnamento ed espressione»¹⁴ (Moholy-Nagy, 1933, pp. 6-7). Il saggio era stato originariamente pubblicato nel 1929, nel volume *Von Material zu Architektur* della collana "Bauhausbücher"¹⁵, e proposto in Belgio, in traduzione francese, nella rivista "Documents 33: revue mensuelle. Cinema, critique littéraire, artistique et social", da cui fu estrapolata la versione inserita nel catalogo della mostra.

In conclusione, sulla scia delle teorizzazioni sulla fotografia sistematizzate in Germania nel corso degli anni Venti, le due esposizioni internazionali di Bruxelles (sia quella del 1932 che del 1933) tentarono di scardinare, in Belgio, i vecchi parametri estetizzanti dell'immagine in nome dell'autonomia del *medium*. La linea belga sembra però discostarsi da quell'ideale di ascendenza costruttivista e formalista che aveva invece primeggiato nelle sale di *Film und Foto*, con la quale la rassegna bruxellese condivise la messa in discussione

¹⁴ Il corsivo è nell'originale.

¹⁵ Il volume aveva avuto un'ampia divulgazione fin da subito, tant'è che fu tradotto in lingua inglese nel 1930.

dell'immagine fotografica intesa come mera copia del reale. Le due mostre di Bruxelles furono sintomatiche della vicinanza di Mesens – e dei suoi organizzatori – al movimento surrealista. L'efficace allestimento si propose dunque come il tentativo di utilizzare il montaggio visivo quale strumento per svelare la complessità dell'immagine, e attraverso l'ausilio dei nuovi *media* apriva diversi orizzonti di conoscenza e nuove possibilità artistiche. Se letta in quest'ottica la conferenza tenuta da Mesens nel 1935 a La Louvière, in apertura della mostra *Tendances contemporaines. Exposition Surréaliste*, risulta paradigmatica di una ben precisa concezione dell'immagine, intesa, nella sua accezione di *Gesamtkunstwerk*, come l'incontro di immaginazione e realtà: «Nella mostra che visiterete a breve troverete opere eseguite per mezzo della sega meccanica, di un buon paio di forbici, del barattolo di colla, dell'obiettivo fotografico, oltre al pennello e alla matita. La pittura è un mezzo come un altro. Né più nobile né meno ricco di possibilità di tutti i mezzi che l'uomo può impiegare per riprodurre l'oggetto che è alla portata del suo sguardo e della sua visione. L'immaginazione è materialista perché si nutre di tutti gli oggetti reali. È il movimento della vita che genera la vita. [...] il suo prodotto di ogni momento è l'immagine. L'immagine comanda. Lei è al nostro comando»¹⁶.

Bibliografia

- Amao, D. (2019) *Variétés au carrefour des avant-gardes*, in *Variétés, avant-garde, surréalisme et photographie 1928-1930*, Actes Sud, Paris.
- Bernard, C. (1932), *Introduction*, in *Exposition Internationale de la photographie*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles.
- Brunius, J.B. (1962), *Rencontres fortuites et concertées*, in *Mesens, 125 collages et objets*, La Réserve, Knocke-le-Zoute.
- Canonne, X. (2012), *Paul-Gustave van Hecke et la photographie*, in Devillez, V. (a cura di), *L'animateur d'art. Paul-Gustave van Hecke (1887-1967) et l'avant-garde*, Snoeck, Bruxelles.
- Canonne, X. (2013), *E.L.T. Mesens and Photography*, in Van den Bossche, P. (a cura di), *The Star Alphabet by E.L.Y. Mesens, Dada and Surrealism in Brussels, Paris and London*, Mu.Zee, Ostend.
- Ejzenštejn, S. (1986 [1929]), *La dialettica della forma cinematografica*, in Id., *La forma cinematografica*, Einaudi, Torino.
- Eskildsen, U., Horak, J.C. (1979), *Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundaustellung «Film und Foto» 1929*, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart.
- Krauss, C. (2018), *Theo van Doesburger et les artistes belges*, «Koregos», 2018, online <https://koregos.org/fr/christiane-krauss-theo-doesburg-artistes-belges/> (5/01/2022).

¹⁶ Testo inedito di E.L.T. Mesens (cfr. nota 1).

- Moholy-Nagy, L. (1925), *Malerei, Fotografie, Film*, Lange, Munich; trad. it., (2010), *Pittura, Fotografia, Film*, Einaudi, Torino.
- Moholy-Nagy, L. (1929), *Von Material zu Architektur*, Lange, Munich.
- Moholy-Nagy, L. (1933 [1929]), *Une vision nouvelle*, in *Duèxième exposition internationale de la photographie et du cinéma*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles.
- Rebecchi, M. (2018), *1929: Film und Foto. Il montaggio dei media*, in Menduni, A., Marmo, L. (a cura di), *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*, Roma Tre Press, Roma.
- Reverseau, A. (2013), *E.L.T Mesens en pièces détachées: une poétique de l'assemblage*, «Textyles», n. 43, 2013, pp. 63-72.
- Rocco, V. (2009), *Pictorialism and Modernism at the Dresden Internationale Photographische Ausstellung*, «History of Photography», vol. 33, n. 4, 2009, pp. 383-402.
- Rocco, V. (2020), *Photography, Film, and Exhibition Culture in 1930s Germany and Italy*, Bloomsbury, London-New York.
- Roh, F., Tschichold, J. (1929), *Foto-Auge*, Akademischer Verlag Dr. Fritz Wedekind & Co., Stuttgart.
- Somaini, A. (2010), *Fotografia, cinema, montaggio. La «nuova visione» di László Moholy-Nagy*, in Moholy-Nagy, L., *Pittura, Fotografia, Film*, Einaudi, Torino.
- Somaini, A. (2015), «Le montage est lui aussi une activité comparative». *Montage, théorie et histoire dans les écrits de S.M. Eisenstein*, in Beyer, A., Mengoni, A., von Schöning, A. (a cura di), *Interpositions. Montage d'images et production de sens*, Passage, Paris.
- Somaini, A. (2021), «Lire et écrire des livres en forme de sphères tournantes». Eisenstein, Moholy-Nagy et El Lissitzky autour de *film und foto (1929)*, in Id., *Les possibilités du montage. Balázs, Benjamin, Eisenstein*, Mimesis, Paris.
- Toschi, C. (2017), *Dalla pagina alla parete. Tipografia futurista e fotomontaggio dada*, Firenze University Press, Firenze.
- Van Hecke, P.-G. (1932), *Exposition Internationale de la photographie*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles.
- Vercheval, G. (1993), *Pour Une Histoire de la Photographie en Belgique: essais critiques, répertoire des photographes depuis 1839*, Musée de la photographie, Charleroi.
- Zervigón, A.M. (2014), *The Peripatetic Viewer at Heartfield's "Film und Foto" Exhibition Room*, «October», vol. 150, Autunno 2014, pp. 27-48.

Caterina Caputo ha ottenuto il titolo di dottore di ricerca in storia dell'arte contemporanea presso l'Università di Firenze. Nel 2018 ha pubblicato il volume *Collezionismo e mercato. La London Gallery e la diffusione dell'arte surrealista, 1938-40*, oltre a diversi contributi in riviste scientifiche di settore. Nel 2021 ha ottenuto il Jacqueline Delcourt-Nonkels Prize con una ricerca sull'artista belga E.L.T. Mesens. Dal 2019 collabora con la cattedra di storia dell'arte contemporanea dell'Università di Firenze e il Laboratorio "Gradiva - Centro di studi e ricerche sul surrealismo e sul modernismo".

Pratiche di allestimento. Il display come dispositivo di messa in scena della fotografia

Chiara Rubessi

Introduzione

Pensare il display nell'ambito espositivo e museale suppone una concezione dello stesso che non si riduca alla sola dimensione funzionale, tecnica o strumentale, ma lo consideri come un elemento di elaborazione di situazioni, di relazioni e di scoperta. Il display è in grado di definire una situazione, che prende di volta in volta delle forme differenti, chiamando in causa congiuntamente il visitatore e la messa in scena dell'oggetto esposto. Data questa premessa, nell'articolo cercheremo di mettere in luce alcuni tratti distintivi che caratterizzano il display, inteso come un elemento in grado di costruire relazioni formali e percettive con il visitatore, in una mostra di fotografia¹.

Nel 1953, viene pubblicato il volume *Display*, del designer e architetto americano George Nelson. La nozione di display² secondo Nelson, figura importante del modernismo americano, è parte integrante di un discorso più generale sull'allestimento della mostra moderna. Con questo testo egli tenta di descrivere e classificare le moderne strategie espositive e di interior design. Nello stesso periodo, l'artista e grafico svizzero Richard Paul Lohse pubblica *Neue Ausstellungsgestaltung, Nouvelles Conceptions de l'exposition, New Design in Exhibitions*³. Un volume concepito in tre lingue – tedesco, francese e inglese – volto a teorizzare la complessità della mostra moderna partendo da una riflessione sulla modalità di costruzione della relazione tra spazio allestito e pubblico. Da queste due opere emerge con chiarezza la questione strutturale della mostra che sembra presentarsi come una questione rappresentativa della modernità.

Più di un decennio dopo, il designer svizzero Hans Neuburg (1969), pubblica un volume dal titolo *Internationale Ausstellungs-Gestaltung. Conception internationale d'expositions. Conceptions of International Exhibitions* – anche questo in tre lingue – interrogandosi anch'egli sulla mostra e sulla pratica allestitiva

¹ Una prima versione di questo articolo è stata pubblicata sulla rivista *Focales*, no. 4, Presses Universitaires de Saint-Étienne, France, 2020 (Rubessi, *Display d'exposition et spatialisation de la photographie*, 2020). Partendo dall'analisi presentata nella prima versione proponiamo una versione estesa dell'articolo sullo sviluppo teorico sul ruolo del display nello sviluppo allestitivo della mostra di fotografia.

² *Display* inteso come mostra ed esposizione.

³ Cfr. Franck, K. (1961), *Ausstellungen Exhibitions*, Frederick A. Praeger, New York.

come garante di una presentazione comprensibile degli oggetti o dei documenti esposti in uno spazio circoscritto.

Studiando l'apporto del display nell'analisi della messa in scena della fotografia, con particolare riferimento al rapporto tra il display e la costruzione visiva nello spazio espositivo, svilupperemo il nostro studio in tre parti. La prima parte presenta uno sguardo sull'etimologia del display, comprendendo anche il significato che assume nei suoi diversi campi di applicazione, per poi approfondire il termine nel campo dell'allestimento espositivo. In seguito, ci soffermeremo sul contesto storico-culturale nel quale la mostra, nella sua trasformazione, sembra cercare e prendere strade nuove nell'esposizione dell'arte.

Nella seconda parte, a partire dal lavoro esemplare di Herbert Bayer, mostriamo le caratteristiche del display nella messa in scena della fotografia. La terza parte, quella conclusiva, propone una formulazione critica che metta in prospettiva il ruolo del display nell'allestimento della mostra di fotografia tenendo in considerazione una ricerca visiva-formale costante nell'ambito espositivo finalizzata a sollecitare ed enfatizzare lo sguardo del visitatore.

Il display, dall'oggetto alla progettazione dell'allestimento

È interessante constatare che nel campo dell'arte, il display definisce l'atto di esporre. L'etimologia del verbo inglese *to display* deriva dal verbo latino *dis-plicare* con il significato di spiegare, svolgere. Tuttavia, il sostantivo rivela delle accezioni con diversi gradi di differenza a seconda del campo di applicazione. Per esempio, nell'ambito della pubblicità e del marketing, il display definisce generalmente lo schermo come supporto a messaggi informativi di diversa natura oppure come supporto di comunicazione per esporre i prodotti.

In generale, possiamo dire che il display corrisponde quasi sempre all'atto di attirare l'attenzione di qualcuno su qualcosa che viene esibito. Nella lingua italiana il display viene tradotto come sostantivo in esposizione, mostra, supporto espositivo e schermo, mentre come verbo in mostrare, manifestare, esporre evidenziando delle leggere variazioni di significato.

Nel complesso, i significati di display mettono in evidenza una forte relazione tra il termine e il campo della comunicazione, della pubblicità e dell'informazione. Possiamo forse pensare che la dimensione di comunicazione non è solo da considerarsi come una semplice trasmissione di informazioni, ma rileva anche un aspetto di rappresentazione (la costruzione di rapporti formali e visivi) di cui il display ne diviene l'elemento fondamentale. Nel settore museale ed espositivo, il display è generalmente legato allo sviluppo dell'allestimento e alle strategie concrete messe in atto per generare modi diversi e multipli di *sentire* lo spazio, dove il display fa parte della grammatica dell'allestimento;

da una parte per costituire una relazione tra gli elementi di una collezione, e dall'altra, una relazione personale e diretta tra il visitatore e l'opera esposta.

La prerogativa della mostra di costituire delle relazioni è stata compresa anche dagli stessi artisti che sembrano aver sviluppato, nel corso del tempo, un gusto per l'esibizione della propria opera lavorando sulla disposizione spaziale delle proprie opere. Il noto lavoro dell'artista concettuale Fred Wilson è un esempio di questa pratica. A partire dalla fine degli anni 1980, Wilson ha ripensato il suo lavoro alla luce delle potenzialità dello spazio espositivo. Un esempio è un riallestimento, dal titolo *Mining the Museum* (1992), di parte della collezione del Maryland Historical Society Museum di Baltimora che documenta e racconta la storia dello stato del Maryland. Lavorando con gli oggetti storici della collezione del museo, l'artista stravolge l'allestimento della collezione giustapponendo sullo stesso display, vasi d'argento ed eleganti poltrone del XIX secolo con una catena da schiavo e un oggetto per frustare. Si progettano percorsi e accostamenti nuovi, tra le opere d'arte e i manufatti storici, con un allestimento volto a ricontestualizzare l'oggetto attirando l'attenzione del visitatore sulle storie locali di afroamericani e nativi americani. Wilson, con un approccio intersezionale⁴, si interroga sul posto dell'opera nello spazio espositivo in relazione al suo contesto di produzione, portando avanti una riflessione più ampia sulla rappresentazione partendo dal display.

L'uso del display ci riporta, quindi, alle molteplici implicazioni visive che quest'ultimo può avere nell'allestimento di una mostra: spaziando dagli aspetti di percezione visiva e di circolazione spaziale alla progettazione dei supporti per gli oggetti esposti, senza tralasciare le questioni legate al vasto panorama del display digitale. Tali considerazioni sono importanti per capire come anche la fotografia, nel suo essere un oggetto in esposizione, possa prendere volume e forma conquistando un suo posto nello spazio espositivo. L'allestimento della fotografia diventa una ricerca di equilibrio tra l'esperienza visiva del visitatore e la spazializzazione dell'opera. Il display innesca nei visitatori dei comportamenti di visione multipla, come spiega l'architetto ed exhibition designer Ico Migliore: «[...] lo sguardo del visitatore-attore è libero di poter scegliere tra percorso di approfondimento o sguardo d'insieme, in alternanze strutturate [...]» (Migliore, 2015, p. 127). La messa in scena della fotografia trova un territorio privilegiato di sperimentazione nell'ambito della disciplina allestiva «dove tecniche consolidate e innovative si confrontano, sviluppando nuove attitudini progettuali che sondano il potenziale di un linguaggio composito e fortemente coinvolgente per il visitatore» (Borsotti, 2017, p. 18).

⁴ Cfr. Crenshaw, K. (1991), *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color*, «Stanford Law Review», vol. 43, no. 6, pp. 1241-299.

Il display come risorsa per la fotografia in mostra

Nel primo Novecento, le avanguardie artistiche rifiutarono il concetto tradizionale di museo e la sua permanenza, trasformando, nella sua complessità, le modalità e i criteri espositivi.

El Lissitzky, Herbert Bayer, László Moholy-Nagy e Frederick Kiesler, per citarne alcuni, cercano di trasferire il formato classico dell'opera d'arte – tradizionalmente con cornice stabile – in uno spazio architettonico potenzialmente dinamico e mobile. Per alcuni di questi artisti, la ricerca della spazialità corrisponde a un processo, sia cognitivo che fisiologico – si studia il campo visivo dell'occhio umano –, dove il visitatore diventa un vero e proprio elemento dinamico dello spazio. La mostra diventa un evento unico che acquista piena legittimità intorno agli anni Venti e Trenta del Novecento, quando i movimenti d'avanguardia sono in pieno svolgimento.

El Lissitzky, allievo di Malevich e membro attivo dell'avanguardia artistica russa come pittore, scultore e teorico, è particolarmente interessato al rapporto tra oggetto d'arte e spazio. È uno dei pionieri della ricerca sugli spazi espositivi e concentra la sua attenzione sul ruolo dello spazio nella messa in scena dell'arte cercando di porre il visitatore al centro dell'opera, e l'opera nello spazio. El Lissitzky manifestò queste idee esponendo l'ambiente *Proun* in occasione della grande esposizione di Berlino del 1923, cercando di sviluppare la percezione della terza dimensione mediante l'introduzione, nello spazio architettonico bianco, di elementi lignei, in altorilievo, per dare l'impressione di un aumento di volume – lo spazio viene disegnato in assonometria. L'artista sovverte l'abituale collocazione dell'oggetto a parete, utilizza e trasforma la materia architettonica – le pareti e il soffitto –, generando una dilatazione spaziale con lo scopo di ampliare la visione del visitatore.

Successivamente, nell'ambito della fotografia, El Lissitzky, realizza l'allestimento di una sala dedicata alla fotografia e all'immagine in movimento di artisti russi all'interno della mostra *Film und Foto (FiFo)* organizzata a Stoccarda, nel 1929, dall'associazione *Deutscher Werkbund* (Lega Tedesca Artigiani). Un aspetto particolare di questa mostra riguarda le scelte allestitivo di El Lissitzky, chiamato, insieme alla storica dell'arte e sua compagna Sophie Lissitzky-Küppers, a progettare uno spazio per esporre fotografie e sequenze cinematografiche di artisti russi. La sala dei russi presenta un allestimento molto originale, integrando nello stesso spazio immagini in movimento e fotografie. Il regista Sergej M. Ėjzenštejn per l'occasione aveva selezionato una serie di fotogrammi e una serie di sequenze tratte dai suoi film realizzati negli anni Venti del Novecento⁵. El Lissitzky affronta in maniera inedita l'allestimento della sala pro-

⁵ Film come *Sciopero* (1924), *Ottobre* (1927), *La corazzata Potëmkin* (1925) e *La linea generale* (1926-29).

ponendo un display reticolato, che costringe lo sguardo del visitatore verso il soffitto, sul quale sono disposte le fotografie di medio formato. Diversamente, per le sequenze di film, i display, delle scatole contenente il proiettore, vengono disposti al centro della sala.

Nel secondo dopoguerra si consuma, dunque, la rottura tra due manifestazioni ormai autonome: la mostra di opere d'arte appese alle pareti e l'allestimento di una mostra. La questione dell'allestimento della mostra entra così nel dibattito delle istituzioni museali e fu affrontata anche dall'architetto Ludwig Mies van der Rohe nel saggio dal titolo *Zum Thema: Ausstellungen* (1928). Per l'architetto il futuro delle mostre sarà quello di cercare di *intensificare la vita dell'uomo* attraverso differenti stimoli: «Le mostre devono essere la dimostrazione delle forze più attive nella società e portare a rivoluzionare il pensiero. [...] Solo quando le mostre terranno conto del problema centrale del nostro tempo – l'intensificazione della vita – troveranno senso e giustificazione. Devono essere dimostrazioni di forze guida e portare a una rivoluzione nel pensiero» (Mies van der Rohe, 1928, p. 121). Nel 1955, la stessa prospettiva viene espressa anche da G. Carlo Argan: «Ci si è mai chiesti perché le mostre attraggono il pubblico molto più dei musei? Evidentemente perché, nella mostra, la presentazione degli oggetti è più vivace e stimolante, gli accostamenti più persuasivi, i confronti più stringenti, i problemi più chiaramente delineati» (Argan, 1955, pp. 64-68). L'esperienza che si realizza nella mostra avviene attraverso i materiali, i pannelli, le proiezioni e l'illuminazione, volti ad accogliere l'oggetto esposto e i visitatori. La rilevanza del carattere di intensificazione si fa, dunque, principio di concezione di un allestimento. Ciò che il display attiva sono traiettorie possibili dello sguardo e del corpo, direzione e apertura dell'angolo visuale, punti di vista diversi tra altezze e distanze.

Nell'allestimento delle prime mostre di fotografia il formato standard adottato era sovente quello che prevedeva di montare le fotografie su semplici pass-partout da appendere a parete (seguendo la modalità della quadreria che prevedeva che i dipinti, accostati secondo le loro dimensioni, rivestissero le pareti fino al soffitto) oppure su supporti basici. Ne sono un esempio, le prime mostre fotografiche della Société Française de Photographie (SFP) di Parigi. Nel 1855, si tenne la prima mostra pubblica di richiamo internazionale al numero 11 rue Drouot a Parigi. All'inizio, lo scopo delle mostre era quello di presentare le ricerche sulla fotografia, per poi successivamente, presentare la fotografia come un'arte tra le altre arti al Salon des Beaux-Arts di Parigi del 1859 riservato fino ad allora esclusivamente alla pittura e alla scultura (Roubert, 2000, pp. 1-12).

Nella sezione successiva vedremo come la mostra di fotografia offrirà un campo di sperimentazione privilegiato per l'allestimento consentendo l'elaborazione di nuove forme di visione dell'immagine.

Il display e l'occhio mobile

La mostra *Road to Victory* (MoMA, New York, 1942)⁶ allestita da Herbert Bayer – grafico e artista austriaco nonché esponente del Bauhaus di W. Gropius –, riconosce ed enfatizza il ruolo del display nella mostra di fotografia. *Road to Victory*, con sottotitolo *A Procession of Photographs of the Nation at War*, è una mostra di propaganda politica, composta da una serie di ingrandimenti fotografici, e destinata a promuovere la partecipazione americana alla Seconda guerra mondiale.

Questa mostra apre una riflessione sulle modalità di spazializzazione della fotografia che si rivelano significative in quanto impegnano un discorso sullo sguardo e sul movimento del visitatore nello spazio. L'allestimento prende vita dalla versatilità del display, che permette di elaborare un percorso di visione molteplice della fotografia, composto da una successione di elementi volti a creare effetti visivi multiformi. Bayer definendo l'allestimento «come il vertice tra tutti i media e i poteri di comunicazione» (Bayer, 1961, pp. 257-58) studia lo sguardo del visitatore, il suo movimento nello spazio in relazione al mezzo espositivo elaborando un diagramma del *campo visivo* (Bayer, 1939-1940, pp. 17-25).

Il campo visivo corrisponde all'estensione dello spazio di visione che l'occhio umano percepisce, i cui limiti sono fisiologici. Il desiderio di Bayer è quello di stimolare la mobilità dello sguardo mobile del visitatore sollecitando una visione multipla, e portando il visitatore a una reazione pianificata e diretta dall'allestimento. La composizione, tecnica e formale, del display permette di organizzare dialoghi visivi e così sperimentare modalità di comunicazione di massa elaborando strategie che sarebbero diventate uno dei territori di controllo dell'arte moderna.

La mostra presenta un resoconto, per immagini evocative, della vita americana e delle potenti risorse degli Stati Uniti d'America nella lotta verso la vittoria; nel comunicato stampa della mostra datato 13 maggio 1942 possiamo leggere: «consentire a ogni americano di considerarsi un elemento vitale ed essenziale per la vittoria»⁷. Dai panorami rurali alle scene di preparazione alla guerra, sono circa 150 le fotografie esposte, in diversi formati, provenienti da vari dipartimenti e agenzie del governo degli Stati Uniti, come, per citarne alcune, la Farm Security Administration (FSA) e la United States Army Signal Corps (USASC).

Il display elaborato, una lunga rampa tortuosa a tutta altezza, che accoglie le fotografie è progettato per ottenere il massimo effetto visivo e determinare

⁶ La mostra è stata curata da Edward Steichen che nel 1947 assumerà la direzione del dipartimento di fotografia del MoMA.

⁷ <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3038>, consultato nel luglio 2021.

una visione scenica ampia. Si tratta di creare, seguendo le regole della prospettiva che considera la percezione della profondità spaziale, le migliori condizioni ottiche per la visibilità delle fotografie – di grande e medio formato – e un percorso programmato avvalendosi di tutto lo spazio a disposizione; gli ingrandimenti, per esempio, non sono semplicemente appesi alle pareti, ma pendono dal soffitto prendendo volume. Tutto ciò per dare volume e profondità di visione alla fotografia accentuando il senso del movimento nel visitatore che così si vede costretto ad abbandonare la posizione frontale e immobile per accogliere un'altra postura.

Questi elaborati display, attraverso il movimento del corpo e dello sguardo del visitatore, inventano traiettorie e aprono linee di fuga. Le angolazioni vertiginose, le prospettive stranianti, gli ingrandimenti inattesi, catturano le misteriose variazioni tra luce e ombra nello spazio circostante, con effetti sorprendenti. Giocando con la verticalità, l'orizzontalità e le diverse forme geometriche Bayer disegna un percorso che permette al visitatore di spostarsi seguendo un flusso visivo continuo. Le foto della maquette della mostra ci permettono chiaramente di cogliere la dimensione complessiva di un percorso espositivo organizzato intorno al display. Il percorso del visitatore è costruito intorno a tematiche proposte dal curatore – nonché fotografo, pittore e artista – Edward Steichen, come per esempio, l'aviazione e gli aerei da combattimento, i volti dei padri e delle madri dei giovani americani, la vita di campagna e il cibo.

Nel finale della mostra il visitatore è accolto da un display murale a tutta altezza che mostra in grande formato una massa coesa di uomini armati in marcia. Contro questo murale si ergono, in una drammatica visione, sette pannelli che mostrano i visi orgogliosi dei padri e delle madri dei giovani militari del paese.

Conclusioni

Il display nell'allestimento della mostra di fotografia ha generato, nel corso del tempo, forme importanti di visione, portando i visitatori a guardare la fotografia in modo dinamico attraverso il movimento dell'occhio e del corpo nello spazio. La condizione di molteplice visione della fotografia, così raggiunta, appare quindi come la realizzazione di un allestimento espositivo il cui ruolo è quello di intensificare la visione dell'oggetto in uno spazio che risponde alla vita moderna, sempre più legato al sentire del movimento. Per ottenere questo effetto visivo la cornice tradizionale della fotografia viene scardinata, ampliando lo spazio percepito attorno ad essa attraverso, per esempio, la sovrapposizione di più piani visivi.

Più volte abbiamo richiamato il valore della cultura visiva nell'esposizione,

ormai affermatasi nella modernità come fattore caratterizzante il progetto di allestimento e finalizzata alla sollecitazione di una serie di stimolazioni dello sguardo. Si può, quindi, definire il display, nella mostra di fotografia, come un elemento fondamentale della progettazione capace di elaborare uno spazio scenico il cui lo sguardo del visitatore si espande oltre la cornice, intesa con una funzione di limite (Simmel, 2003, p. 30), dell'oggetto esposto intensificando l'osservazione.

Di fronte alla questione di come presentare e mostrare la fotografia in un contesto espositivo, il progetto di Bayer, che si serve del display per potenziare il campo visivo, può senza dubbio guidarci nell'immaginare modalità espositive della fotografia alternative alla *naturale* visione frontale e fissa.

L'allestimento di El Lissitzky per la mostra *FiFo* e il lavoro di Bayer mostrano esattamente altre possibilità di visione: la messa in scena della fotografia, nella sua composizione complessiva, passa dal mostrare delle scomposizioni e delle ricomposizioni, dal cambiamento di scala e dai formati più piccoli o medi, dalle forme oblique, verticali, orizzontali lavorando sul volume e le tre dimensioni (lunghezza, larghezza, profondità).

Seguendo, questa lettura, il display aggiunge o sostituisce, consente di far vedere al visitatore ciò che altrimenti non potrebbe vedere, o meglio ciò che altrimenti il progettista o l'artista non sarebbe in grado di far loro vedere, modificando così il rapporto fotografia/visitatore.

La fotografia esposta esce così da una visione frontale per entrare nel processo di una messa in scena dinamica che sembra compiere la sua *epifania* (Polano, 2000, p. 36) nel display.

Bibliografia

- Argan, G. C. (1955), *Problemi di museografia*, «Casabella continuità», no. 207, pp. 64-68.
- Bayer, H. (1939-1940), *Fundamentals of Exhibition Design*, «PM», vol. 6, no. 2, December-January, pp. 17-15.
- Bayer, H. (1961), *Aspects of Design of Exhibition and Museums*, «Curator», vol. 4, no. 3, pp. 257-258.
- Borsotti, M. (2017), *Tutto si può narrare. Riflessioni critiche sul progetto di allestimento*, Mimesis, Sesto San Giovanni.
- Crenshaw, K. (1991), *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color*, «Stanford Law Review», vol. 43, no. 6, pp. 1241-1299.
- Mies Van Der Rohe, L. (1928), *Zum Thema: Ausstellungen*, «Die Form», no. 4, vol. 3, p. 121.
- Migliore, I. (2015), *Nuova estetica dei comportamenti*, in Basso Peressut, L., Bosoni, G., Salva-deo, P. (a cura di), *Mettere in mostra*, LetteraVentidue, Siracusa.
- Nelson, G. (1953), *Display*, Whitney Interiors Library, New York.
- Neuburg, H. (1969), *Internationale Ausstellungs-Gestaltung. Conception internationale d'exposi-*

- tions. *Conceptions of International Exhibitions*, con contributi di Will Burtin e Hans Fischli, ABC Verlag, Zürich.
- Paul Lohse, R. P. (1953), *Neue Ausstellungsgestaltung, Nouvelles conceptions de l'exposition, New Design in Exhibitions*, Verlag Für Architektur, Münster.
- Polano, S. (2000), *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Edizioni Lybra, Milano.
- Roubert, P.-L. (2000), *1859, exposer la photographie*, «Études photographiques», no. 8, pp. 1-12.
- Simmel, G. (2003), *Le cadre et autres essais*, Gallimard-Le Cabinet Des Lettres, Paris.

Chiara Rubessi è PhD in Arts du spectacle (UGA, Francia). Membro dei centri Cines-thea, UGA e Cerefree, Univ. di Bucarest. Docente presso l'ISIA Design Firenze, l'Univ. Jean Monnet Saint-Étienne, il POLI.design Milano e lo IED Firenze. Le sue ricerche interrogano le modalità di trasformazione degli spazi nell'ambito urbano ed espositivo per comprenderne la costruzione narrativa e l'interazione con l'individuo.

Un quadro per una foto: il Padiglione del Libro di Carlo Scarpa visto attraverso l'occhio fotografico

Giovanni Bianchi

Nella Venezia del secondo dopoguerra, in pieno fermento culturale, emerge un crescente interesse per la “fotografia artistica” che si manifesta nell’organizzazione di una delle prime mostre dedicate ad un fotografo tenutesi a Venezia in una galleria privata. Si tratta dell’esposizione di Ferruccio Leiss allestita negli spazi della Piccola Galleria nel giugno del 1945.

La Piccola Galleria, inaugurata nell’aprile del 1944, aveva la sua sede in Via XXII Marzo nelle immediate vicinanze di Piazza S. Marco e rimase aperta circa tre anni (chiuse nel marzo del 1947). Nei suoi spazi vennero organizzate circa una quarantina di esposizioni; il suo direttore, Roberto Nonveiller (che diresse la galleria insieme alla moglie Vittorina Vianello) era un giovane pittore, appena ventisettenne, che aveva deciso di aprire uno spazio espositivo assecondando una sua particolare visione dell’arte. A tal fine rivolse la propria attenzione, in particolare, all’ambiente artistico lagunare con l’intento di individuare e favorire i giovani (alla Piccola Galleria tennero le loro prime importanti mostre personali artisti come Alberto Viani, Emilio Vedova e Zoran Music). In breve tempo la Piccola Galleria divenne un luogo di ritrovo e di riferimento per gli artisti veneziani, soprattutto della nuova generazione, che avevano trovato uno spazio dove presentare al pubblico le proprie opere.¹

Ferruccio Leiss aveva già collaborato con Nonveiller; si ricordano, ad esempio, le foto realizzate per il volume *Una scultura di Arturo Martini [Donna che nuota sott’acqua]* – edito dalla Piccola Galleria nel 1944 – e le due foto riprodotte nella rivista *Piccola Galleria Pagine d’arte moderna*, pubblicata nel 1945. In occasione della mostra sono presentate al pubblico foto caratterizzate dalla sensibilità e dall’invenzione poetica, e vengono notate dalla critica soprattutto quelle che si pongono come fine la rappresentazione visiva del rapporto tra luce e spazio. A tale proposito Anton Giulio Ambrosini, sotto lo pseudonimo di Sincero, scrive:

Alla Piccola Galleria moltissimi si sono interessati [...] alla mostra di fotografie di Ferruccio Leiss. Ci limiteremo a dire che se anche non tutte le opere sono allo stesso livello, tutte però sono assai ben condotte tecnicamente, e non come è uso d’altri pur celebri o conosciuti

¹ Bianchi, 2010, pp. 79-130.

fotografi che sfruttano la tecnica a servizio della realtà ma al contrario nel Leiss la tecnica è posta al servizio della sensibilità e dell'invenzione poetica. Piuttosto si può trovare un differente impegno emotivo, si da rintracciare nelle varie opere principali indirizzi.

Uno d'individuazione caratteristica dell'oggetto ("Scaricatori '33" – "La rete" – "Traghetto") in cui la luce fisica è ben comandata e compone e definisce gli elementi, ma restando impegnata nella descrizione del motivo limita la fantasia e risolve più che tutto un gusto locale.

Un secondo indirizzo in cui la luce è inventata ("Trionfo di luce" – "Colloqui" – "Londa" – "Il cancello"), e pur mantenendo gli occasionali problemi nei diversi soggetti, la realtà viene appena suggerita e la percepisci attraverso sottili deformazioni fiabesche. Ma tuttavia non cade il Leiss nell'effetto pittorico caro alla "fotografia artistica": a tal fine si osservi la mantenuta valutazione fotografica delle forme. E infine un terzo indirizzo di luce e di spazio, e questo ci pare l'atteggiamento più autentico. "Luci nella notte" dove i piani e le distanze coesistono con possibili dialogati; "Volumi" dove è calcolata la distribuzione delle masse ed il particolare è valorizzato fuori d'ogni visivo intralcio (Sincero [Anton Giulio Ambrosini], 1945).

Anton Giulio Ambrosini, critico e pittore, dà una interpretazione "artistica" delle foto insistendo sul tema della luce ma assolutamente non formula precise considerazioni di carattere tecnico.

Ricordiamo che Leiss, giunto a Venezia nel 1931, è stato tra i più importanti animatori del dibattito sulla fotografia a Venezia.² Nel 1940, con Gino Bolognini, fonda a Venezia il Gruppo Dilettanti della Fotografia Artistica da cui poi, nel 1948, prende ufficialmente corpo il Circolo Fotografico "La Gondola" (ancora attivo). Inizialmente la sede del Gruppo, poi quella del Circolo, e il piccolo negozio "Fotorecord" – aperto nel 1946 dai fratelli armeni Pambakian – divengono in breve tempo i luoghi di vivaci discussioni sulla fotografia e non solo. Alle animate discussioni partecipano anche gli artisti, tra cui Arturo Martini, Virgilio Guidi, Mario Deluigi e l'architetto Carlo Scarpa. Gli argomenti spaziano dalla luce al "problema" dell'ombra, dalla rappresentazione dello spazio alle immagini di architettura.

Nel 1950, in occasione della XXV Biennale Internazionale d'Arte, viene inaugurato il Padiglione del Libro, progettato da Carlo Scarpa su commissione di Carlo Cardazzo.³ La costruzione di questo edificio (il primo che Scarpa realizza *ex novo*), che doveva essere riservato esclusivamente alla vendita di libri e

² Sulla figura di Ferrucci Leiss si vedano: Zannier, 1979; Dolzani, Manfroi, 2005.

³ Sul Padiglione del Libro si rimanda a: Assante, Bertan, 2000; Lanzarini, 2004; Lanzarini, 2008.

riviste, e all'organizzazione di mostre dedicate all'editoria internazionale, è il frutto di un'articolata e delicata trattativa tra Rodolfo Pallucchini (Segretario generale della Biennale) e Carlo Cardazzo (gallerista e mercante d'arte) che prende avvio nel novembre del 1949.⁴

Su suggerimento dello stesso Pallucchini, Cardazzo si impegna a sostenere le spese di edificazione del nuovo padiglione che doveva presentarsi come «un'oasi intellettuale».

Il progetto viene affidato da Cardazzo a Scarpa, architetto a cui si era già più volte rivolto (ricordiamo che Scarpa aveva curato il progetto della prima sede della Galleria del Cavallino – inaugurata nel 1942 – e aveva da poco terminato di allestire la nuova sede della Galleria in Frezzeria, inaugurata il 9 luglio 1949).

Il progetto di massima del Padiglione viene messo a punto nel marzo del 1950 e in aprile iniziano i lavori di costruzione che si protraggono per circa tre mesi; infatti il nuovo spazio espositivo all'interno dei Giardini della Biennale viene aperto al pubblico il 24 giugno, con un ritardo minimo rispetto all'apertura ufficiale della Biennale (8 giugno).

Scarpa realizza, nel piazzale antistante il Padiglione Italia, una delle più moderne architetture che si potevano vedere ai Giardini e nella stessa Venezia. Riprendendo quanto ha scritto Orietta Lanzarini,

l'edificio di modeste dimensioni [...] era diviso in due parti: la testata triangolare con vasca d'acqua, l'unica parte in muratura, corrispondeva alla zona di vendita dei libri, mentre il corpo trapezoidale del padiglione, ritmato da capriate in larice di differente ampiezza, costituiva lo spazio espositivo vero e proprio. L'illuminazione di quest'ultimo, esclusivamente naturale, era garantita da una sequenza di quattro aperture a forma di mandorla ritagliate nella parete lignea curva che articolava uno dei lati, a ridosso della quale si trovavano due espositori per i libri; sulla parete opposta, in parte vetrata, erano invece sistemati pannelli verticali di diversa altezza" (Lanzarini, 2004, p. 91).

Varie sono le suggestioni che hanno ispirato Scarpa (il progetto ha subito varie modifiche in fase di realizzazione) che vanno dall'architettura di Frank Lloyd Wright alla pittura di Paul Klee.

L'edificio ha subito un triste destino: distrutto da un incendio nel maggio del 1984, viene definitivamente demolito pochi anni dopo.

Per riportare l'attenzione pubblica su questo nuovo Padiglione, nel luglio del 1950, Cardazzo decide di organizzare un concorso fotografico intitolato:

⁴ Su Carlo Cardazzo: Luca Massimo Barbero (a cura di), 2008.

Un quadro per una foto.⁵ Il concorso è rivolto a tutti i fotografi dilettanti e professionisti di Venezia, invitati a fotografare il Padiglione, offrendone una personale lettura ed interpretazione. La fotografia giudicata più bella dalla giuria sarebbe stata premiata con il dipinto *Fiori* di Filippo de Pisis, del valore di 50.000 lire (de Pisis aveva tenuto da poco una mostra personale al Cavallino, riscuotendo un gran successo). Alle sei successive fotografie in graduatoria (che poi saranno sette) sarebbero stati assegnati, invece, disegni o litografie di maestri contemporanei. Insomma, non premi in denaro ma un equo scambio tra espressioni artistiche.

Per dare vita all'“originale” concorso Cardazzo mette in moto la macchina organizzativa. Per prima cosa, aiutato in particolare da Gino Bolognini e Virgilio Guidi, mette a punto il Bando del Concorso che si articola in sette punti. Se i primi punti riassumono quello che si è appena detto, interessante è il terzo punto che dà alcune indicazioni tecniche: «Le fotografie in formato 18x24 in carta lucida dovranno essere consegnate alla Galleria del Cavallino di Venezia entro le ore 20.00 del 10 agosto».

Il quarto punto rende noti i nomi dei componenti della Giuria, influenti personaggi dell'ambiente culturale veneziano: «Gino Bolognini, segretario del Circolo Fotografico “La Gondola” di Venezia, Silvio Branzi, critico del Gazzettino, Carlo Cardazzo, direttore del Cavallino, Virgilio Guidi, pittore, Guido Perocco, critico del Gazzettino-Sera, Carlo Scarpa, architetto, Elio Zorzi, capo ufficio stampa della Biennale». Veniva inoltre specificato che le foto sarebbero state esposte alla Galleria del Cavallino.

Risulta evidente che Cardazzo voleva dare il massimo risalto “visivo” all'iniziativa. Il quinto punto del bando rende ancor più esplicita l'operazione messa in atto da Cardazzo per poter sfruttare al meglio gli esiti del Concorso: «Le fotografie premiate rimarranno di proprietà assoluta della Galleria del Cavallino che si riserverà di utilizzarle con pubblicazione in giornali, libri o riviste». L'ultimo punto del Bando, il numero sette, precisava infine che: «Ogni concorrente può inviare un numero illimitato di fotografie riproducenti l'esterno o l'interno del padiglione del Libro».

La notizia del concorso e il bando vennero poi resi noti, nei primi di agosto, attraverso la stampa locale.⁶ Il concorso ebbe un discreto successo, visti anche i tempi ristretti.

Come annunciato, la Commissione si riunì la sera del 10 agosto, immedia-

⁵ Il materiale relativo al concorso è conservato nel Fascicolo Concorso un quadro per una foto, busta PDL [Padiglione del Libro], Fondazione Giorgio Cini Venezia, Fondo Cardazzo.

⁶ *Un quadro per una foto*, 1950; *Un quadro per una foto. Bandito un concorso tra i fotografi della città*, 1950; *Un quadro per una foto. Bando di concorso*, 1950; *Il concorso per una fotografia del “Padiglione del Libro”*, 1950.

tamente dopo l'orario fissato come ultimo termine di consegna delle foto, e decise l'assegnazione dei premi.⁷

Qui di seguito la relazione:

La commissione designata dalla "Galleria del Cavallino" per l'assegnazione dei premi nel concorso tra fotografi professionisti e dilettanti residenti in provincia di Venezia per la migliore fotografia riproduttrice il "Padiglione del Libro" alla Biennale, riunitasi presso la trattoria della Colomba la sera del 10 agosto ha stabilito la seguente graduatoria.

Primo premio Giuseppe Ferruzzi

A cui verrà assegnato il dipinto "fiori" di Filippo De Pisis.

Successivamente sono state premiate in ordine di merito le fotografie eseguite da

- 1) Ferruccio Leiss
- 2) Giuseppe Ferruzzi
- 3) Giuseppe Ferruzzi
- 4) Attilio Romanelli
- 5) Peter Franke Ruta
- 6) Fulvio Roiter
- 7) Giorgio Zennaro

La Commissione composta da Gino Bolognini, Silvio Branzi, Carlo Cardazzo, Virgilio Guidi, Guido Perocco, Carlo Scarpa, Elio Zorzi ha preso le sue decisioni ad unanimità.⁸

Dando uno sguardo alla Commissione possiamo indicare i nomi di Gino Bolognini e di Virgilio Guidi come i più rilevanti sul piano "fotografico". Bolognini, fotografo, era all'epoca il segretario del Circolo Fotografico La Gondola; davvero abile in camera oscura, a lui ricorrevano molti soci del Circolo per avere buone stampe. Il suo ruolo all'interno della Commissione era quello di giudicare le fotografie sul piano tecnico, in particolare sulla qualità della stampa.

Guidi, pittore e appassionato di fotografia, era molto vicino all'ambiente fotografico veneziano e partecipava con entusiasmo ai dibattiti portando l'attenzione sul concetto di "luce spaziale" che caratterizzava anche la sua ricerca pittorica. Guidi non mancherà di intervenire criticamente sulla lettura delle "immagini" fotografiche⁹ e nel 1953 con Carlo Cardazzo e Umberto Moruc-

⁷ *L'esito del concorso "Una foto per un quadro"*, 1950.

⁸ Documento manoscritto in Fascicolo Concorso un quadro per una foto, busta PDL [Padiglione del Libro], Fondazione Giorgio Cini Venezia, Fondo Cardazzo.

⁹ Sarà proprio Guidi a presentare l'ultima importante rassegna del gruppo *La Bussola* presso l'Associazione fotografica romana nel maggio del 1956.

chio, parteciperà alla costituzione della sezione fotografica del *Centro Studi d'Arte Contemporanea*, collaborando con gli amici Ferruccio Leiss e Mario Bonzuan. Il suo compito all'interno della Commissione certamente era quello di valutare il valore "artistico" delle foto.

Dalla relazione della Commissione, e dalla relativa graduatoria, risulta evidente che le foto vennero giudicate singolarmente (sono tre le foto di Ferruzzi premiate). Purtroppo, dai materiali conservati nell'Archivio della Galleria del Cavallino (oggi presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia) non è possibile indicare con precisione, tra quelle presentate dai fotografi, quali siano state le foto che ottennero i premi.

Il concorso, seppur limitato al panorama locale, si rivela uno spunto significativo per una riflessione sul rapporto tra fotografia e architettura.¹⁰

Di alcuni autori delle fotografie, compreso Giuseppe Ferruzzi, non si sono trovate molte informazioni.

Veniamo ora a considerare le foto (quelle rinvenute nell'Archivio) sottoposte al giudizio della Commissione giudicatrice. Partiamo dalle foto di Luciano (in realtà Luciana) Zennaro, nome peraltro non compreso nell'elenco dei "premiati".¹¹ Le sue foto ci mostrano il Padiglione del Libro immerso nella natura, colto dall'esterno, ma non ne offrono un'immagine chiara e non risultano di grande qualità.

Parimenti le foto di Giorgio Zennaro (ultimo tra i selezionati), marito di Luciana, ci offrono una visione "esterna" del Padiglione. In particolare, Zennaro sembra interessato a documentare visivamente quella che si potrebbe definire l'insegna del Padiglione del Libro, un elemento plastico-architettonico posto all'esterno. Ricordiamo che Giorgio Zennaro si presenta, di fatto, come "fotografo occasionale", dato che nel 1953 avrà il suo esordio espositivo come scultore nelle mostre organizzate dalla Fondazione Bevilacqua La Masa, iniziando una carriera di successo in ambito artistico.

Di diverso tenore sono le foto del giovane Fulvio Roiter (appena ventiquattrenne, che nel 1953 farà della fotografia la sua attività professionale). Roiter cerca di dare un taglio personalizzato alle sue immagini. Pur proponendo una foto della veranda d'accesso del Padiglione del Libro (certamente una delle visioni più suggestive dell'architettura di Scarpa, non a caso proposta da quasi tutti i fotografi), le altre si concentrano sui dettagli insistendo sulla funzione dell'edificio realizzato da Scarpa ovvero uno spazio dove presentare libri, riviste e organizzare mostre dedicate all'editoria internazionale e alla grafica. I libri, le riviste, le grafiche dialogano e si integrano con l'architettura. Una foto risulta poi particolarmente "pittorica" presentandosi come una natura morta

¹⁰ Beltramini, Zannier, 2004.

¹¹ Il nome "Luciano", scritto in stampatello sul retro delle foto, probabilmente è stato usato dall'autrice per confidare in una maggiore considerazione da parte della Giuria.

dedicata a Massimo Campigli e, indirettamente, a Carlo Cardazzo (in primo piano la monografia su Campigli pubblicata nel 1945 e sul fondo il foulard stampato nel 1948-1950, entrambi “prodotti” delle Edizioni del Cavallino, dirette da Cardazzo).

Precede Roiter nell’elenco dei premiati il nome di Peter Franke Ruta, pittore americano di origine tedesca, che nel 1950 si trovava a Venezia dove frequentava l’Accademia di Belle Arti. La sua foto offre una vista dell’interno del Padiglione mettendo ben in risalto il dialogo dinamico e ritmico tra le pareti concave e la struttura lignea dell’edificio.

Risalendo la graduatoria troviamo i nomi di Attilio Romanelli e di Giuseppe Ferruzzi. Entrambi già svolgevano a Venezia l’attività di fotografi professionisti, come risulta evidente dai timbri apposti sul retro delle fotografie presentate. Attilio Romanelli aveva il suo studio fotografico in via XXII Marzo, mentre Giuseppe Ferruzzi a S. Marco 4899 (lo studio Ferruzzi risulta attivo a Venezia già dai primi anni Venti). Di questi due fotografi non si sono trovate particolari informazioni. Le foto di Attilio Romanelli insistono nell’immortalare l’entrata sulla terrazza, in cui spicca l’articolata struttura delle capriate lignee ritmate dal modulo triangolare. Se una foto si presenta come una visione ravvicinata del Padiglione che invita lo sguardo ad entrare, le altre invece ci mostrano il Padiglione visto attraverso la vegetazione dei Giardini, suggerendo un’improvvisa apparizione dell’architettura scarpiana venata da un gusto voyeuristico.

Le foto di Giuseppe Ferruzzi, che con una di queste si aggiudica il primo premio, risultano di grande qualità formale e precise nel documentare visivamente l’edificio progettato da Scarpa, senza perdersi né in dettagli né in suggestioni troppo personalizzate. Ferruzzi cerca di darci una visione d’insieme sia dell’esterno che dell’interno dell’edificio in modo il più possibile oggettivo, scegliendo punti di vista assolutamente non “arditi”.

Le foto furono apprezzate dalla Commissione, e credo soprattutto da Carlo Cardazzo, perché si prestavano, nella loro perfezione formale, particolarmente adatte a divulgare un’immagine del Padiglione che potesse divenire rappresentativa. Non a caso alcune di queste immagini divennero cartoline messe a disposizione del pubblico.

Si può ipotizzare che la foto che vinse il concorso sia proprio quella che rappresenta la facciata del Padiglione rivolta verso il giardino che costeggia il viale. Come si è visto questa è un’inquadratura ricorrente tra le foto presentate e diviene inevitabilmente quasi un’icona per raffigurare visivamente l’edificio. Risulta importante sottolineare come, rivolgendosi allo sguardo fotografico, venga inevitabilmente individuato e fissato come topico un preciso punto di vista.

Una riflessione a parte meritano le foto di Ferruccio Leiss, che pur “classificandosi” al secondo posto è, a mio avviso, il vincitore morale del concorso. Le

sue foto, qualitativamente e poeticamente di alto livello, non avevano quello spirito oggettivo e “promozionale” che, in sostanza, Cardazzo cercava nelle foto.

Le foto consegnate da Leiss alla Commissione (almeno quelle conservate in Archivio) riportano sul retro il suo nome, una numerazione e un titolo. Leiss è l'unico fotografo, tra i partecipanti al concorso, che dà un titolo alle sue immagini suggerendo una prima chiave di lettura che va oltre la semplice visione del soggetto.

La foto n. 1 dal titolo *Interno n.1* è, a ben vedere, molto simile a quella di Ferruzzi nella scelta dell'inquadratura ma Leiss, a scapito di una perfezione formale, insiste sull'effetto di luce naturale che filtra attraverso le finestre e si diffonde nello spazio, sottolineando uno dei principi fondamentali di Carlo Scarpa che era appunto quello di amare e privilegiare, sopra ogni altra fonte luminosa, quella naturale. Bisogna ricordare che Scarpa e Leiss si conoscevano fin dai primi anni Trenta e avevano stretto una profonda amicizia. Scarpa considerava Leiss l'unico capace di fotografare la sua “architettura” e a lui si era rivolto per documentare vari suoi interventi come il restauro dell'Aula Magna di Ca' Foscari nel 1937.¹²

La foto n. 3 *La porta è aperta* è quasi un “racconto”, l'immagine costruita con una figura femminile in posa registra la realtà ma immediatamente la trasfigura, offrendo una visione che ha del “realismo magico”. La figura umana non solo diviene elemento a definire una scala di proporzioni dell'architettura ma si integra perfettamente e armoniosamente con l'architettura stessa venendo metaforicamente a farne parte.

Lo sguardo del fotografo va dall'interno verso l'esterno, diremo in questo caso dall'ombra verso la luce, sembra uscire, ma invece l'invito, esplicitato nel titolo, è quello a entrare.

La foto n. 5 *Architettura metafisica!* ci rivela il carattere “astratto” dell'architettura di Scarpa, che proprio nel progettare il Padiglione ha rivolto il suo interesse non solo a opere di architetti ma anche di pittori (in particolare Klee e Kandinskij). Il dettaglio dell'architettura mette in risalto le linee ortogonali, potremmo dire “mondriane”, che definiscono lo spazio progettato da Scarpa apparentemente immobile e cristallizzato, ma in realtà dinamico, che sfida le regole prospettiche convenzionali e si manifesta nella luce.

La foto n. 6 *Riflessione* riprende un tema caro a Leiss che usa il bianco del margine della carta fotografica per inquadrare una visione verticale tutta giocata sul contrasto tra le linee mosse dell'immagine riflessa (che non possono non ricordare le architetture veneziane che si specchiano nell'acqua della laguna) e i precisi e ben definiti dettagli dell'architettura. L'opera di Scarpa diventa lo spunto per dare vita ad un immaginario lirico e astratto, certo non docu-

¹² Dolzani, 2002, pp. 87-95.

mentario, sottolineando così come questa architettura “artistica” possa stimolare e suscitare improvvise visioni.

Gli atlanti del sapere, la foto n. 7, torna sull’importanza del libro e sulla funzione del Padiglione; i volumi (in primo piano e sul fondo) vengono ad assumere (come la figura femminile vista prima) il valore di un parametro di scala, un modulo compositivo attorno al quale ruota il progetto di Scarpa. Lo stesso Scarpa, appena ricevuto l’incarico, aveva dichiarato a Cardazzo: «farò un libro per i libri».

Il titolo ironico della foto n. 8, *I saettoni e la porta*, propone una lettura formale della struttura portante del Padiglione rimarcando come la forma zigzagante delle travi in legno richiami quella di una saetta.

Sembrano quasi far riferimento a questo titolo le parole, probabilmente scritte da Bruno Zevi, dedicate al Padiglione e pubblicate sulla rivista *Metron* (n. 38, settembre/ottobre 1950): «Davanti al facciatone colonnato [quello del Padiglione Italia realizzato da Torres nel 1932, che vediamo ancora oggi; *n.d.a.*], Carlo Scarpa ha costruito, per la Galleria del Cavallino di Venezia, il padiglione del libro. È un fulmine a ciel sereno o, per le persone che sono (per loro fortuna e merito) di buon senso, uno spacco di sereno tra le tempestose tenebre della follia monumentalistica» (*Padiglione dei libri d’arte*, 1950).

Concludendo questa veloce analisi delle foto di Leiss, la foto n. 9 *Trasparenze e riflessi* è emblematica del rapporto osmotico tra spazio interno e spazio esterno cercato da Scarpa. Lo sguardo esterno del fotografo si rivolge verso l’interno del Padiglione attraverso le superfici trasparenti progettate dall’architetto, e proprio le immagini riflesse colte da Leiss sulle vetrate permettono allo spettatore di cogliere visivamente, e contemporaneamente, sia lo spazio interno che quello esterno che lo circonda.

Lo sguardo di Leiss è quello di un ipotetico visitatore che si muove dentro e fuori gli spazi del Padiglione, indugia sui dettagli, ci offre visioni inedite e non scontate, coglie giochi di riflessi, non intende assolutamente “documentare” il Padiglione nella sua totalità (non a caso è l’unico fotografo a non presentare un’immagine dell’entrata dalla terrazza) ma vuole darci una lettura “critica” e “ lirica” dell’architettura di Scarpa.

Bibliografia

- Assante, D., Bertan, F. (2000), *Carlo Scarpa. Il Padiglione del Libro alla Biennale di Venezia. La Galleria del Cavallino 1942 e 1949*, Edizioni del Cavallino, Venezia.
- Barbero, L.M. (2008), *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell’arte*, catalogo della mostra, Electa, Milano.
- Beltramini, G., Zannier, I. (2004), *Carlo Scarpa nella fotografia. Racconti di architetture, 1950-2004*, catalogo della mostra (Vicenza, 2004-2005), Marsilio, Venezia.

- Bianchi, G. (2010), *Gallerie d'arte a Venezia 1938-1948. Un decennio di fermenti innovativi*, Cicero, Venezia.
- Dolzani, F. (2002), *Ferruccio Leiss, fotografo d'arte e d'architettura*, in Beltrami, C. (a cura di), *L'identità delle arti a Venezia nel Novecento*, Marsilio, Venezia.
- Dolzani, F., Manfroi, M. (2005), *Fotografia a Venezia nel dopoguerra da Ferruccio Leiss al Circolo «La Gondola»*, Zannier, I. (a cura di), Alinari IDEA.
- Eupalinos [Gigi Scarpa] (1950), *Sperimentalismo architettonico al Padiglione del libro*, «La Fiera Letteraria», 17 settembre.
- Il concorso per una fotografia del “Padiglione del Libro”* (1950), «Il Gazzettino», 9 agosto.
- Lanzarini, O. (2004), *Carlo Scarpa. L'architetto e le arti. Gli anni della Biennale di Venezia 1948-1972*, Regione del Veneto – Marsilio, Venezia.
- Lanzarini, O. (2008), *Carlo Cardazzo committente di Carlo Scarpa. La Galleria del Cavallino (1942, 1949) e il Padiglione del Libro d'Arte (1950)*, in Barbero, L. M. (a cura di), *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*, catalogo della mostra, Electa, Milano.
- L'esito del concorso “Una foto per un quadro”* (1950), «Il Gazzettino», 11 agosto.
- Padiglione dei libri d'arte* (1950), «Metron», n.38 settembre-ottobre, pp. 17-20.
- Sincero [Anton Giulio Ambrosini] (1945), *Mostre d'arte*, «Veneto Liberale», 25 giugno.
- Un quadro per una foto* (1950), «Gazzettino-Sera», 1-2 agosto.
- Un quadro per una foto. Bandito un concorso tra i fotografi della città* (1950), «Il Gazzettino», 2 agosto.
- Un quadro per una foto. Bando di concorso* (1950), «Minosse», 6 agosto.
- Zannier, I. (1979), *Ferruccio Leiss, Fotografo a Venezia*, Electa, Milano.

Giovanni Bianchi è Professore associato di Storia dell'arte contemporanea presso l'Università di Padova. Dal 1997 si occupa del sistema dell'arte contemporanea con particolare riguardo all'area triveneta. Tra le sue pubblicazioni le monografie *Un Cavallino come logo. Storia delle Edizioni del Cavallino di Venezia* (Edizioni del Cavallino, 2007) e *Gallerie d'arte a Venezia 1938-1948. Un decennio di fermenti innovativi* (Cicero, 2010).

I quattro gradi di intimità di Giorgio Casali. Atmosfere nello spazio d'esposizione in Italia negli anni Cinquanta e Sessanta

Andrea Nalesso

Il presente contributo approfondisce – attraverso alcuni casi studio di mostre in Italia fra gli anni Cinquanta e Sessanta – la “grammatica” dello sguardo di Giorgio Casali (Lodi, 27 luglio 1913 – Milano, maggio 1995), fotografo italiano considerato uno dei grandi interpreti del Novecento che:

come tutti i fotografi, definisce “a modo suo” in immagine l’oggetto reale mediante il “sistema” fotografico, adotta stilemi consueti e professionalmente d’obbligo, a volte persino con ironia, soprattutto negli oggetti del design. Opera con una certa “umiltà” – o, meglio, mediante un’apparente “semplicità” descrittiva, dovuta alla sua specifica, rigorosa, conoscenza del mestiere.¹

L’Italia, grazie alla sua tradizione nella sperimentazione di progetti di allestimento, ha visto mutare nel corso degli anni l’impiego della fotografia in rapporto al progetto. Se nelle mostre degli anni Trenta, a cavallo del ventennio fascista, la fotografia fu impiegata per potenziare il messaggio propagandistico (Castellani, 2017) nell’Italia del dopoguerra essa venne utilizzata per la veicolazione delle dinamiche di progetto, fino a diventare un linguaggio autonomo. Durante quel periodo di grande fermento – per la ricostruzione del paese – molti architetti investigarono liberamente nella concezione di allestimenti museali e nell’interpretazione dello spazio espositivo per le mostre d’arte. Fra i vari protagonisti del panorama architettonico di quegli anni si ricordano Franco Albini, Carlo Scarpa, BBPR (Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers), Luciano Baldessari, Achille e Pier Giacomo Castiglioni.

In merito all’uso della fotografia nel campo dell’architettura e delle arti, non si può non ricordare il celebre *Discorso dell’arte fotografica* di Gio Ponti, pubblicato in «Domus» nel 1932 e nel quale l’architetto dichiarava: «Quali e quante cose oggi ci appaiono, quindi sono, soltanto attraverso l’immagine fotografica! L’aberrazione fotografica è per molte cose la nostra stessa realtà: è per molte cose la nostra conoscenza e quindi il nostro giudizio». Ponti già allora intuisce le considerevoli potenzialità della fotografia, non solo come “docu-

¹ Zannier (2013b, pp. 173-174).

mento” ma come “qualcosa di più” anticipando quello che successivamente Gabriele Basilico sottolineerà, ovvero come «la fotografia abbia, quale irriducibile caratteristica e disposizione d’uso, oltre che la capacità di essere veritiera, anche la capacità di mentire, cioè di trasfigurare o di comunicare parzialmente» (Basilico, 1983, p. 168).

Che la fotografia sia un medium efficace per costruire l’aura di un’architettura lo afferma anche Fulvio Irace (2017, p. 109) nel saggio *Fotografare per interpretare: l’immagine del Novecento e la storiografia*. Si ritiene l’utilizzo dell’accezione “costruire” particolarmente evocativo. Cioè sulla possibilità che attraverso l’interpretazione fotografica si possa amplificare, se non addirittura distorcere, l’effetto percettivo che si avrebbe dell’oggetto/soggetto rappresentato – e questa riflessione è avanzata fermo restando la considerazione di come uno spazio possa essere percepito attraverso la visione di immagini fotografiche rispetto all’esperienza del reale.

Un ruolo considerevole nella documentazione fotografica di queste varie tipologie di allestimenti è riconoscibile nel lavoro di Giorgio Casali². Egli, grazie alla collaborazione con Ponti è in perenne dialogo tra i maggiori architetti e designer italiani tra il 1951 e il 1983.

Come sottolinea Italo Zannier, Casali «si esprime automaticamente, istintivamente con un talento che non è soltanto “tecnico”, ma intellettuale, specifico della fotografia, capace di cogliere l’insieme anche mediante i dettagli, che a loro volta [...] lasciano comunque intuire anche ciò che si trova [...] oltre i limiti della cornice fotografica» (Zannier, 2013b, p.174). La lettura del fotografo è quella di inquadrare e raccontare il progetto il cui esito è un abaco di immagini nel quale l’architettura, lo spazio e il display si raccontano. Una caratteristica del linguaggio fotografico di Casali è proprio il rapporto con gli elementi all’interno di una precisa composizione geometrica dove ogni oggetto è abilmente collocato secondo un ordine regolatore, esprimendo la propria lettura dello spazio.

Queste sue connotazioni metodologiche ammettono quindi la possibilità di inserire Casali nella categoria di fotografi che Enzo Minervini (2017, p. 302),

² Sulla figura di Giorgio Casali sono già stati compiuti studi i cui primi esiti sono confluiti nell’organizzazione di due grandi mostre *Giorgio Casali fotografo. Domus 1951-1983. Architettura, design e arte in Italia*, presso Centro Internazionale Scavi Scaligeri, Verona, 2013 e presso Estorick Collection of Modern Italian Art, Londra 2013, entrambe curate da Angelo Maggi e Italo Zannier e dove per l’occasione è stato pubblicato il catalogo (Maggi, Zannier 2013). Il taglio delle due mostre ha posto maggiormente l’accento sulla figura di Casali come fotografo di architettura e design e il suo rapporto con la rivista «Domus», mentre nel 2019 si è svolto un ulteriore approfondimento a cura dell’Archivio Progetti Iuav per attività di supporto per la realizzazione di una mostra per il Museo del Novecento M9, con l’obiettivo di sviluppare il rapporto tra ‘architettura, design, fotografia italiana’ tra gli anni Sessanta e Ottanta.

nel saggio *Fotografia d'architettura tra documento e interpretazione*, definisce capaci di far «emergere più che le caratteristiche materiali di un luogo o di un edificio il genius loci che lo contraddistingue: l'atmosfera che vi si respira, l'identità profonda che determina il modo di fruirne lo spazio».

In tal senso è estremamente rilevante soffermarsi su questo aspetto, vale a dire il concetto di “atmosfera” in architettura e di conseguenza nello spazio espositivo. Questa complessa nozione risulta da molti studiata sia fra professionisti che teorici dell'architettura. Tra le più rilevanti figure contemporanee vi sono l'architetto finlandese Juhani Pallasmaa (1936) e l'architetto svizzero Peter Zumthor (1943).³ Nel saggio intitolato *Alchemy of the Photograph*, Pallasmaa (2021, p. 10) descrive l'atmosfera come «la complessa sintesi di relazione, immateriale e multisensoriale dell'esperienza di una situazione spaziale. [...] È l'atmosfera, la sensazione o la sintonia che tiene insieme un'entità architettonica, letteraria, cinematografica o musicale e le conferisce il suo senso di singolarità, piuttosto che qualsiasi attributo formale o geometrico».⁴ Per Zumthor l'atmosfera è una “categoria di bellezza” anche nel campo dell'architettura. Nel suo saggio *Atmosphäre. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano* afferma: «entro in un edificio, vedo uno spazio, ne colgo l'atmosfera e per alcune frazioni di secondo ho la sensazione di sapere cosa quell'edificio è» (Zumthor, 2008 trad. it, p. 13). Entrambi si relazionano con il mezzo fotografico e riconoscono alla fotografia – o ai fotografi – la qualità di catturare la “magia del reale”⁵ e la possibilità di essere strumento che “utilizza il soggetto architettonico come occasione per generare immagini astratte indipendenti”.⁶ Questi attributi riportano alle parole di Minervini (2017, pp. 301-302) dove si afferma che una “fotografia di qualità” è in qualsiasi circostanza intrisa «dalla soggetti-

³ Numerosi sono i contributi teorici di questi due importanti architetti, riconosciuti a livello globale. Particolarmente attivo nella produzione di saggi e libri è Pallasmaa rispetto a Zumthor. Entrambi trattano questioni di fenomenologia e percezione dell'architettura in modo specialmente denso e profondo, tessendo relazioni e rimandi con tutto il “sistema delle arti”.

⁴ Traduzione a cura dell'autore.

⁵ Peter Zumthor nel suo volume *Atmosphäre* (2008, trad. it., p. 18) accompagna una pagina con una fotografia scattata da Hans Baumgartner negli anni Trena che ritrae l'interno del *Pensionato studentesco* in Clausiusstraße a Zurigo. Riferendosi a quest'immagine Zumthor si interroga sul fatto se, come architetto, possa essere in grado di progettare “spazi atmosferici e intensi” come quello vede ritratto nella fotografia.

⁶ Descrivendo il lavoro della fotografa Hélène Binet in occasione della mostra *Light Lines: The Architectural Photographs of Hélène Binet* presso Royal Academy of Arts, Londra (23 ottobre 2021 / 23 gennaio 2022), Juhani Pallasmaa (2021, pp. 9-11) schematizza la fotografia di architettura secondo tre differenti approcci. La fotografia che registra l'entità architettonica “così com'è”; la fotografia che registra l'entità architettonica così come viene incontrata, percepita, misurata e selezionata dal fotografo; la fotografia che utilizza il soggetto architettonico come occasione per generare un'immagine astratta indipendente.

vità del fotografo, dalla sua analisi sul rapporto tra il contesto e il soggetto, dal suo ragionamento sulla materialità di quanto sta fotografando».

Casali, abile professionista padrone del mezzo, preferiva servirsi della fotocamera quale strumento di scrittura generando immagini così efficaci da non aver bisogno delle parole per essere descritte. Una delle sue rare testimonianze è presente nell'intervista rilasciata per il catalogo della mostra *Fotografia e Immagine dell'architettura* tenutasi a Bologna alla Galleria comunale d'arte moderna nel 1980, curata da Gabriele Basilico, Gaddo Morpurgo e Italo Zannier (1983, p. 177).

Dall'intervista apparsa nel volume si evince che nella visione di Casali, e nel patrimonio di lastre fotografiche conservate presso l'Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia, ricorrono alcune forme espressive che qui proponiamo in quattro "gradi di intimità" prendendo ispirazione all'analisi contemporanea del testo di Zumthor.⁷ Questo tipo di categorizzazione può aiutare studiosi e appassionati di fotografia ad invidiare tipologie di ripresa che Casali adottava intuitivamente.

Il primo grado di intimità è il rapporto con il contesto. Una delle peculiarità di Casali è per l'appunto proprio quella di voler sottolineare e valorizzare il soggetto architettonico. Molte volte lo fa servendosi del contesto. Questa caratteristica emerge immediatamente negli allestimenti di padiglioni nazionali o per mostre promozionali dei nuovi media. Rappresentative sono le immagini del *Padiglione USA*⁸ progettato da Richard Buckminster Fuller per la 10ª Triennale di Milano nel 1954 che ritrae il manufatto dall'esterno. Senza far alcuna distinzione Casali si relaziona con gli elementi a sua disposizione per valorizzare al massimo l'efficacia della composizione. Che si tratti di figure umane, elementi naturali o arredi urbani, tutto ciò che inquadra ha una sua precisa collocazione. Come nelle serie che esegue per il *Padiglione per ragazzi*⁹ progettato dallo studio BBPR nell'ambito della medesima rassegna. In questo caso il fotografo predilige un montaggio di scene fatto di frammenti di un insieme che raccontano una totalità. Casali gioca e ricerca punti di vista inattesi, ponendo il soggetto principale alcune volte al centro della sua composizione altre – addirittura – in secondo piano. Queste sue sperimentazioni lo portano a compie-

⁷ Il termine "grado di intimità" viene utilizzato da Peter Zumthor (2008, trad.it., p. 49) nella descrizione del concetto di atmosfera.

⁸ Si veda *Le cupole di Fuller*, in «Domus», n. 299, ottobre 1954. Nelle sono state pubblicate numerose fotografie del servizio che Casali esegue al padiglione. Il padiglione era caratterizzato da due elementi a forma di cupola geodesica costituiti da una struttura reticolare facilmente smontabile: una composizione di triangoli sferici in cartone impermeabilizzato, montati insieme da punti metallici e ricoperti da una membrana in "vinilite".

⁹ Si veda *Il labirinto alla Triennale*, in «Domus», n. 300, novembre 1954. Si tratta di un'installazione isolata e immersa nel verde del parco. Un labirinto formato da spirali interrotte le cui pareti interne erano state disegnate da Saul Steinberg.

re veri e propri processi di ‘mimesi’ tra padiglione espositivo e ‘intorno’. Come nel caso del *Padiglione RAI* a Napoli, progettato dai fratelli Castiglioni nel 1967, dove usa l’entità formale dell’opera architettonica – allusiva alla forma di fungo o “disco volante” – in relazione con le folte chiome degli alberi situati nel giardino antistante.¹⁰

Il secondo grado di intimità è l’uso di inediti punti di vista e può essere identificato con le prospettive accidentali. Angelo Maggi nel suo saggio *Un inventario visivo. La fotografia di Giorgio Casali* sottolinea che Casali «ricorre spesso alla scelta di un punto di vista insolito, rispetto alla normale visione di un comune spettatore, per ottenere un effetto visivo che colpisce il fruitore dell’immagine. Le scelte di Casali non sono né casuali né scoordinate e rispondono piuttosto all’intenzione di dare una visione spettacolare dell’architettura» (Maggi, 2013b, p.101).

Innumerevoli sono le occasioni in cui Casali si serve di questa modalità compositiva. In queste situazioni il fotografo si pone ai bordi dello spazio o in prossimità di elementi costituenti l’apparato architettonico “sacrificando” gran parte dell’inquadratura per porre fortemente alcuni oggetti in primo piano a favore di altri, aumentando così il senso di profondità e dinamismo degli ambienti. Nel servizio fotografico che compie per l’allestimento della *Mostra storica della scienza italiana* tenutasi a Palazzo Reale a Milano nel 1957,¹¹ mette a risalto questa sua attitudine di porsi a lato e “guardare attraverso”. In alcune riprese delle sale interne si posiziona a margine di certi elementi e, rappresentandoli in maniera particolarmente ravvicinata, suggerisce al fruitore dell’immagine le possibili relazioni dei percorsi e le connessioni tra i vari ambienti che compongono lo spazio d’allestimento nella sua interezza.

Il terzo grado di intimità è la misura d’uomo. Sebbene lui stesso dichiara di non servirsi usualmente della figura umana (Casali, 1983, p. 177), in numerosi servizi utilizza la presenza della persona o gruppi di persone creando varie sequenze. Questo sia per leggere più correttamente le proporzioni, sia per creare tensioni più suggestive. È proprio il caso della fotografia che raffigura una veduta di interno di una delle “cupole di Fuller” del *Padiglione USA*¹² menzionato precedentemente. Nell’immagine a cui ci si riferisce, pubblicata a corredo dell’indice di «Domus», n. 299, ottobre 1954, la tensione che Casali cat-

¹⁰ Le fotografie alle quali ci si riferisce fanno parte dell’intero servizio che Casali esegue. Tali documenti fotografici sono conservati presso il Fondo Giorgio Casali dell’Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti. Per alcune vedute esterne si veda *Un padiglione mobile per la RAI*, in «Domus», n. 455, ottobre 1967.

¹¹ Allestimento della *Mostra storica della scienza italiana*, Palazzo Reale a Milano, 1957, progetto di Lodovico Belgiojoso e Ignazio Gardella. Si veda *La mostra del pensiero scientifico*, in «Domus», n. 341, aprile 1958.

¹² Cfr. nota 8.

tura esorta ad una “sensazione” ascensionale. La coppia di persone è in posizione ravvicinata e incorniciata nell’apertura retrostante del padiglione – corrispondente alla porta di accesso – gli sguardi rivolti verso il cielo sono proiettati in direzione dell’oculo pentagonale predisposto sulla sommità della copertura. Ulteriore procedimento di ripresa impiegato da Casali – con la presenza umana – è la tecnica del mosso. Come lui stesso dichiara (Casali, 1983, p. 177) questo stratagemma permette di rendere quasi più statica l’architettura. Ciò lo si può cogliere appieno nelle vedute interne ed esterne che immortalano l’allestimento della *Mostra del Cerano*¹³ tenutasi a Broletto di Novara nel 1964 con progetto di Vittorio Gregotti, Ludovico Meneghetti, Giotto Stoppino.

L’ultimo grado di intimità dell’espressione fotografica di Casali è dettaglio che diventa astrazione. Lo spirito e attitudine di Casali si possono intuire dalla sua dichiarazione dove esplicita che l’incoraggiamento per continuare nel suo lavoro gli era dato oltre che dall’interesse verso l’architettura, anche dal fatto che egli ambiva a lavorare fuori studio e ogni uscita era una ulteriore occasione di arricchimento e stimolo nella produzione di nuove immagini (Casali, 1983, p. 177). Un’attitudine incline al voler intraprendere sempre nuove esperienze e nuovi modi di esplorazione della realtà. Uno spirito curioso, non necessariamente rigido alle richieste dei suoi committenti, che lo conduce in sperimentazioni focalizzate su dettagli.

Questo tipo di sue fotografie «svincolate dai limiti materiali imposti dalla rappresentazione della realtà identificabile» (Maggi, 2013a, p. 55) verranno ampiamente utilizzate in diverse copertine di «Domus». Proprio alle copertine fu dedicata un’intera sezione nelle prime due mostre monografiche sul fotografo (Maggi, Zannier, 2013, pp. 21-47).¹⁴ Molte di queste fotografie testimoniano come Casali cerchi di enfatizzare al massimo la potenza del progetto che sta documentando, a volte soffermandosi maggiormente sulle forme plastiche altre su dettagli, come ad esempio le varie riprese da punti differenti che esegue per il diffusore luminoso impiegato da Carlo Scarpa nell’allestimento per la *Mostra commemorativa di F.L. Wright* alla 12^a Triennale di Milano del 1960 (Maggi, Zannier, 2013, pp. 26-27), oppure nei particolari del soffitto di una delle due sale della *Mostra retrospettiva del piatto e della posata*¹⁵ realizzata nel medesimo contesto.

Un repertorio di immagini che ci riconduce alla citazione scelta da Palla-

¹³ Si veda *La Mostra del Cerano*, in «Domus», n. 421, dicembre 1964.

¹⁴ Cfr. nota 2. Si segnala inoltre la presenza di un più recente contributo intitolato *La fotografia e le riviste italiane di architettura: la “Domus” di Gio Ponti* (Spinelli, 2017, pp. 146-159).

¹⁵ Allestimento del *Salone d’Onore e Mostra retrospettiva del piatto e della posata*, 12^a Triennale di Milano, 1960, progetto studio BBPR. Casali si concentra sui alcuni particolari della cornice in legno di forma ellittica che asseconda l’andamento della sala e impiegata per schermare l’illuminazione.

smaa (2014 trad. it.) a preambolo del suo libro *L'immagine incarnata. Immaginazione e immaginario in architettura*.

Un'immagine è ciò che ci presenta un complesso intellettuale ed emotivo in un attimo. Solo quel tipo di immagine, quella poesia, è in grado di offrirci una sensazione di liberazione improvvisa, quella sensazione di libertà dai limiti spaziali e temporali; quella percezione di crescita repentina di cui facciamo esperienza con le grandi opere d'arte.¹⁶

Certi che un'immagine sia «una veduta statica, un momento nel tempo e una vista da un unico punto nello spazio» (Maggi, 2017, p. 81), il montaggio e l'esperienza visiva di questi singoli momenti – tanto indipendenti quanto correlati da un legame unitario indissolubile – consentono di apprezzare alcune delle qualità “atmosferiche” di un determinato ambiente, quanto meno filtrate dalla soggettività dell'esecutore. Appare ragionevole affermare che l'intima percezione di uno spazio architettonico non possa essere totalmente sostituita all'esperienza fisica – per gli innumerevoli aspetti legati all'esperienza personale e multisensoriale – ma in conclusione è altrettanto ragionevole suggerire che Casali ci abbia lasciato in eredità la visione di una sua realtà immaginata, che ha saputo leggere e catturare nelle sue fotografie. Rappresentazioni che si sono innestate «nella coscienza dei lettori», ma anche nella memoria, «come percezione di una realtà iconica, piuttosto che tattile, percorribile, odorosa, termica, com'è “l'oggetto di cui si tratta” e del quale le fotografie sono traccia» (Zannier, 2013a, p. 19), in questo caso dello spazio d'esposizione nell'Italia di quegli anni.

Riferimenti bibliografici

- Basilico, G. (1983), *Il fotografo, come testimone e critico visivo dello spazio*, in Basilico, G., Morpurgo, G., Zannier, I. (a cura di), *Fotografia e immagine dell'architettura*, Grafis Industrie Grafiche, Casalecchio di Reno.
- Basilico, G., Morpurgo, G., Zannier, I. (a cura di) (1983), *Fotografia e immagine dell'architettura*, Grafis Industrie Grafiche, Casalecchio di Reno.
- Casali, G. (1983), *Trent'anni di fotografia di architettura*, in Basilico, G., Morpurgo, G., Zannier, I. (a cura di), *Fotografia e immagine dell'architettura*, Grafis Industrie Grafiche, Casalecchio di Reno.
- Castellani, F. (2017), *Storia dell'arte e/o storia delle esposizioni*, in Castellani, F., et al., *Esposizioni / Exhibitions, Atti del Convegno, Ricerche di S/Confine*, Parma.
- Crippa, M. A., Zanzottera, F. (a cura di) (2017), *Fotografia per l'architettura del XX secolo in Italia. Costruzione della storia, progetto, cantiere*, Silvana Editore, Cinisello Balsamo, Milano.

¹⁶ Citato in Pallasmaa (2014 trad. it., pagina non numerata che precede l'indice).

- Irace, F. (2017), *Fotografare per interpretare: l'immagine del Novecento e la storiografia*, in Crippa, M. A., Zanzottera, F. (a cura di), *Fotografia per l'architettura del XX secolo in Italia. Costruzione della storia, progetto, cantiere*, Silvana Editore, Cinisello Balsamo, Milano.
- Maggi, A. (2017), *Re-interpreting Italy builds: l'architettura italiana secondo George Everard Kidder Smith*, in Crippa, M. A., Zanzottera, F. (a cura di), *Fotografia per l'architettura del XX secolo in Italia. Costruzione della storia, progetto, cantiere*, Silvana Editore, Cinisello Balsamo, Milano.
- Maggi, A. (2013a), *Il sogno italiano: Giorgio Casali, Domus e la fotografia di design*, in Maggi, A., Zannier, I. (a cura di), *Giorgio Casali photographer: domus 1951-1983: architecture, design and art in Italy*, Silvana Editoriale, Milano.
- Maggi, A. (2013b), *Un inventario visivo. La fotografia di Giorgio Casali*, in Maggi, A., Zannier, I. (a cura di), *Giorgio Casali photographer: domus 1951-1983: architecture, design and art in Italy*, Silvana Editoriale, Milano.
- Maggi, A., Zannier, I. (a cura di) (2013), *Giorgio Casali photographer: domus 1951-1983: architecture, design and art in Italy*, Silvana Editoriale, Milano.
- Minervini, E. (2017), *Fotografia d'architettura tra documento e interpretazione*, in Crippa, M. A., Zanzottera, F. (a cura di), *Fotografia per l'architettura del XX secolo in Italia. Costruzione della storia, progetto, cantiere*, Silvana Editore, Cinisello Balsamo, Milano.
- Pallasmaa, J. (2021), *Alchemy of the Photograph*, in Pallasmaa, J., Richardson, V. (a cura di), *Light Lines: The Architectural Photographs of Hélène Binet*, Royal Academy of Arts, London.
- Pallasmaa, J., Richardson, V. (a cura di) (2021), *Light Lines: The Architectural Photographs of Hélène Binet*, Royal Academy of Arts, London.
- Pallasmaa, J. (2011), *The Embodied Image: Imagination and Imagery in Architecture*, John Wiley & Sons Ltd, Chichester; trad. it., (2014), *L'immagine incarnata. Immaginazione e immaginario in architettura*, Safarà Editore, Pordenone.
- Ponti, G. (1932), *Discorso sull'arte fotografica*, in «Domus», n. 53, maggio 1932, p.60
- Spinelli, L. (2017), *La fotografia e le riviste italiane di architettura: la "Domus" di Gio Ponti*, in Crippa, M. A., Zanzottera, F. (a cura di), *Fotografia per l'architettura del XX secolo in Italia. Costruzione della storia, progetto, cantiere*, Silvana Editore, Cinisello Balsamo, Milano.
- Zannier, I. (2013a), *Un archivio salvato*, in Maggi, A., Zannier, I. (a cura di), *Giorgio Casali photographer: domus 1951-1983: architecture, design and art in Italy*, Silvana Editoriale, Milano.
- Zannier, I. (2013b), *La fotografia di architettura come progetto. Giorgio Casali, un interprete del Novecento*, in Maggi, A., Zannier, I. (a cura di), *Giorgio Casali photographer: domus 1951-1983: architecture, design and art in Italy*, Silvana Editoriale, Milano.
- Zumthor, P. (2006), *Atmospheres: Architectural Environments. Surrounding Objects*, Birkhäuser, Basel; trad. it., (2008), *Atmosfera. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Electa, Milano.

Architetto laureatosi all'Università IUAV di Venezia dove tutt'ora collabora come assistente nei corsi di Storia della Rappresentazione Fotografica e Architettura, Andrea Nalesso affianca alla pratica professionale l'attività di ricerca e attualmente frequenta il Corso di Dottorato internazionale in Storia delle Arti all'Università Ca' Foscari di Venezia. Tema di indagine è il rapporto tra fotografia, disegno e allestimento di mostre in Italia negli anni Cinquanta e Sessanta.

La Galleria 291 Milano, 1973-1975. Meteora nel mondo della fotografia

Irene Caravita

Rendendo esplicito omaggio a Little Galleries of the Photo Secession, aperta da Alfred Stieglitz al numero 291 di Fifth Avenue a New York nel 1905, Daniela Palazzoli inaugura la sua Galleria 291 nell'autunno del 1973, in un appartamento al primo piano di via Brera 9, a Milano. Il nome importante racconta della ricerca di un modello nell'attività di Stieglitz, il quale sceglie, già a inizio secolo, di esporre indifferentemente fotografi pittorialisti e artisti d'avanguardia, europei e americani, fiducioso nella parità tra espressioni artistiche e fotografiche, alla quale anche Palazzoli dimostra di credere¹.

Figlia d'arte, negli ultimi anni Sessanta Palazzoli collabora con la galleria paterna, la Galleria Blu di via Senato, ma non esclusivamente. Organizza infatti mostre presso le gallerie Schwarz, Il Diaframma, Il Naviglio e L'uomo e l'arte, solo per citarne alcune, e porta avanti in parallelo un'intensa attività critica. I suoi interessi sono molteplici e multidisciplinari, sulla scia di Fluxus, e includono sperimentazioni di poesia visiva e progetti editoriali d'avanguardia². A partire dal 1968 inizia a rivolgere il suo sguardo anche alla fotografia e ai nuovi media, forse stimolata dai lunghi e frequenti viaggi negli Stati Uniti.

Una tappa significativa del suo approccio al mondo della fotografia è la collaborazione con la rivista "Popular Photography Edizione Italiana", sulla quale scrive dal 1969, e con la galleria ad essa collegata, Il Diaframma, per la quale firma la presentazione alla famosa mostra in cui Mario Cresci allestì delle fotografie all'interno di cilindri di plexiglass trasparente (Palazzoli, 1969a). Ancora, l'anno successivo le viene chiesto di organizzare la collettiva *Arte e Fotografia*, una delle mostre della sezione culturale del SICOE (Palazzoli, 1970b)³. Negli anni successivi Palazzoli si allontana dal mondo della foto-

¹ Fin dalla tesi su *La pittura del Bauhaus*, scritta sotto la supervisione della prof.ssa Brizio e discussa all'Università Statale di Milano nell'anno accademico 1963-64. Vedi anche: Brizio, 1964.

² A proposito dei quali rimando allo studio puntuale delle Ed. 912 (Boragina, 2021).

³ Tutte queste realtà trovano un comune denominatore nella direzione di Lanfranco Colombo, vivacissimo animatore della scena fotografica milanese che dirige *Popular Photography* dal 1966 (dal 1972 cambierà il suo titolo in *Il Diaframma Fotografia Italiana*, distaccandosi dalla radice americana), nel 1967 investe nell'apertura della prima galleria europea esclusivamente dedicata all'esposizione di fotografie, *Il Diaframma*, e nello stesso periodo viene invitato ad organizzare la ricca sezione culturale del SICOE, importante fiera merceologica di strumenti ottici.

grafia professionale, in particolare dai fotoreporter – che aveva invece incluso nella collettiva *Fotografia creativa* dell’inizio del 1970⁴ – per continuare a lavorare preferibilmente con artisti che utilizzano la fotografia, o autori che hanno segnato la storia della fotografia, direzione nella quale va anche il palinsesto della 291.

Infatti, leggiamo in uno degli annunci dell’apertura, che con la nuova galleria Palazzoli non intende prestare attenzione, almeno inizialmente, al “dominio solito” della fotografia (reportage, documento, indagine scientifica), per accostarsi invece a coloro che si interessano specificamente di arte e che tuttavia ignorano le possibilità linguistiche del mezzo fotografico (*291 Milano*, 1974). Scelta radicale che si attira il giudizio di “snobistica” da parte chi firma la rubrica fotografica di “Paese Sera”, che procede mettendo in guardia la gallerista dalle conseguenze di questa “truffa artistica” o “artificioso mercato economico per vendere le immagini” (Esse, 1974). Ecco emergere uno dei temi centrali della storia di questa galleria: la contaminazione continua tra operazioni culturali e progetti commerciali, attraverso i quali Palazzoli tenta di modellare una nuova classe di collezionisti della fotografia. La sua attenzione per il mercato dell’arte e il neonato collezionismo fotografico è confermata dalla quantità di suoi scritti in proposito, usciti nei mesi della nascita della 291⁵. Contemporaneamente altri critici e teorici della fotografia si interrogano su come comportarsi di fronte alla novità del commercio di stampe fotografiche come opere d’arte⁶. Lasciando sottinteso, in questa sede, l’interessante dibattito, vorrei rimarcare che la Galleria 291, ma anche Il Diaframma – ben più solida e longeva – ci raccontano della volontà diffusa e crescente, nella Milano dei primi anni Settanta, di creare per la fotografia uno spazio nelle strutture già consolidate del mondo e del mercato dell’arte. Strutture delle quali Palazzoli è propensa, forse più di altri, ad accettare norme e tradizioni già consolidate, senza tentare di cambiare quei meccanismi che risultano un po’ forzati quando si ha a che fare con la fotografia e non con un oggetto d’arte come un quadro o una scultura.

I nomi che scorrono nel palinsesto della galleria [vedi allegato] oltre a dimostrare chiaramente la scelta di esporre autori già riconosciuti, tratteggiano

⁴ Si tratta di Mario De Biasi, fotoreporter, e Franco Scheichenbauer, fotografo di moda (Palazzoli, 1970a).

⁵ Cfr. Palazzoli, 1974b; Palazzoli, 1975; *Fotografia* (1976).

⁶ A questo proposito è dedicato tutto il fascicolo “Il Diaframma Fotografia Italiana” n. 207, settembre 1975. Prende spunto dall’intervento di Lanfranco Colombo il panel *Gallerie e mercato della fotografia* ai Rencontres Internationales de la Photographie ad Arles (pp. 18-21); segue un lungo servizio curato da Angelo Schwarz dal titolo *Fotografia come arte e merce*, nel quale sono presentate le opinioni di Giulio Carlo Argan, Maurizio Calvesi, Paolo Fossati, Luigi Carluccio, Franco Solmi, Arturo Schwarz, Umberto Allemandi (pp. 58-65).

le due linee che orientano l'attività di Palazzoli: da un lato l'interesse per le sperimentazioni fotografiche più ibride e concettuali, dall'altro una certa debolezza per quella fotografia storica già comparsa in aste internazionali – e venduta a cifre sorprendenti⁷.

È opportuno anticipare che gli americani Lee Friedlander, Kenneth Josephson, Duane Michals e Ralph, sono tra i protagonisti scelti da Daniela Palazzoli in occasione del grande evento romano che fu *Contemporanea*, del quale curò la sezione *Fotografia* (Palazzoli, 1973). L'Archivio degli Incontri Internazionali d'Arte conserva i documenti di assicurazione e prestito che attestano come la passione di Palazzoli per questi autori, e la scelta di esporli, fosse sostenuta dalla sua collezione personale, dalla quale provengono infatti le opere di Michals, Gibson e Josephson che pochi mesi dopo troveremo a Milano alla 291⁸.

La galleria 291 apre le porte proprio nell'inverno del 1973 con la prima mostra personale in Italia di Duane Michaels, *Ritratti e sequenze*, con opere datate dal 1965 al 1973 in vendita a prezzi oscillanti tra le 200 e le 400.000L (1200-2500€ attuali). Palazzoli racconta di aver conosciuto Michaels in un soggiorno newyorkese durante il quale intervista John Szarkowski (Palazzoli, 1969b). Ricorda di aver acquistato negli anni molte opere sue e aggiunge che l'artista venne apposta a Milano per la mostra⁹. È una piccola antologica che copre dieci anni di lavoro e include le sequenze *Immagini di un incontro casuale* (1964), *Ray Sheelr's Magic Act* (1973), *Spirit vistis those he loves* (1971) e *The Journey of the Spirit after Death* (1971). Particolarmente interessante è la recensione che ne firma Adriano Altamira su "Gala": si sofferma sulla tecnica della sequenza che non mira a costruire una narrazione bensì una struttura circolare che egli interpreta come un "assunto"¹⁰.

Su "Domus" leggiamo che già a dicembre inaugura la mostra di Ralph Gibson, anch'egli alla sua prima personale italiana. Dopo il suo trasferimento a New York e l'apertura della casa editrice Lustrum Press, Gibson lavora su soggetti sempre più minimalisti e astratti, mirando a sottrarre la fotografia dalla

⁷ Per esempio le fotografie di Julia M. Cameron avevano raggiunto cifre sorprendenti durante le prime aste fotografiche di Sotheby's; rimane nella storia il famoso Lotto 34, un album battuto per circa 80 milioni di Lire, equivalenti a 500.000 € odierni. Cfr. *Finalmente a Milano J. M. Cameron*, (1975).

⁸ Conservato presso il Museo MAXXI di Roma, Archivio Incontri internazionali d'arte, Bollettini di assicurazione, UA 11, Contemporanea/Fotografia-Schede di prestito e assicurazione, Archivi MAXXI Arte, Fondo AIIA.

⁹ In una conversazione con chi scrive, settembre 2021.

¹⁰ Altamira, 1973; Altamira è tanto colpito da Michals da utilizzare uno dei suoi fotogrammi per la sua opera *Il piacere dell'illuminazione*, parte del ciclo delle *Aree di coincidenza*, un lungo lavoro di creazione di sequenze nelle quali si susseguono immagini simili o in qualche modo imparentate tra loro, cfr. Altamira, 2001. Il ciclo viene esposto allo Studio Palazzoli nel 1976.

“prigionia” del verosimile. Espone a Milano le fotografie realizzate per il progetto editoriale *Déjà-vu* (1972). È strano che non venga menzionata da Attilio Colombo in questo trafiletto:

La Palazzoli, che proviene dalla critica militante, ha iniziato, collateralmente alla sua attività di gallerista, l'edizione di esemplari numerati per la gioia di un nuovo tipo di collezionisti. Dopo le sequenze di Duane Michals, l'autore che ha inaugurato l'apertura della galleria e le cui opere erano in vendita firmate, è ora la volta di Mario Cresci e dei suoi fotocollages di paesaggio sulla Basilicata (Colombo, 1974a, p. 10).

Dopo Gibson, quindi, Mario Cresci interrompe la sequenza di autori americani, con una mostra di ritratti e paesaggi scattati a Matera, tra i quali sono incluse rotazioni, avvicinamenti e traslazioni – proiezioni duplici di nuvole sulla terra e brani di terra che volano in cielo. Per l'occasione viene realizzata un'edizione, una cartella di nove fotocollage stampata in cento esemplari, numerati e firmati. In occasione di questa mostra è stato stampato anche un piccolo dépliant, dal quale deduciamo in particolare il logo della galleria, che Cresci ricorda di aver progettato egli stesso, “è una pellicola perforata, vedi?”¹¹

Torna oltreoceano la mostra di Lee Friedlander, autore che Palazzoli aveva portato a *Contemporanea*, e del quale aveva quindi a disposizione alcune stampe. Cambia completamente stile il fotografo successivo, Denis Brihat, autore francese specializzato in *still-life* delle quali realizza stampe molto curate e preziosissime, e ne garantisce la copia unica (Colombo, 1983, p. 58). È un dettaglio interessante, e anacronistico per il periodo, che rafforza la nostra ipotesi di una spiccata sensibilità di Palazzoli per gli aspetti commerciali dei suoi progetti espositivi.

Il 28 marzo 1974, Franco Vaccari mette in scena l'*Esposizione in tempo reale n. 6. Mito istantaneo* (Madesani, 2007, p. 11), una sorta di performance fotografica. Come Cresci, Vaccari è un autore al quale Palazzoli rimane legata per anni, del quale organizza diverse mostre, dimostrando il suo sostegno, senza pregiudizi o rigidità, ad operazioni concettuali ibride e multidisciplinari che in sede espositiva sono difficilmente definibili: installazioni, performance? C'è la fotografia, ma anche tanto altro.

Più classica è invece la mostra successiva, orchestrata insieme a Lapo Binazzi, in rappresentanza del fiorentino Gruppo Ufo, collettivo che nasce con obiettivi progettuali ed estetici tutt'altro che tradizionali¹². La mostra, intitolata-

¹¹ In una conversazione con chi scrive, 15 febbraio 2019. Ho consultato il dépliant presso la biblioteca del Museum of Modern Art di New York, dove è conservato nella cartella *Mario Cresci, artist files: miscellaneous uncatalogued material*, numero di catalogo: 122446371.

¹² Il gruppo è fondato a Firenze nel 1967 da Carlo Bachi, Lapo Binazzi, Patrizia Cammeo,

ta *Controllo, colonizzazione e fascismo sul territorio*, nasce dall'amicizia tra Palazzoli e Binazzi, che si conoscono allo Studio di Luca Palazzoli in occasione della mostra *Gli abiti dell'imperatore* (gennaio 1974). Il Gruppo Ufo espone il ciclo fotografico dedicato alle Case Anas, insieme ad altre immagini di dettagli urbani come cabine telefoniche, tralicci, binari di treni, tutto scattato prevalentemente da Carlo Bachi. Palazzoli accosta delle fotografie dall'archivio storico del Touring Club Italiano che raffigurano scende di vita agricola durante il ventennio fascista, per esempio una vendemmia alle pendici dell'Etna. È un cortocircuito che funziona bene per ragionare sulle continue modificazioni del territorio, economiche e politiche, e in particolare sullo sfruttamento nel processo di colonizzazione a cui è sottoposto, scrive Palazzoli nel testo del catalogo, che, allo stadio attuale delle ricerche, è l'unico stampato per una mostra della Galleria 291 (Palazzoli, 1974c).

L'autunno del 1974 trova la galleria trasferita in via San Primo 4, al piano superiore dello Studio Palazzoli, aperto e gestito da Luca Palazzoli, fratello minore di Daniela. La mostra che apre la seconda stagione è di Kenneth Josephson, che conclude il gruppo dei nuovi fotografi americani, estremamente concettuali, ai quali Palazzoli è affezionata. Espone fotografie dalla serie *Images within Images*, per esempio *Il castello di Drottningholm*, dove vediamo in primo piano la sua mano reggere una fotografia del castello, che appare, fuori fuoco, sullo sfondo. Josephson usa la banalità delle immagini che possono essere realizzate con lo strumento fotografico e le interpreta con fantasia, sfruttando anche gli errori tecnici, come la presenza della propria ombra.

Arriviamo quindi al momento di un forte sbilanciamento verso autori storici, con le mostre di Julia Margaret Cameron e Arnold Genthe. Della Cameron son esposti i ritratti della collezione personale di Palazzoli, datati tra il 1866 e il 1870 (*Finalmente a Milano J. M. Cameron*, 1975). Era probabilmente composta da ritratti anche la mostra di Genthe, genere per il quale era internazionalmente riconosciuto.

Li segue il fotografo inglese John Stewart, attivo a Parigi, che produce raffinatissime stampe al carbone da fotografie iperrealistiche rappresentanti nature morte o ritratti; ha l'allure di un pittorialista fuori tempo, ancora bloccato nella competizione tra fotografia e pittura. Le sue opere erano quotate a 300\$, circa 1000€ attuali. Nonostante egli fosse tecnicamente contemporaneo, non sorprende il suo inserimento in questo gruppo di autori che operavano tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX. Infatti subito dopo Stewart sono esposti collotipi tratti dal volume *Animal Locomotion* di Eadweard Muybridge, che Palazzoli aveva acquistato negli Stati Uniti alcuni anni prima, e che sono in vendita per 150.000 L (700€ odierni).

Riccardo Foresi, Sandro Gioli e Titti Maschietto; per un approfondimento rimando a Pezzato, 2012.

Qui si apre una parentesi che potrebbe meritare un contributo a sé stante, poiché si crea una sorta di gemellaggio tra la Galleria 291 e la romana Galleria Arco D'Alibert, all'epoca diretta da Mara Coccia e Daniela Ferrara. Nei primi mesi del 1976 ripropongono le mostre di Stewart e Muybridge (Argan, 1976), inoltre organizzano una tavola rotonda presso il Teatro di Trastevere, dove si confrontano Palazzoli, Alberto Boatto, Gillo Dorfles e Maurizio Fagiolo Dall'Arco. La collaborazione con Palazzoli si esaurisce in questi tre episodi, ma per Daniela Ferrara è solo l'inizio del percorso di inclusione della fotografia nei suoi progetti espositivi.

Alcuni dettagli problematici rispetto alla mostra di Muybridge, sia nell'edizione milanese che romana, sono messi in luce da Carlo Bertelli. Egli scrive che per quanto sia encomiabile portare a Roma una mostra di Muybridge e così farlo conoscere al grande pubblico, sebbene nella dimensione ridotta sostenibile da una galleria privata, “trasaliamo quando scopriamo che le tavole sono in vendita singolarmente. [...] Smembrare un volume per venderne le tavole è una vecchia prassi commerciale, ma è proprio il punto in cui il commercio diventa pirateria”, e ancora: “che senso ha chiamare le tavole tolte dal volume “collotipi originali?”¹³

Non c'è molto da aggiungere alla precisa critica di Bertelli, se non la comprensione che gli errori, nelle fasi iniziali di ogni nuovo processo, sono ben comuni.

Tornando a Milano nel giugno 1975, ritroviamo Altamira, uno dei critici milanesi più attento alle vicende di questo spazio espositivo, recensire la mostra di Minor White, allestita tra aprile e maggio. Il numero e la qualità delle opere esposte, che coprono un arco di ventisette anni, rende la mostra alla 291 una delle più interessanti e più complete del fotografo americano, racconta Altamira con toni entusiasti, e prosegue con un elaborato elogio alla tecnica di White (Altamira, 1975). Il noto fotografo italiano Paolo Monti chiude i battenti della galleria prima dell'estate del 1975, mettendo in mostra i suoi chimigrammi.

Una terza stagione, probabilmente mai messa in atto, è annunciata su “Progresso Fotografico”¹⁴. Avrebbe visto sfilare sui muri della galleria Ernst Haas, fotografo viennese associato a Magnum; fotografie astratte di Mario Cresci; paesaggi e ritratti del XIX secolo; Bill Brandt e infine Christian Schad. Si mescolano ancora le due linee già individuate: da Cresci a Schad, passando per un nucleo ottocentesco, Palazzoli continua a dare spazio ai suoi autori preferiti, senza dimenticare la maggiore attrattiva economica della fotografia antica – a

¹³ Bertelli, 1976. La collotipia è una tecnica di stampa fotomeccanica, basata sul procedimento ad inchiostro grasso, che prevede di ottenere più copie dalla matrice, per questo motivo è scorretto parlare di “collotipi originali”.

¹⁴ Galleria 291 Milano. *Calendario delle esposizioni*, 1975.

quel tempo l'unica a passare nelle aste con una certa regolarità e un certo successo.

Tuttavia nella seconda metà del 1975 la galleria scompare completamente dalle pagine di quelle riviste che ne avevano seguito pedissequamente l'attività, il che lascia supporre una chiusura definitiva. Sostiene questa ipotesi il fatto che nello stesso periodo Palazzoli iniziò ad insegnare Storia della fotografia e del cinema presso l'Accademia di Belle Arti di Brera. Sembra che Luca Palazzoli raccolga il testimone della sorella, in un certo senso, poiché dal 1976 si sbilancia verso produzioni artistiche più recenti, fortemente concettuali e contaminate con la fotografia, esponendo le *Aree di coincidenza* di Altamira, Franco Guerzoni o anche, di nuovo, Kenneth Josephson.

In conclusione, Daniela Palazzoli ha contribuito notevolmente all'evoluzione della cultura fotografica italiana, pur con le contraddizioni insite nella sua lunga e composita carriera. Ha avuto le capacità, oltre che la disponibilità e le occasioni, per organizzare mostre che regolarmente attivano dibattiti e attirano l'attenzione su nodi problematici del rapporto tra arte e fotografia.

Ritengo che l'esperienza della galleria descritta in queste pagine, per quanto breve, abbia concentrato e sintetizzato alcune delle principali linee guida delle sue variegata attività.

Oltre ad esser stata canale privilegiato per diffondere a Milano, e in Italia, le opere di alcuni autori stranieri importanti, la galleria 291 è una piccola tessera che non va dimenticata quando si ripensa al variopinto e vitale mosaico che era il mondo della fotografia degli anni Settanta, del quale, con tutte le sue contraddizioni, è piuttosto rappresentativa.

Allegato 1. Cronologia delle mostre

Data	Autore e Titolo	Fonti
Novembre - dicembre 1973 (?)	Duane Michals	“Panorama”, 22 novembre 1973, p. 27; “Gala” n. 63, dicembre 1973, p. 96; “Progresso Fotografico” n. 1, gennaio 1974, pp. 49-56; “Domus” n. 530, gennaio 1974, pp. 51-53; “Nac” n. 1, gennaio 1974, p. 35; “Paese Sera”, 3 febbraio 1974.
Dicembre 1973 – fino al 10 gennaio 1974	Ralph Gibson, <i>Déjà-vu</i>	“Domus” n. 531, febbraio 1974, p. 55; “Progresso Fotografico” n. 4, marzo 1974, p. 34; “Panorama”, 3 gennaio 1974, p. 15.
18 febbraio 1974 – (?)	Mario Cresci, <i>Ritratti, ambienti e paesaggi 1967-1973</i>	Pieghevole della mostra; “Corriere della Sera”, 17 maggio 1974 (data appuntata a mano – ASAC, Venezia); “Progresso Fotografico” n. 2, febbraio 1974, p. 10; “Nac” n. 5, maggio 1974, pp. 14-14, 32; “Gala”, n. 65, aprile 1974, p. 22.
Marzo 1974	Lee Friedlander	“Progresso Fotografico” n. 4, aprile 1974, p. 96.
28 marzo 1974	Franco Vaccari, <i>Esposizione in tempo reale n. 6. Mito istantaneo</i>	Comunicazione orale dell’artista; A. Madesani, a cura di, <i>Franco Vaccari, fotografia 1955-1975</i> , Dalai Editore, Milano, 2007, p.11.
Aprile 1974	Denis Brihat	“Panorama” n. 421, 16 maggio 1974, p. 33; <i>Denis Brihat</i> , Fabbri Ed., Milano, 1983.
Maggio - giugno 1974	Gruppo UFO, <i>Controllo, colonizzazione e fascismo sul territorio</i>	Catalogo della mostra, Edizioni Centro Di, 1974; “Domus” n. 52-53, febbraio-marzo 1975, <i>Special on Photoworks</i> , p. 15.
Ottobre 1974	Kenneth Josephson	“Progresso fotografico n. 11, novembre 1974, pp. 18- 25; “Panorama” n. 429, 11 luglio 1974 pp. 22-23.

Novembre 1974 (?)	Arnold Genthe	“Corriere della Sera”, 26 gennaio 1975.
Dicembre 1974 - gennaio 1975	Julia Margaret Cameron	“Progresso Fotografico” n. 2, gennaio 1975, p. 80; “Corriere” del 26 gennaio 1975.
Febbraio 1975	Jhon Stewart	“Progresso Fotografico” n. 3, marzo 1975, p. 77; “Gala” n. 71, aprile 1975, p. 87.
Marzo 1975	Eadweard Muybridge	“Il Giornale”, 14-29 marzo 1975; “Gala” n. 71, aprile 1975, p. 87.
Aprile 1975	Minor White	“Gala” n. 72, giugno 1975, p. 84.
Maggio - giugno 1975	Paolo Monti, <i>Chimigrammi</i>	“Il Giornale d’Italia”, Roma (ed. straordinaria), 16 giugno 1975.

Bibliografia

- 291 Milano (1974) in “Progresso Fotografico” n. 1, p. 57.
Finalmente a Milano J. M. Cameron (1975), in “Progresso Fotografico” n. 2, p. 80.
Fotografia (1976), supplemento a “Bolaffi Arte” n. 60.
Galleria “291 Milano”. Calendario delle esposizioni (1975), “Progresso fotografico”, n. 10, p. 81.
Mario Cresci. Ritratti ambiente paesaggio (1974), Galleria 291, Milano.
Mostre. Due nuove gallerie. 291 Milano (1974) in “Nuova fotografia”, n. 3, p. 58.
Altamira Adriano (1973) *Personali di Bischof e Michals*, in “Gala”, n. 63, p. 96.
Altamira Adriano (1975) *Specchi messaggi manifestazioni*, in “Gala”, n. 72, p. 84.
Altamira Adriano (2001) *Area di coincidenza*, Nuovi Strumenti, Brescia.
Argan G. C. (1976), *Quel Degas un po’ sfocato*, in “L’Espresso”, 3 marzo, p. 63.
Bertelli C. (1976), *La ricerca del movimento*, in “Paese Sera”, 21 febbraio, p. 14.
Boragina F. (2021), *Editoria e controcultura: la storia dell’Ed. 912*, Postmedia Books, Milano.
Brizio A. M. (1964), *Interpretazioni e alterazione della prospettiva operate dagli artisti del Bauhaus*, in Nardi P., a cura di, *Arte e cultura nella civiltà contemporanea*, Sansoni, Firenze, pp. 605-617.
Carluccio L. (1973) *Fotografia*, in “Panorama”, n. 396, 22 novembre 1973, p. 27.
Carluccio L. (1974) *Fotografia*, in “Panorama”, n. 401, 3 gennaio 1974, p. 15.
Carluccio L. (1974b) *Fotografia*, in “Panorama” n. 429, 11 luglio 1974 pp. 22-23.
Colombo A. (1974a) *I fotocollages di Mario Cresci*, in “Progresso Fotografico” n. 2, p. 10.
Colombo A. (1974b) *Kenneth Josephson*, in “Progresso Fotografico” n. 11, pp. 18-25.

- Colombo A. (1975) *Il collezionismo fotografico*, in “Progresso Fotografico” n. 5, pp. 42-51.
- Colombo A. (1983) *L'eremita del Lubéron*, in Denis Brihat, Gruppo Editoriale Fabbri, Milano, p. 58.
- Esse (1974), *Aperta a Milano la galleria “291”*, in “Paese Sera”, 3 febbraio.
- Madesani A. (2007), a cura di, *Franco Vaccari, fotografia 1955-1975*, Dalai Editore, Milano.
- Palazzoli D. (1969a), a cura di, *Mario Cresci*, Galleria Il diaframma, Milano.
- Palazzoli D. (1969b) *USA. Musei e fotografia*, in “Popular Photography Italiana” n. 145, p. 42.
- Palazzoli D. (1970a) a cura di, *Fotografia creativa*, Centro Culturale La Cappella, Trieste, 1970.
- Palazzoli D. (1970b) *Arte e fotografia*, in *Secondo Almanacco della Fotografia*, supplemento di “Popular Photography Italiana”, Milano, p. n. n.
- Palazzoli D. (1973), s. t., in Aa. Vv. *Contemporanea*, Incontri Internazionali d'Arte – Centro Di, Roma – Firenze, pp. 335-37.
- Palazzoli D. (1974a) *Fotografie. Le sequenze di Duane Michals alla galleria fotografica 291 Milano*, in “Domus” n. 530, pp. 51-53.
- Palazzoli D. (1974b) *Collezionare fotografie*, in “Gala” n. 65, pp. 20-21.
- Palazzoli D. (1974c) a cura di, *Controllo, colonizzazione e fascismo sul territorio: Milano, Galleria 291, maggio/giugno 1974*, Edizioni Centro Di, Firenze.
- Palazzoli D. (1975) *I classici della fotografia: capolavori ancora a buon mercato*, in “Bolaffi Arte” n. 50, pp. 62-63.
- Pezzato S. (a cura di) (2012), *Ufo Story: dall'architettura radicale al design globale*, Centro per l'arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato.

Irene Caravita ha ottenuto il titolo di Dottore di Ricerca presso l'Università di Roma La Sapienza, con la tesi *Milano 1967-1975. Storie di gallerie private che espongono fotografia*. Ha scritto *Le fotografie morbide di Balthasar Burkhard e Markus Raetz* (“L'Uomo Nero” n. 16) e preso parte recentemente all'École de Printemps con un intervento sulle fotografie di Michele Zaza. Sta concludendo un progetto dedicato alla pittura di Mario Giacomelli (*Avvio alla Ricerca*, 2019).

San Pietro di Antonia Mulas: forme di display e di femminismo

Ilaria Sgaravatto

I lavori politicamente più incisivi di Antonia Mulas non erano ancora stati realizzati e la sua attività fotografica era solo vicina a giungere alla piena maturità linguistico-formale, quando sul numero 8 di «Studio Marconi» – intitolato *1966/1976 Dieci anni in Italia* – compare *Foto Politica*, un breve resoconto firmato da Arturo Carlo Quintavalle sui mutamenti del contesto fotografico italiano che tra il '64 e il '76 hanno portato nel nostro Paese, in ritardo rispetto a Europa e America, a una nuova cultura moderna dell'immagine. Quintavalle si accorge che in questi anni compare un tipo di fotografo che va cercando per se stesso un ruolo intellettualmente utile alla società, capace di porlo al di fuori della dimensione borghese ed elitaria dell'arte. È un fotografo che attraverso l'obiettivo inizia a comporre un'immagine nuova, «funzionale alla lotta civile» (Quintavalle, 1976, p. 19): un fotografo che crea un'immagine impegnata e diventa testimone, talvolta critico, del suo tempo. Antonia Mulas è citata nell'articolo nonostante il suo tema schiettamente politico non si sia ancora manifestato al massimo del suo potenziale; ciò accadrà per la prima volta nel novembre del 1976 durante il suo secondo viaggio a Berlino, appositamente organizzato insieme all'amico scultore Giuseppe Spagnulo per andare a fotografare il Muro (*Vorrei nascere*, 2021, p. 289). Il numero speciale del bollettino dello Studio Marconi esce, infatti, un mese prima, il 14 ottobre del 1976: bisogna quindi attribuire a Quintavalle sia il merito di esser stato tra i primi – e tra i pochi – a riconoscere l'importanza del suo lavoro sia di aver soprattutto ben intuito la direzione critica e politica che la sua ricerca fotografica stava prendendo. Tenere presente questa «linea di interpretazione generale» tracciata da Quintavalle (1976, p. 17) per il decennio intercorso tra le due metà degli anni Sessanta e Settanta, aiuta a comprendere e a contestualizzare meglio l'operazione empirica di rinnovamento del reportage sociopolitico attuato d'istinto dalla Mulas, cioè senza particolari ragionamenti speculativi a priori, condotto direttamente sul campo nel momento in cui si trova dentro gli accadimenti storici che vuole indagare. Come si legge in chiusura di *Foto Politica*, «le “verifiche” di Ugo Mulas sono state, sul piano del linguaggio, un punto di partenza fondamentale» (Quintavalle, 1976, p. 19) per questo discorso politico della fotografia e del resto non è un caso che proprio lui sia stato maestro e marito di Antonia Mulas, di fatto l'unica sua vera allieva diretta, capace di ereditare e di rielaborare in modo originale il lascito teorico delle *Verifiche*: lei prende l'*ethos* fotografico del suo maestro e lo fa agire all'interno di un contesto d'utilizzo a lui estraneo, quello del reportage socio-politico. Grazie all'atti-

vità di assistente svolta per molti anni a fianco del marito e a un'urgenza interna segnata dal lutto, dalla conseguente necessità di guadagnare per mantenere da sola la famiglia e dal suo essere donna negli anni Settanta, la Mulas, dopo tre anni di sperimentazione e di ricerca condotta a partire dall'anno della morte del marito giunge a una nuova formula fotografica che rinnova il genere reportagistico nei significati e nel linguaggio. In un'intervista racconta così le sue lotte per l'emancipazione linguistica: «(ho) avuto un grande maestro [...] ma del maestro bisogna liberarsi, e non è stato facile, soprattutto non è stato facile trovare un mio linguaggio. Vivere con Ugo è stato come fare una lunghissima università, ma io non ero lui, avevo problemi diversi dai suoi» (Bignardi, 1985, p. 28). Dunque, il suo reportage ha una triplice significazione – politica, lirica e artistica – poiché tra il discorso critico dei suoi scatti vi trova in parte spazio anche una componente psicologica personale, perché vi trasferisce la sua condizione interiore di disagio ed esprime questa duplice valenza oggettiva-soggettiva con un parlato concettuale che fa rientrare quello stesso reportage politico-sociale nella sfera d'azione dell'arte. La sua è una fotografia che si costruisce per sottrazione: al bianco e nero è dato il compito di agire come astrazione cromatica sul reale, mentre la rigida griglia compositiva, che caratterizza la *forma mentis* del suo occhio, mette in atto un'astrazione geometrica delle forme e dei campi di forza che reggono lo scatto. Si tratta però sempre di un "astrattismo reale", che rimane cioè figurativo. In questo modo evita qualsiasi tipo di divagazione intorno al *punctum* delle sue foto per far emergere in modo semplice, chiaro, diretto e preciso la verità di ciò che registra: non concede spazio al decorativo e al superfluo, l'immagine è spoglia, scarna, essenziale, calibrata e a tratti fredda, assai spesso simmetrica, architettonica e ripresa in modo assolutamente frontale e da ciò ne consegue un'immagine che mostra, critica e denuncia le incoerenze e le ingiustizie del mondo in un gergo crudo ma mai violento (Sgaravatto, 2019-2020, p. 34): Antonia Mulas riesce ad essere sovversiva nel suo limitarsi a registrare ciò che le si para davanti (Gerlero, 2018-2019, p. 17). Oltre a ciò, c'è da considerare l'uso argomentativo che fa della tecnica della sequenza.

Il più acuto e originale contributo che la Mulas dà al processo di rinnovamento dell'immagine e del reportage è, infatti, il suo organizzare la materia del reale in un'unità fotografica spazio-temporale dispiegata proprio nella sequenza, che porta ad avere una lunghissima rappresentazione di quella porzione di mondo rientrata nella finestra dell'obbiettivo – una sorta di trasposizione fotografica contemporanea dell'antico fregio continuo di tradizione ionica e rinascimentale. In fase di esposizione il *continuum* visivo si traduce fisicamente in un oggetto e in una forma di display mai visti prima – almeno per il reportage: la Mulas fissa rudimentalmente tra loro con dello schotch i singoli scatti quadrati della sua Hasselblad, creando una lunghissima striscia che va poi ad attaccare direttamente alle pareti dello spazio espositivo senza uso alcuno di

ganci e cornici. Una volta staccata dalla parete, le stampe di cui si compone la striscia continuano a “vivere” dentro questa linea discorsiva perché, così assemblata, la sequenza di scatti si configura anche come oggetto pieghevole di consultazione – una sorta di leporello orizzontale – da aprire e dispiegare nello spazio per poter essere letto di nuovo. Iniziamo a capire come anche alla fotografia della Mulas, erede di quella di Ugo, va attribuita la capacità di tradurre in immagine un pensiero critico, che una volta esternato nel bianco e nero – scelta cromatica riconducibile al gesto della scrittura nel suo mettere, appunto, nero su bianco – diviene discorso, tesi, commento, argomentazione. Quando fotografa e compone la sequenza è come se Antonia scrivesse: il muro è la sua pagina bianca e la fotografia è l’inchiostro.

Con le prime fotografie di New York e il Muro di Berlino ho incominciato a lavorare in sequenza. [...] Presi coscienza che con la fotografia avrei potuto dire ciò che pensavo, fare un discorso compiuto con un linguaggio che mi permetteva di sostenere una tesi (Mulas, 1993, f. 4).

Esemplare di questa regola fotografica appena sopra delineata è proprio l'*Archeologia*, il reportage sul Muro di Berlino che inaugura la fase di sperimentazione linguistica sulle sequenze continue – le altre sono quelle di Tall al Zatar del 1977, del Mali del 1980 e per alcuni aspetti quella di *San Pietro* del 1977-1978. Si tratta di una sorta di ritratto catalografico realizzato attraverso una particolare tecnica di cavalletto inventata dalla fotografa, che prevedeva di spostare la macchina da presa di dieci passi ad ogni scatto, tenendola sempre rigorosamente in posizione frontale e parallela rispetto all’andamento del Muro stesso. È proprio lì, davanti a quell’«arcaico e presuntuoso monumento della guerra fredda» (Chierici, 1977, p. 3) che Antonia mette a punto il suo *modus operandi* per fare una fotografia politica, già impiegato nelle primissime sequenze di ricerca scattate all’interno di un’auto in corsa lungo le strade di New York; in questo caso però di politico non era ancora comparso nulla poiché la sua urgenza esistenziale nel 1973, dopo la perdita del marito – e del maestro – era tutta intima e psicologica. La fotografia in quei primi momenti autonomi, di solitudine intellettuale, non era una stesura critico-argomentativa, ma una scrittura totalmente terapeutica: non è subito scrivendo saggi che la Mulas muove i suoi primi passi da fotografa, ma compilando con appunti e pensieri un diario personale. Pur restando sempre legata alla lezione di Ugo, a Berlino trova dunque definitivamente un modo suo di definire il linguaggio di ripresa, ogni volta adattato alle dinamiche interne che regolano le diverse situazioni fotografate. Una volta giunta sul posto capisce che per rappresentare e di conseguenza comprendere un segno ideologico così difficile come il Muro si deve per forza di cose essa stessa spostare lungo una linea parallela e conti-

nua che asseconda quella tracciata dal Muro. Tra le macerie della strage di Tall al Zaatar è difficile camminare, ma soprattutto non è rimasta più nessuna città da fotografare; ci sono solo desolazione e senso di sgomento, condizione psico-fisica di impotenza che si traduce allora in un gesto simile ma diverso da quello di Berlino: ovvero, compie una torsione fotografica circolare continua che esprime proprio l'impossibilità di agire davanti a quella tragedia. In *San Pietro* tiene invece un movimento rapido e vorticoso, mai lineare e fatto di continue zoommate, di dettagli che insistono sugli stessi soggetti – nonché le statue della basilica vaticana – perché ancora una volta per rappresentarli e capirli nel loro vero significato, deve assecondare il loro «andamento sinusoidale barocco» (Mulas, 1993, f. 4). Quella della Mulas è una fotografia riflessiva che tiene sia nella sequenza di ricerca sia nei reportage più tradizionali, come quello della Fiat o di *Napoli '81*, un movimento gnoseologico che le permette di rapportarsi con il mondo; questo è al contempo anche un movimento politico perché la Mulas muovendosi nelle situazioni del mondo sceglie il proprio posizionamento rispetto ad esse – e prendere una posizione è sempre un gesto politico, come lo intende Didi-Huberman (2018, pp. 33-34; cfr. Gerlero, 2018-2019, p. 64). Riesce insomma a tradurre in immagine un'idea originale di documento fotografico testimoniale che la porta a calarsi dentro alle realtà che racconta, registrando le situazioni che la circondano nel modo più oggettivo e veritiero possibile, senza però rinunciare mai a compiere un discorso critico di sottofondo.

Tra tutte le sequenze sperimentali della Mulas, il Muro di Berlino è esemplare classico della sua ricerca sia per i temi che per il linguaggio; è il lavoro che dà la regola reportagistica ideale all'interno del suo *corpus* fotografico, perché qui meglio che altrove è riuscita a tenere insieme in un equilibrio perfetto le tre valenze semantiche di lirismo, politica e arte, impiegando in modo magistrale e con piena consapevolezza tutte le scelte stilistiche che connotano e rendono riconoscibile la sua fotografia. Studiarlo, analizzarlo e confrontarsi con le parole spese a riguardo dalla stessa Antonia in interviste o in scritti di sua mano dà, infatti, la chiave per leggere e interpretare tutta la sua poetica e la sua *Weltanschauung* fotografica. Tra le sequenze sperimentali la classicità dell'*Archeologia* trova il suo contraltare manierato in *San Pietro*, che durante il presente studio di approfondimento monografico è emerso come un lavoro ancor più carico di originalità e peculiarità rispetto a quello che ci si aspettava in partenza. È infatti risultato essere un'eccezione in una duplice direzione: la prima già nota, legata al femminismo ed esterna al mondo chiuso della Mulas – che non ha mai voluto confrontarsi o avere particolari rapporti di amicizia con le altre personalità della fotografia; e l'altra inaspettata, trovata invece proprio all'interno della sua isola fotografica e determinata dalla genesi particolare di questo lavoro. È in ragione di quest'ultima particolarità che si è reso necessario soffermarsi in un'introduzione generale circa il suo *modus operandi*

per capire meglio come alla regola classica del Muro si contrapponga l'eccezionalità barocca di *San Pietro*.

Su un piano visivo, protagonista del discorso è l'interno della basilica vaticana fotografata a condizioni naturali nei giochi di luce che animano le statue delle navate di San Pietro. In realtà la materia marmorea sta qui al posto della carne e del corpo: è una metafora, un'allusione, perché il vero tema di *San Pietro* è il sopruso cattolico che la Chiesa di Roma esercita sulla libertà d'espressione dell'individuo e la sua capacità nei secoli di celebrare trionfalisticamente attraverso l'arte il suo credo, fatto in realtà di ipocrisia e di ideali deviati, inumani, sbagliati. Come dice bene Emilio Tadini, *San Pietro* è una traduzione:

La lingua di quelle sculture viene dunque tradotta da Antonia Mulas nella lingua della sua fotografia. [...] la fotografia, qui, porta certe immagini da un'altra parte. Le disloca – le smonta e le ricostruisce secondo il proprio senso della lingua. [...] traduce qui, nella propria lingua fotografica non solo certe forme scolpite, immobili nel tempo e nello spazio. Antonia Mulas traduce anche una parte del visto (del pensato) che si è accumulato dentro e sulla superficie di quelle sculture – il modo, in un certo senso, in cui il tempo (e i sistemi) hanno continuato a lavorare quelle forme per noi (Tadini, s.d., f. 3).

E il tempo ha lavorato per la Mulas quelle forme in chiave di rivincita femminista. Non guarda i grandi capolavori barocchi e neoclassici come li hanno sempre guardati l'accademismo scientifico e la fotografia positivista, ma li scruta, li indaga e li racconta con «un occhio immune da pregiudizi estetizzanti e da schematizzazioni storico-artistiche» (Zeri, 1979, p. IX): li disloca, appunto, dall'area semantica dell'arte scultorea sacra a quella dell'arte fotografica femminista. In questa sequenza la Mulas rivela con forza, rabbia e convinzione i segreti e le verità nascoste del Vaticano: l'aberrazione maschilista della Chiesa cattolica che ne pervade le regole di ragionamento, la soggiacente sessualità omoerotica che mortifica il corpo, la sensualità e la psiche femminile. Con questi novantaquattro scatti Antonia Mulas scrive con foga ed eleganza tutta la sua denuncia contro la Chiesa; interviene nella riflessione femminista senza usare il vocabolario visuale tradizionale del femminismo, parla del corpo della donna senza mai esibirlo, esprime il suo sentimento di ribellione «senza mostrare mani alzate in protesta a fare il simbolo della vagina» (Sgaravatto, 2019-2020, pp. 34-35). Negli anni Settanta tutto era copro, soprattutto la questione femminile, soprattutto in fotografia: questa traduzione del marmo in carne fa appunto di *San Pietro* un'eccezione, un *unicum* di quel panorama artistico. La Mulas è una voce femminista fuori dal coro anche nelle sue convinzioni ideologiche, tant'è che

dopo aver preso parte al gruppo di Rivolta femminile del trio Lonzi, Accardi e Banotti vi esce un anno dopo perché non condivideva a pieno le idee del gruppo. In particolare, Antonia ricorda «contrasti durissimi» (Mulas, 1993, f. 1) con l'amica Carla Lonzi, convinta a differenza di questa che la libertà della donna non dipenda tutta dalla presa di coscienza della specificità femminile, bensì è raggiungibile solo quando si riesce a conquistare a pieno l'indipendenza economica; dichiara però anche parole di gratitudine e di stima verso quell'esperienza: «La mia presa di coscienza della specificità dello 'sguardo femminile' – lo stesso che ho usato nel mio lavoro su San Pietro – lo devo a Carla Lonzi» (*Vorrei nascere*, 2012, p. 302).

Dai racconti della fotografa, *San Pietro* sembra nascere in seguito ad una sorta di visione epifanica che la colpisce quando entra in basilica dopo essere tornata da poco dal Medio Oriente dove la cultura araba non si esprime attraverso le immagini, inoltre qualche anno prima si è confrontata con l'arte greca per la pubblicazione dei due volumi Mondadori sull'*eros* a Pompei e in Grecia (Grant, 1975; Boardman, La Rocca, 1975):

Con la fotografia sono riuscita a sciogliere molti nodi. 'San Pietro' è stato un lavoro che mi ha liberata da incubi che mi assalivano da piccola, quando entravo in quelle chiese della Valtellina e respiravo incenso. Ho sempre sentito il cattolicesimo come un mio grande nemico. Ho sentito il limite del ruolo della madre e della santa. Ho subito la confessione come una violenza. L'idea di 'San Pietro' mi è venuta una mattina entrando nella basilica dopo tanti anni. Mi sono guardata in giro e mi sono detta: 'ma qui è tutto scritto! Come la Chiesa usa il corpo umano, come trionfa il potere, la ricchezza. La Chiesa ha scritto sé stessa, il suo programma pubblicitario, anche se in modo a volte sublime, le donne deliranti, l'omosessualità, la deformazione dei bambini ... (Mulas, 1993, f. 4).

Ancora, in un'altra occasione, racconta:

Quell'*eros* dell'antichità mi è parso subito qualcosa di estremamente sano e vitale. Qualche anno dopo invece a San Pietro mi sono trovata in una situazione completamente diversa. In un momento di precisa maturità femminile, mi confrontavo con una grande distorsione sessuale nei confronti della donna. [...] In quel momento soprattutto mi interessava il problema mio, del perché rimanevo turbata davanti a quelle sculture. E mettendo in evidenza i segni dell'ideologia cattolica che le aveva permeate mi chiarivo questo turbamento (Mormorio, 1983, p. 3).

Leggendo queste parole e riguardando la striscia di *San Pietro* ponendo attenzione alle scelte stilistiche messe in campo, si capisce quanto si venga un po' a rompere il perfetto equilibrio tra la valenza lirica e l'oggettività della registrazione fotografica in sfavore di quest'ultima: si perde del tutto la rigida frontalità del Muro e della torsione di Tall al Zaatat, la costruzione dello scatto si fa assai meno geometrica e architettonica, l'andamento fotografico non è più lento e lineare ma veloce e vorticoso. Insomma, l'immagine non è fredda e silenziosa, rigorosa e astratta, ma ha una semantizzazione che non ritornerà mai nei suoi reportage e che è data dalle riprese oblique, dallo sfruttamento dei giochi di luce e dal continuo altalenarsi tra vicino e lontano: non è questo un documento testimoniale "neutro" che si limita a registrare il reale, ma è il racconto personale di una rivelazione interiore.

Altra discrepanza assolutamente da notare tra la sequenza di *San Pietro* e le altre tre strisce è che non c'è qui quell'unità visiva d'immagine che crea una linea continua del rappresentato. Gli scatti sono chiusi, l'immagine non dipende dalla stampa precedente e non continua in quella successiva, ma quando deve pensare all'allestimento per la mostra allo Studio Carlo Grossetti nell'ottobre del 1978, ripropone lo stesso display dell'*Archeologia* e di Tall al Zaatat: attacca la striscia direttamente sul muro congiungendo tra loro i bordi delle stampe, come testimoniano due scatti dell'inaugurazione conservati all'Archivio Mulas tra i materiali di *San Pietro*. La ragione primaria che deve aver determinato questa scelta di spezzare la caratteristica unità visiva spazio-temporale della sequenza pur mantenendo continuo il display fisico della stampa è emersa solo dopo aver consultato la corrispondenza tra Federico Zeri e la casa editrice Einaudi, che il 29 settembre 1979 pubblica il reportage nella collana de *I Saggi* con prefazione dello storico dell'arte. I carteggi conservati¹ si datano a partire dal 31 luglio 1978, quando Giulio Einaudi chiede a Zeri di scrivere il pezzo introduttivo: risulta quindi chiaro come ci sia già prima dell'esposizione milanese l'idea di fare del materiale di *San Pietro* un libro. Considerando ciò insieme a quanto dichiarato dalla Mulas sulla visione epifanica che l'ha portata a fotografare in Vaticano, si capisce che questa sequenza non nasce spontanea nella sua mente nel momento dello scatto (non nasce cioè direttamente sul campo come sequenza fotografica, cosa che accade con il Muro, con Tall al Zaatat e con il Mali), ma è costruita dopo, probabilmente quando con l'amico Einaudi decide di farne una pubblicazione. Antonia infatti non scatta tutto *San Pietro* nei soli dieci giorni del gennaio 1977 (come sembra intendere in

¹ Nel Fondo Einaudi all'Archivio di Stato di Torino oltre alla corrispondenza tra Federico Zeri e la casa editrice si conservano la corrispondenza con la Mulas e materiali di lavoro per la pubblicazione; inoltre, tra le carte ancora in mano agli eredi Zeri c'è anche una breve lettera manoscritta della Mulas.

Mulas, 1993, f. 4) ma ritorna in Vaticano un anno dopo per finire il lavoro² ed è in questa occasione che scatta un considerevole numero di fotografie che compaiono nella sequenza, come se tornasse tra le navate della basilica per fare gli scatti mancanti che servono a completare il suo discorso visivo. *San Pietro*, unico caso a esser stato pubblicato in libro, risulta anche essere l'unica striscia ragionata sul doppio perché l'apertura della pagina obbliga la fotografa a costruire la sequenza come una serie di coppie di immagini, quasi sempre composte da due scatti dello stesso soggetto ripreso da distanze o da angolazioni diverse. *San Pietro* è allora stato pensato sia in termini editoriali per essere scritto, letto e sfogliato sia per essere mostrato come striscia appesa a una parete. Quest'ultima scelta non va infatti interpretata come pigro e ripetuto gesto espositivo già consolidato, ma come atto consapevole – non a caso lei stessa dice che «questo lavoro sul muro è tutto una sequenza, una striscia. Anche *San Pietro* va letto come una striscia; ogni libro può essere visto come una striscia» (Miani, 1993, f. 6). La Mulas è stata costretta a ragionare su due livelli – quello della sequenza e quello del doppio – per creare un unico display che deve funzionare contemporaneamente in tutte e due le forme che è chiamato ad assumere, quella editoriale e quella espositiva. Ciò trova riscontro nel materiale fotografico trovato nel suo Archivio, ovvero una stampa della sequenza destinata all'esposizione, ancora con le foto tutte incollate tra loro a formare lo stesso libro a fisarmonica delle altre sequenze, e il menabò della pubblicazione, in cui le foto sono invece divise a coppie, ciascuna dentro una cartellina³. Il fatto che la destinazione editoriale aggiunga enfasi al senso di vorticoso e strabordante movimento barocco della sequenza mostra l'efficacia del complesso ragionamento compositivo messo in atto da Antonia Mulas, durato quasi un intero anno.

² Dato che si evince da quanto indicato su una delle tre cartelle in cui sono organizzati i provini dell'intero lavoro: «Roma / feb. 78 / Fine lavoro S. Pietro».

³ Sul retro delle stampe del menabò si riconosce la calligrafia di Federico Zeri che indica alla casa editrice le didascalie delle sculture rappresentate.

Bibliografia

- Bignardi, I. (1985), *Facce di lusso*, «La Repubblica», 24 dicembre, p. 28.
- Boardman, J., La Rocca, E. (1975), *Eros in Grecia*, A. Mondadori, Milano.
- Chierici, M. (1977), *I graffiti del Muro di Berlino*, «Corriere della Sera», 2 febbraio, p. 3.
- Didi-Huberman, G. (2009), *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire, 1*, Les Éditions de Minuit, Paris; trad. it., (2018), *Quando le immagini prendono posizione. L'occhio della storia I*, Mimesis, Milano.
- Gerlero, V. (2018-2019), *Il quadro scomposto. Architetture fotografiche di Antonia Mulas*, Tesi di Laurea Magistrale, Università Cattolica del Sacro Cuore.
- Grant, M. (1975), *Eros in Pompeji. Das Geheimkabinett des Museum von Neaple*, List, München.
- Miani, M. P. (1993). [Lettera con allegata la trascrizione dell'incontro del 1989 presso il Centro Donna del Comune di Venezia intitolata *Una giornata con Antonia Mulas*], Milano: Archivio Ugo Mulas.
- Mormorio, D. (1983), *Una brava ragazza che si turba*, «Il Messaggero», 11 maggio, p. 3.
- Mulas, A. (1993). [Bozza per la pubblicazione della trascrizione dell'incontro del 1989 presso il Centro Donna del Comune di Venezia intitolata *Una giornata con Antonia Mulas*], Milano: Archivio Ugo Mulas.
- Quintavalle, A. C. (1976), *Foto Politica*, «Studio Marconi. 1966/1967 Dieci anni in Italia», no. 8, pp. 17-19.
- Sgaravatto, I. (2019-2020), *Antonia Mulas: dentro il Muro di Berlino*, Tesi di Laurea di Specializzazione, Alma Mater Università di Bologna.
- Tadini, E. (s.d.). [Bozza con correzioni per uno scritto critico circa il lavoro di *San Pietro* di Antonia Mulas], Milano: Archivio Ugo Mulas.
- Vorrei nascere dopodomani... Conversazione con Antonia Mulas* (2012), «L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità», no. 9, pp. 289-303.
- Zeri, F. (1979), *Prefazione di Federico Zeri*, in Mulas, A., *San Pietro*, Einaudi, Torino.

Ilaria Sgaravatto, storica dell'arte e della fotografia, è archivista presso la Fondazione Arnaldo Pomodoro. Dopo essersi occupata di arte moderna tra il Quattrocento e il Seicento, ha iniziato a dedicarsi allo studio della ricerca fotografica di Antonia Mulas presentando una tesi di Specializzazione dal titolo *Antonia Mulas: dentro il Muro di Berlino*.

Atlanti, autobiografie, inventari: la fotografia tra pratiche installative e scritture espositive nelle ricerche di Richter, Boltanski e LeWitt

Massimo Maiorino

«Vi guardo come si guarda l'impossibile».
R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, 1985

Macchine visuali

Dalla fotografia e dal suo utilizzo nelle ricerche di Gerhard Richter, Christian Boltanski e Sol LeWitt, giungono efficaci indizi sulla morfologia del presente dell'arte segnato da una crescente *febbre* espositiva che brucia ogni divisione o restrizione aprendo ad una fluidità che si estende a qualsiasi campo di intervento. Appena qualche anno fa, riflettendo sulle traiettorie del ritratto e dello sguardo, Jean-Luc Nancy (2002, p. 26) appuntava che «l'esposizione è questa *installazione* e questo *aver luogo* né interiore né esteriore, ma in *avvicinamento* o in *rapporto*», annodando così i confini evanescenti dell'esposizione e dell'installazione sotto il segno della contaminazione.

Ancor prima, Walter Benjamin, affrontando la questione della riproduzione/esposizione, aveva rilevato con straordinaria tempestività che è «attraverso il peso assoluto che risiede nel suo valore di esponibilità, [che] l'opera d'arte si trasforma in un'opera con funzioni completamente nuove, delle quali quella di cui siamo consapevoli, ossia quella artistica, si profila come quella che più avanti si può riconoscere come marginale», ed in particolare aveva sottolineato come questa condizione trova un proficuo riscontro proprio nella fotografia il cui «valore di esponibilità comincia a sostituire su tutta la linea il valore culturale» (Benjamin, 2014, p. 14). Così il fecondo incrocio prefigurato dal filosofo francese tra esposizione ed installazione, il cui «supporto materiale» – come ha sottolineato Groys (2009, p. 14) – è «lo spazio stesso», sembra sin dalle origini trovare nel *medium* fotografico per il suo carattere *impuro* e per la sua natura intermediale, una verifica di cui le opere di Richter, Boltanski e LeWitt sono prove flagranti.

Rivolgendo un primo sguardo alle loro ricerche, pur diversamente orientate tra esercizio pittorico ed esecuzione seriale, tra elaborazioni concettuali e proposizioni analitiche, si configura un perimetro operativo che amplifica la congiuntura tra installazione ed esposizione attraverso raffinate forme di ibridazione che producono nel segno della fotografia complesse *mise en place*,

suggestivi palinsesti espositivi che oscillano tra la forma di conoscenza enciclopedica e le forme narrative, le pratiche di soggettivazione e le criptiche autobiografie.

Da questi passaggi, di cui la fotografia è soggetto ed oggetto, prendono forma mediante la pratica installativa delle raffinate macchine visuali, come nel caso del monumentale *Atlas* avviato da Richter nel 1962. L'artista tedesco istituisce un modello conoscitivo post-warburghiano composto da fotografie autografe e ritagli, che assurge contestualmente ad archivio iconografico ed opera d'arte totale, catalogo e libro d'artista, esposizione itinerante ed installazione totalizzante. Medesime questioni permeano la riflessione di Boltanski in cui la fotografia assume la forma installativa passando per esposizioni che partono da piccoli inventari visivi, album di famiglia, per raccontare memorie private ed oblii collettivi, come raccontano alcuni lavori nodali del suo itinerario. Si muove invece dal libro fotografico all'installazione, riflettendo sulla scrittura espositiva come paradigma del visivo, Sol LeWitt che nei suoi esercizi con la fotografia sceglie la griglia modernista per impaginare diari minimi che dalle pagine fluiscono verso un percorso allestitivo che ha trovato naturale svolgimento in alcune recenti mostre. Tuttavia, nei tre casi è evidente come, anche percorrendo strade differenti, sotto l'emblema del fotografico s'incrocia una riflessione ad ampio raggio che stringe scrittura visiva e scrittura testuale, spazio editoriale e spazio ambientale. Brilla così, quale costante delle ricerche di Richter, Boltanski e LeWitt, l'utilizzo della fotografia che traduce in eterogenei sistemi espositivi una visione che tende alla costruzione di dispositivi di conoscenza.

Configurazioni spaziali

È stato Sigfried Kracauer (1982, p. 112) a riconoscere la fotografia come la «configurazione spaziale di un istante», questa dimensione temporale e spaziale trova un'interessante pluralità di applicazione nel lavoro di Richter, Boltanski e LeWitt. L'opera di questi artisti si rivela portatrice di vitali intersezioni che si traducono nell'organizzazione di un sistema interno e nella realizzazione di un modello esterno che trova nella macchina espositiva il momento focale. Analizzando l'opera di Richter, l'ossessiva scansione temporale che accompagna le sue immagini, Gertrud Koch (2020, p. 42), ha osservato che essa «allude all'uso ripetuto della fotografia nella produzione pittorica e grafica, vale a dire al passaggio fluido tra modalità diverse di spazializzazione e temporizzazione» e la stessa studiosa, confrontandosi con il mastodontico corpus di *Atlas*¹, ha appuntato come si tratti innanzitutto di una «raccolta di fotografie

¹ Per una visione complessiva dell'atlante richteriano cfr. Richter, G. (2015), *Atlas*, Voll. I-IV, Walther Koenig, Köln.

presentate come un gigantesco concept spaziale» (Koch, 2020, p. 50), il cui compulsivo accumulo e posizionamento in una struttura si trasforma in un museo *fittizio*. Dunque il fantasmagorico *Atlas* richteriano si dispiega proprio per la sua natura intermediale – decisivo transito tra fotografia e pittura – come un organismo complesso che esprime nella relazione installazione-esposizione i suoi significati più profondi. Di questo vertiginoso *défilé* di immagini - l'*Atlas* è attualmente composto da 802 fogli e copre un periodo di quasi cinque decenni - la cui visione d'insieme riflette le diverse fasi della vita e del lavoro di Richter, le più recenti e complete mostre alla Kunsthalle di Dresda nel 2012 e al Kunstbau di Monaco nel 2014 ne hanno svelato una precisa grammatica espositiva prova di «un'idea di totalità non indifferenziata, ma ordinata secondo un percorso, che va dal discorso personale al tracciato storico-teorico, [che] fonda una metodologia del mostrare» (Celant, 1982). Ed è proprio lo spazio dell'esposizione ad offrire materia e sostanza alla configurazione installativa dell'*Atlas*, rendendo conto così a quanto osservato da Marina Pugliese (2009, p. 23): «l'installazione si situa in un territorio di confine tra l'esposizione e la produzione di arte, determinando una sovrapposizione non solo formale ma anche semantica tra l'opera, la sua realizzazione e l'atto di esporla». Questo assetto spaziale contraddistingue anche l'opera di Christian Boltanski - come ha rilevato Benjamin H. D. Buchloh -, che ha fatto della fotografia il linguaggio privilegiato della sua indagine, operando nel corso degli anni sempre lungo l'asse definito dal gesto del prelievo di un'immagine da un archivio e dalla successiva elaborazione di un contesto espositivo. Fotografie che assumono il valore di reliquie che ricordano il trauma della Shoah, vissuto da Boltanski negli anni dell'infanzia attraverso i racconti dei genitori e dei sopravvissuti, ma diventano anche forma di una costante interrogazione della storia, o meglio delle storie, con l'allusione ai continui effetti che quest'evento catastrofico ha prodotto nelle vite delle persone coinvolte. *Monuments* è il significativo titolo che l'artista francese attribuisce ad alcune delle sue più rilevanti installazioni sin dagli anni '80, opere antiretoriche dalla natura evanescente dove la moltiplicazione delle immagini fotografiche, la proliferazione dei volti e delle identità, inondano gli spazi trasformandoli ben presto in calibrati palinsesti espositivi, oscillanti tra presenza ed assenza. Ed è proprio sulla costruzione di linguaggio e la creazione di relazioni attraverso l'utilizzo della fotografia che ha costantemente insistito Boltanski (1997, p. 27) appuntando:

Ciò che mi interessa della fotografia è questo rapporto con la realtà, c'è sempre l'idea che se abbiamo la foto di un uomo, questo deve essere esistito veramente. In linea di principio la fotografia dice la verità e trasmette la realtà, anche se non del tutto vera. D'altra parte, la fotografia è un oggetto legato a un soggetto e alla sua assenza.

La fotografia è così per Boltanski il vettore di collegamento tra realtà diverse che si concretizzano ogni volta nel rituale espositivo, come appare evidente in alcune delle più recenti mostre, tra le quali spiccano la leggerezza di *Les Voiles* alla Fondazione Merz di Torino (2015) e l'estensione visuale di *Départ-Arrivée* all'IVAM di Valencia (2016).

È invece praticando un sentiero meno battuto della linea di ricerca disegnata da LeWitt che si giunge all'incontro con la fotografia come forma linguistica di raccordo tra l'universo privato e il *display* espositivo. Nel sistema concettuale delineato dall'artista minimalista, governato da regole matematiche di costruzione e millimetriche geometrie cromatiche, l'irrompere della fotografia si rivela come una nutriente divagazione perché, come ha scritto Filiberto Menna (2001, p. 97), «la stessa sistematicità rivela immediatamente un risvolto non sistematico, quasi di natura irrazionale: a monte dell'idea si intravede la presenza di una dimensione ambigua e segreta, di una sorta di nebulosa prelinguistica». Le fotografie di LeWitt, che sembrano abitare questa nebulosa prelinguistica, raccontano del rapporto dell'artista con oggetti privati e frammenti urbani, paesaggi e spazi di vita, e seguono la medesima ritmica compositiva che informa i suoi sistemi seriali. Osservando gli studi fotografici del XIX secolo di Eadweard Muybridge sulla locomozione umana e animale, LeWitt sviluppa un personale codice linguistico che appare evidente a partire dalla fine degli anni Settanta e trova forma in alcuni raffinati libri d'artista fotografici. La dimensione minima offerta dal libro è interpretata dall'artista americano come un *display* espositivo sperimentale che ripropone la sintassi visiva dei *wall drawings*, così *Photo Grids* (1977) o *Autobiography* (1980) ed ancora *Sunrise & Sunset At Praiano* (1980), possono essere guardati come piccole esposizioni portatili. Un approccio che, come nel caso di Richter e Boltanski, trova risonanza in allestimenti su grande scala dove la connotazione mobile del *medium* fotografico si adatta alle diverse dimensioni ambientali. Un luminoso riscontro giunge dall'esposizione *Sol LeWitt Photographic Works 1968 - 2004* alla Fraenkel Gallery di San Francisco nel 2011 ed è addirittura esemplare il caso della mostra milanese alla Fondazione Carriero nel 2018 che, curata da Francesco Stocchi in *tandem* con Rem Koolhaas, colpisce per la rilettura delle fotografie di *Autobiography* che invadono un intero ambiente fino a trasformarlo in un avvolgente *site-specific*.

Visione tipografica dell'ambiente

Affrontando la galassia espositiva dell'avanguardia, Germano Celant (1982) ha riconosciuto «una visione tipografica dell'ambiente conseguenza [della] ricerca di una 'cosmogonia di parole e di immagini' che si affianca alle nuove tecniche di montaggio» ed ancora il critico genovese, in un testo ormai classico di *crossing over* disciplinare, osservava come il libro «è un *medium* per la mag-

giore diffusione pubblica delle idee e del lavoro [...] È insomma solo un altro spazio e si può dunque considerare come lavoro d'arte» (Celant, 1977, p. 120). Questioni che delimitano una comparazione tra scrittura editoriale e scrittura espositiva, tra lo spazio della pagina e lo spazio della mostra, che trovano nella genealogia stessa della fotografia, ancorata, almeno fino a qualche anno fa, necessariamente alla stampa ed al supporto cartaceo, una suggestiva verifica. Ed è proprio questo transito, tra differenti spazialità, che si intravede nelle ricerche centrate sulla fotografia dei tre artisti che stiamo osservando. L'utilizzo della fotografia da parte di Richter, Boltanski e LeWitt, se è quasi sempre il motivo di una trasfigurazione - traumatica in Richter, «per come trasforma l'apparenza (il passaggio 'il bagno di sviluppo')» (Foster, 2020, p. 132), addirittura tragica in Boltanski perché diaframma il presente e l'assente o più semplicemente linguistica nel caso di LeWitt - è molto spesso anche l'indice di questo passaggio di scala tra micro e macro, tra pagina e parete. Da questo punto di vista l'*Atlas* richteriano rappresenta un utile esempio, infatti guardando la costruzione formale dell'opera che ricrea «l'ordine strutturale dell'archivio, intrinseco alla fotografia, la sua apparente molteplicità e la serializzazione [...] vengono in mente i termini per descrivere le tabelle informative, i pannelli didattici, le illustrazioni tecniche e scientifiche nei libri di testo o nei cataloghi» (Buchloh, 1999, p. 147). Così le tavole dell'*Atlas* per la loro stessa costruzione iconografica mostrano un intimo legame con lo spazio editoriale e determinano un ponte con il complesso espositivo che ne vedrà la presentazione al pubblico. Il misterioso ordine che soprassiede i pannelli, le stesse sconessioni che non ne fanno né una semplice raccolta di fotografia, né un progetto di documentazione, si ritrova confermato nella loro *mise en scene*. Come era avvenuto con *Le Musée imaginaire* di André Malraux, l'*Atlas* dell'artista tedesco realizza nella giustapposizione di immagini una proiezione spaziale, istituisce nella successione delle pagine di catalogo che accompagnano le varie presentazioni un modello di ordine espositivo. Lo stesso processo relazionale ha accompagnato la ricerca artistica di Boltanski sin dagli esordi, come provano i progetti degli anni Settanta dedicati a *Les Inventaires* che portano sempre a reagire eleganti libri d'artista fotografici e contesto espositivo, impaginato editoriale e struttura architettonica. Di questo ciclo fanno parte lavori come *The inventories of an old lady of Baden-Baden* alla Kunsthalle (1973), *A child of Copenhagen* al Louisiana Museum (1974), *The inventory of clothes and objects of a woman of Bois-Colombes* al Centre National d'Art Contemporain di Parigi (1974); in particolare quest'ultimo progetto segna una precisa corrispondenza tra il catalogo/inventario, scandito da pagine organizzate secondo accuratissime scacchiere visive determinate da quindici immagini fotografiche, e l'allestimento della mostra parigina². Seguendo l'unità modulare determinata dall'allineamento di

² Cfr. Boltanski, C. (1974), *Inventaire des objets ayant appartenu a una femme de Bois-Colombes*,

tre file di cinque immagini, l'artista francese fornisce la fotografia di una vita ed offre un manuale indiziario di navigazione della mostra; una strategia d'attraversamento dello spazio che segue le misteriose coordinate consegnate nel sistema del pre-testo visivo fotografico che ha trovato esemplificazione anche in anni più recenti, come dimostra l'installazione/esposizione che ha dato origine al *Museo per la memoria di Ustica di Bologna* (2007). Uno dei più tragici episodi della storia italiana del Novecento è stato riletto da Boltanski mediante un inquietante ed ordinatissimo inventario visivo che, sempre ordito secondo lo schema 3x5, costituisce la *Lista degli oggetti personali appartenuti ai passeggeri del volo IH 870*, ma in questo caso le fotografie in catalogo non trovano un immediato riscontro visivo nell'allestimento museale che invece si sviluppa per assenze e negazione. Elaborando quindi un sistema dicotomico, tra presenza ed assenza, Boltanski rafforza nel segno della fotografia il rapporto tra spazi diversi stabilendo un vincolo che viene esaltato anche dal lavoro di Sol LeWitt. L'americano, dal canto suo, con i libri fotografici degli anni Settanta rafforza il discorso proposto con i grandi cicli pittorici parietali che ne hanno accompagnato il cammino. Le sue *griglie* fotografiche, delineate da linee ortogonali, danno origine a schemi seriali che vedono la ripetizione ossessiva dello stesso numero di immagini caratterizzate ogni volta da un contenuto differente. Un esercizio di *differenza e ripetizione*, riprendendo la formula deleuziana, che offre anche una paradigmatica prova di uno dei *topos* del modernismo individuati da Rosalind Krauss (1979) che allo scadere degli anni Settanta, dunque in perfetta sincronia con le sperimentazioni di LeWitt, interpreta la griglia come forma simbolica di un metodo di presentazione della realtà: «la griglia si presenta come matrice di conoscenza. Nella sua essenza astratta, la griglia esprime una delle leggi fondamentali della conoscenza – la separazione del campo percettivo da quello del mondo 'reale'». Così nei suoi libri fotografici, spesso pubblicati in concomitanza con l'inaugurazione di mostre, LeWitt amplifica queste circostanze segnalate dalla Krauss utilizzando il testo come un veicolo per le sue idee, come uno spazio alternativo d'esposizione del suo lavoro.

Costruire mondi

Attraversando le costellazioni visive generate dalla presenza della fotografia nelle ricerche di Richter, Boltanski e LeWitt, si coglie lo statuto mobile ed articolato che presiede tali operazioni, si incrociano le mille pieghe che ne fanno dei complessi strumenti di conoscenza – atlanti ed archivi, inventari ed autobiografie, storie universali e mappe –, dei dispositivi che, in ultima analisi, ri-

CNAC, Paris; per un'analisi approfondita dei libri d'artista di Boltanski si cfr. Calle, B. (2008), *Christian Boltanski: Livres d'artiste 1969-2007*, Editions 591, Paris.

propongono la figura dell'opera d'arte totale. Così osservando l'*Atlas* di Richter – illimitato *work in progress* nutrito da un'onnivora successione di fotografie prive di qualsiasi ordine gerarchico –, si scorge nell'accumulo di vecchie fotografie di album di famiglia, di ritagli di riviste tedesche ossessivamente raccolti, di istantanee scattate dall'artista durante i suoi viaggi, un'inesauribile fonte iconografica di matrici per i suoi dipinti fotografici, un generatore di modelli dell'apparenza. Ma se questo materiale si presenta come l'album di un collezionista appassionato – «all'inizio ho cercato di accogliere tutto ciò che c'era a metà tra arte e spazzatura e che in qualche modo mi sembrava importante e un peccato da buttare via» (Richter, 2009, p. 332) ricorda l'artista –, come «un'autobiografia che offre all'osservatore la possibilità di conoscere sia la vita ed il percorso cognitivo di Richter, sia la genesi e l'evoluzione del suo lavoro, può [anche] essere interpretato come una sorta di romanzo storico, dove immagini comuni, [...] compongono un dizionario della storia collettiva della percezione» (Baldacci, 2012). Dunque l'atlante si dimostra autobiografia fissando attraverso la fotografia la vita dell'autore ed anticipandone i motivi dell'opera pittorica, ma si rivela anche un romanzo ed un dizionario, in conclusione un archivio della difficile storia tedesca del Novecento. Allora la ricerca portata avanti da Richter, aggiornando una tradizione culturale che oscilla tra gli album di Dürer e le *Pathosformel* di Warburg, restituisce una memoria collettiva mai afferrabile in modo definitivo che si nutre delle relazioni istituite dall'accumulo, dalle possibilità infinite di ri-costruire attraverso la giustapposizione delle *tessere* mondi lontanissimi. Archivio ed inventario, e poi, elenco, lista, registro, sono solo alcune delle figurazioni che si ritrovano in Boltanski, dove le fotografie in catalogo oppure esposte sono sempre il referente diretto o indiretto che riaccende attraverso i volti, gli sguardi, gli oggetti, le vite passate. Un affascinante diaframma che rielabora vicende quotidiane, piccole storie di provincia, come nel caso delle opere degli anni Settanta dedicate agli inventari, dove con le fotografie di oggetti minimi, ordinari, quotidiani, sfilano le silenziose esistenze dei propri possessori. Gli oggetti diventano tracce, testimonianza della vita delle persone. Così la vita di una donna di Baden-Baden, di un bambino di Copenaghen, di un uomo di Oxford, seguono nei progetti di Boltanski sempre la stessa formulazione, una strana regola che s'intreccia con il caso che lo stesso artista francese spiega: «presentare, senza alcuna selezione da parte mia, ogni oggetto appartenente a una persona scelta a caso nella città o nel paese in cui si svolge un evento» (Boltanski, 1974). In altri casi, come *Monuments* (1985), *Kaddish* (1994), *Les Regards* (2012), l'anonimia delle singole vite si coniuga con il dramma dell'Olocausto, dove ogni vittima appartiene solo alla propria storia, che non è simbolizzabile sotto la *bandiera* accomunante ed arbitraria della tragedia collettiva. Le fotografie dei volti silenziosi di Boltanski ritessono questa trama interrotta e consegnano a loro un'identità privata, una storia personale ed in questo esercizio l'artista riaffronta il proprio

trauma, così come sostiene Breakell (2008): «gli archivi son tracce alle quali rispondiamo, sono riflessi di noi stessi e la nostra reazione posti di fronte ad un archivio parla di noi più che dell'archivio stesso». Dunque un'esperienza che lavorando sulle immagini e sulla memoria si trasforma in un itinerario privato di cui, in un certo senso, è testimone anche la stagione fotografica di LeWitt. Per questo motivo appare anche nel suo lavoro il concetto di biografia, ovvero della pratica di una soggettività rovesciata sull'esterno, proiettata sulle cose come sorgente di ogni risonanza psicologica e sentimentale. Del resto come interpretare *Photo Grids* (1977), caleidoscopica raccolta di ritagli urbani newyorkesi, *Sunrise & Sunset At Praiano* (1980), scrupoloso ed affascinante taccuino visivo del succedersi di albe e tramonti in costa d'Amalfi, se non come pagine di diario, micro racconti autobiografici affidati alla registrazione fenomenologica della realtà circostante? Di questi temi, in modo fin troppo esplicito per non trarre in inganno, è prova proprio il volume più discusso di LeWitt, *Autobiography* (1980), che, nel dar conto della sua condizione di sedotto, della sua attrazione magnetica ed ossessiva per gli oggetti, si presenta come un atlante tassonomico ed un *inventario del presente* che espone più di mille immagini in bianco e nero all'interno di griglie, in un modulo di nove per ciascuna pagina, catalogando praticamente ogni angolo, fessura ed oggetto nel suo studio-appartamento. Una catena sistematica e incongrua di immagini il cui significato deriva dalla connessione tra le immagini su ciascuna pagina e dalle connessioni che si creano, da una pagina all'altra. In questo modo LeWitt rinnova il valore d'insieme che caratterizza una collezione e fornisce il suo autoritratto *in fotografia*, che «presenta la vita dell'artista come la vita di una persona particolare, in una particolare cultura, in un particolare momento e luogo» (Weinberg, 2000).

Bibliografia

- Baldacci, C. (2012), *Tra cosmologia privata ed atlante culturale: Hanne Darboven e Gerhard Richter*, «La rivista di Engramma», vol. 100, pp. 27-32.
- Benjamin, W. (1936), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, «Zeitschrift für Sozialforschung»; trad. it., (2014), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino.
- Boltanski, C. (1974), *Inventaire des objets ayant appartenu a una femme de Bois-Colombes*, CNAC, Paris.
- Boltanski, C. (1997) *Abécédaire*, in Eccher D. (a cura di), *Christian Boltanski*, Charta, Milano.
- Breakell, S. (2008), *Perspectives: Negotiating the Archive*, «Tare Papers», n. 9, Spring.
- Buchloh, B. H. D. (1999), *L'Atlas di Gerhard Richter: l'archivio anonimo*, in Corà, B. (a cura di), *Gerhard Richter*, Gli Ori, Prato.
- Calte, B. (2008), *Christian Boltanski: Livres d'artiste 1969-2007*, Editions 591, Paris.

- Celant, G. (1977), *Offmedia. Nuove tecniche artistiche: video disco libro*, Dedalo, Bari.
- Celant, G. (1982), *Una macchina visuale. L'allestimento d'arte e i suoi archetipi moderni*, «Rassegna» (Allestimenti/Exhibit Design), a. IV, n. 10, pp. 6-10.
- Foster, H. (2003), *Semblance According to Gerhard Richter*, «Raritan», vol. 22, n. 3, Winter, pp. 159-177; trad. it., (2020), *La sembianza secondo Gerhard Richter*, in Buchloh, B. H. D. (a cura di), *Gerhard Richter*, Postmedia, Milano.
- Groys, B. (2009), *Politics of Installation*, in Aranda J., Vidokle A., Kuan Wood B. (a cura di), *E-flux Journal Reader 2009*, Sternberg Press, Berlin.
- Koch, G. (1992), *The Richter-Scale of Blur*, «October», vol. 62, Autumn, pp. 133-142; trad. it., (2020), *La scala Richter della sfocatura*, in Buchloh, B. H. D. (a cura di), *Gerhard Richter*, Postmedia, Milano.
- Kracauer, S. (1927), *Die Photographie*, «Frankfurter Zeitung»; trad. it., (1982), *La fotografia*, in Id., *La massa come ornamento*, Prismi, Napoli.
- Krauss, R. (1979), *Grids*, «October», vol. 9, Summer, pp. 50-64.
- Maffei, G., De Donno, E. (2009), *Sol LeWitt artist's books*, Corraini Edizioni, Mantova.
- Menna, F. (2001 [1975]), *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Einaudi, Torino.
- Nancy, J.-L. (2000), *Le Regard du portrait*, Éditions Galilée, Paris; trad. it., (2002), *Il ritratto e il suo sguardo*, Raffaello Cortina, Milano.
- Pugliese, M. (2009), *Un medium in evoluzione. Storia critica delle installazioni*, in Id., Ferriani B. (a cura di), *Monumenti effimeri. Storia critica e conservazione delle installazioni*, Electa, Milano.
- Richter, G. (2009), *Text. Writings, Interviews and Letters 1961–2007*, Thames & Hudson, London.
- Richter, G. (2015), *Atlas*, voll. I-IV, Walther Koenig, Köln.
- Weinberg, A. D. (2000), *LeWitt's Autobiography: Inventory to the present*, in Garrels, G. (a cura di), *Sol LeWitt: A Retrospective*, Yale University Press, New Haven and London.

Massimo Maiorino è docente di Museologia all'Università di Salerno. Storico e critico dell'arte, ha collaborato con la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e di recente ha pubblicato le monografie *L'artista come archeologo. Uno scavo nell'arte italiana del XXI secolo* (Arshake, 2020) e *Il dispositivo Morandi. Arte e critica in Italia 1934-2018* (Quodlibet, 2019). Nel 2019 ha curato la mostra *Astrazione Povera* presso l'Archivio Menna-Binga di Roma.

Barbara Kruger, *Picture/Readings*. Fotografia, testi e architettura

Bianca Trevisan

Nonostante il riconoscimento a livello internazionale, di Barbara Kruger (Newark, 1945), in realtà, si sa molto poco. La letteratura critica si è infatti principalmente concentrata nella lettura dei suoi lavori volti a destrutturare il lessico pubblicitario, eredità del suo impiego come *art director* per la Condé Nast: sono infatti noti, anche fuori dal mondo dell'arte, soprattutto i suoi collage *pasted-up* degli anni Ottanta e le opere installative su larga scala realizzate dagli anni Novanta in poi.

Il carattere *futura-bold italics* è sicuramente ciò che rende le sue opere immediatamente riconoscibili, ma il suo percorso ha radici più profonde: in altre parole, l'interesse per la pubblicità e i suoi meccanismi non esaurisce le ragioni di un lavoro estremamente coerente nella sua complessità. La tesi qui proposta è che tali ragioni siano piuttosto da ricercare nel suo interesse verso l'architettura, definita in più luoghi da lei stessa primo amore, punto di partenza, unica via percorribile, ma anche specchio delle relazioni sociali (Nichols Goodeve, 2000, p. 113; Alberro, Stimson, 1999, pp. xxviii-xxix).

In questo senso, si rivela centrale il suo poco noto ma fondamentale libro d'artista del 1978 *Picture/Readings*. Sebbene il lessico visivo e verbale qui adottato sia lungi dalle formulazioni degli anni Ottanta, in esso c'è già tutta la sua concezione dello spazio come luogo delle logiche di potere e di inclusione/esclusione delle minoranze.

Picture/Readings è un prezioso strumento per rileggere criticamente tutto il lavoro di Kruger in termini di spazio e architettura, il rapporto di questi ultimi con il fotografico e per comprendere i motivi per cui, dagli anni Ottanta in poi, la sua produzione si sia sviluppata sempre più in larga scala, rivolgendosi a grandi installazioni e all'arte pubblica.

Prima di diventare un libro, *Picture/Readings* è presentato con una performance alla Franklin Furnace il 22 dicembre del 1977. Il comunicato stampa dell'evento alla Furnace narra che le fotografie sono state scattate in California, in Florida e in Ohio, durante i viaggi in giro per gli atenei degli Stati Uniti in qualità di *visiting artist* e borsista e che il mezzo fotografico è utilizzato «as reference toward interior guesses»¹, dunque come strumento per indagare lo spazio interiore: nel senso letterale di ciò che succede all'interno delle abitazioni, ma anche lato, ovvero ciò che avviene ai personaggi a livello emotivo. Alcuni documenti hanno poi permesso di verificare che questo stesso materiale utilizzato per la perfor-

¹ Comunicato stampa del reading, Franklin Furnace, New York, 22 dicembre 1977.

mance era stato spedito nel marzo del 1978 in Nuova Zelanda per una mostra: una bobina dalla durata di 40 minuti e diciassette diapositive, intitolate, appunto, *Picture Readings*²; pare inoltre che nello stesso anno siano stati anche realizzati pannelli testo/immagine in formato 40x102 cm³.

Nonostante Kruger vi invii la registrazione di una performance, l'evento espositivo in Nuova Zelanda, intitolato *Artists' Book*, è dedicato ai libri d'artista⁴. Secondo il testo critico di Martha Wilson, fondatrice e direttrice della Furnace, i libri d'artista, così come le riviste, permettono di creare uno spazio alternativo, una concezione, questa, che non può non incontrare il favore di Kruger (Franklin Furnace, 1978).

Nel catalogo, nella sezione dedicata alle opere in mostra, sono riportate utili informazioni. Il titolo dell'opera è *Picture Readings* (senza la barra obliqua tra le due parole che comparirà poi nel libro d'artista) e le specifiche corrispondono a quelle del documento rinvenuto all'Archivio della Furnace, fatto che conferma che il libro è stato inizialmente concepito come una performance.

È contenuto inoltre un breve testo esplicativo scritto dall'artista stessa: «I am also putting together a book of photographs and text. The book from facilitates distribution and can, at times, establish a more intimate connection, as opposed to the vertical distraction of public installation (gallery reading)» (Franklin Furnace, 1978, p. 53). È quindi possibile scoprire *Picture/Readings* nella fase di progettazione, sempre grazie alle sue parole infatti sappiamo che la preparazione di *Picture/Readings* prevede anche progetti, planimetrie e disegni degli interni delle case che fotografa, ricollegando esplicitamente il lavoro alla passione mai sopita di Kruger per l'architettura: «Along with the written scenarios, I've been working on floor plans, paintings and drawings (guesses), which visualize the interior and reading/tape/slide projection pieces – working my voice in with the image» (Ibidem).

Una passione che ha radici nell'infanzia, come racconta lei stessa in un'intervista con Christopher Bollen: «I should tell you that my first love has been architecture, ever since I was a little girl. If you look at *Picture/Readings* [1978] [...] that is really where my spatial sense and design came from» (Bollen, 2013).

In *Picture/Readings* vediamo tutto il suo senso architettonico e spaziale, che

² Il documento in questione è *Information Sheet for Australia and New Zealand Artists' Book Show*. Non ne rimane traccia, ma dallo spoglio della corrispondenza è sensato ipotizzare che si tratti della Auckland City Art Gallery (lettera del 29 giugno 1979 di Howard Goldstein).

³ Dieci di questi pannelli sono stati esposti in occasione di un focus su *Picture/Readings* alla Mary Boone Gallery di New York tra il 1° novembre e il 22 dicembre 2007.

⁴ Franklin Furnace (a cura di), *Artists' books: New Zealand tour 1978*, catalogo della mostra, National Art Gallery/ Govett-Brewster Art Gallery/ Auckland City Art Gallery, Wellington/New Plymouth/Auckland, 1978.

trova origine nell'infanzia, quando giocava con i suoi genitori ad immaginare la progettazione di case grandi e lussuose:

We had a two-room apartment. My parents and I would always fantasize about living in a house. We'd go and look at these houses that we could never afford, and I would draw these developments and dream houses. So architecture was always an interest of mine because even as a young person I understood that the walls that contain us play a huge part in determining the feel of our days and nights (Dahan, 2017).

I Kruger abitavano in un bilocale a Newark, New Jersey, nel quartiere di South Ward, un luogo problematico affossato dalle tecniche di *blockbusting* immobiliare. Con loro sogna una casa più ampia, e questo sogno diviene un gioco d'immaginazione e progettazione. L'importanza della casa, puntualizza l'artista, risiede nella sua duplice funzione di contenere e forgiare l'orizzonte di un individuo. L'architettura è quindi un mezzo per indagare lo spazio domestico e quindi lo spazio interiore, le relazioni tra le persone ma anche i meccanismi di potere.

Picture/Readings è costituito da 46 pagine più copertina, con ventidue pagine di testi e altrettante di immagini: si tratta di fotografie in bianco e nero, scattate a strutture residenziali a Berkeley, Los Angeles e Deerfield Beach, Florida tra la fine del 1976 e il 1977. L'artista inizialmente è spinto da una semplice fascinazione per l'architettura di quegli edifici e la natura che li circonda: «I was very taken by the architecture and the botany there» (Squiers, 1999, p. 142).

Gli anni in cui scatta queste immagini coincidono con un momento di grande ripensamento. Sin dal 1967 lavora infatti in Condè Nast in qualità di *designer* e *art director* per la rivista «Mademoiselle»; dal 1969, sentendo l'esigenza di esprimersi con un linguaggio autonomo, inizia a produrre le sue prime opere, degli arazzi, suggestionata dalle imponenti installazioni di Magdalena Abakanowicz⁵. Ben presto si scopre non soddisfatta da questa produzione in quanto si sente alienata dal suo stesso lavoro, come dichiara a Carol Squiers (Squiers, 1987, p. 82).

Tale insoddisfazione porta a due importanti passaggi della sua ricerca, sebbene siano quasi del tutto ignorati dalla letteratura critica. Vale la pena soffermarsi brevemente, perché *Picture/Readings* trova le sue origini proprio in essi.

Il primo punto da considerare è che, già mentre esegue i suoi arazzi, scrive nel suo privato poesie e brevi racconti in prosa che trattano soprattutto di dif-

⁵ Presso la collettiva *Wall Hangings*, Museum of Modern Art, New York, 25 febbraio – 4 maggio 1969.

ficoltà relazionali e in cui emerge un certo senso per l'architettura e la casa⁶. Il secondo punto è che, negli stessi anni in cui mette a punto *Picture/Readings*, realizza lavori in cui accosta testo ed immagine. Nel febbraio del 1978 presenta *7 Minutes in the Bathroom*, una performance in occasione di *Out of the House*, una collettiva presso la sezione più sperimentale del Whitney, il Downtown Branch. Prevede diapositive accompagnate da un audio salvato su nastro dalla durata di sette minuti. Nell'audio la protagonista – la voce è quella dell'artista – parla alla terza persona con tono calmo, pacato e distaccato dell'ambiente che la circonda, ovvero il bagno, descrivendolo con minuzia. Le fotografie di *7 Minutes in the Bathroom* sono scattate nel 1977, insieme ad altre che poi confluiranno in diverse serie: quelle realizzate negli interni di macchine di sconosciuti (*Remainders* o *What People Leave in Cars*) e quelle nei bagni pubblici (*Public Sector/Private Space*). Seguirà un'altra serie nel 1978 dedicata agli ospedali (*Hospital*). A Kruger interessano le dinamiche delle relazioni sociali nelle situazioni quotidiane: «I become a reporter. Because I felt that daily life and the social relations around it are what is repressed in art» (Squiers, 1987, p. 83). Se *7 Minutes in the Bathroom* era stata presentata come una performance, ora passa ai pannelli sui quali accosta le immagini da lei scattate ad altre trovate (e quindi rifotografate) e a testi da lei stessa scritti.

Tutte queste fotografie sono scattate con una macchina 35 mm, la stessa che utilizza anche per le immagini di *Picture/Readings*. Tornando quindi al libro d'artista, le case sono riprese sempre dal basso, riproducendo il punto di vista del passante – così come nei lavori sopra accennati il punto di vista è quello delle persone sedute sul WC, nelle automobili, sui letti d'ospedale. Le finestre, rigorosamente chiuse, spesso con le veneziane o le tende abbassate, sono un elemento imprescindibile; ogni tanto compare un po' di vegetazione, qualche palma, una buganvillea.

Come negli altri lavori di questi anni, la figura umana, totalmente assente dall'apparato figurativo, prende invece forma nella parte testuale. Le ventidue immagini sono infatti accompagnate da altrettanti testi nella pagina a fianco, con questa disposizione: nella pagina di sinistra il testo, nella pagina di destra la fotografia. Si tratta di brevi racconti in prosa, ognuno con protagonisti differenti, quasi sempre un uomo e una donna. L'ambientazione, che cambia di volta in volta, è sempre l'interno della casa, dove hanno luogo conflitti, incomprensioni e difficoltà relazionali. Costante è il senso di torpore e di alienazione, soprattutto dei personaggi femminili ma non solo. Le donne sono talvolta lavoratrici, altre volte casalinghe, ma tutti, uomini inclusi, paiono incastrati in situazioni che li rendono in qualche modo prigionieri.

Tra testo e immagine c'è sempre una chiara correlazione: quasi sempre è un

⁶ Questi testi, di cui sono rimaste pochissime tracce, sono stati pubblicati sulla rivista indipendente «Tracks, A Journal of Artists' Writings», pubblicata tra il 1974 e il 1977.

elemento architettonico ad essere preso come pretesto, come perno narrativo intorno al quale sviluppare la storia.

Il libro si apre con questo racconto, che inizia così:

The trouble with the pronunciation started when he was a child. They were on the front door and the bathroom and kitchen windows. Jalousie? Jalousey? Was it french? Who cares? He thought this while sitting in the chair in the livingroom, staring at the window, which actually wasn't jalousie, but a contemporary derivation. Thinking about the window was a device he used to distract himself from thinking about Anne [...]. He shakes and tries to change his train of thought. He forces his mind to concentrate on the window (Kru-ger, 1978, s.p.).

Non pare una scelta casuale la presenza di questo testo in incipit, perché tra tutti pare quello che riesce a mettere meglio in luce il fatto che quando si parla di «interior guesses», ipotesi interiori, lo spazio architettonico corrisponde allo spazio individuale ed emotivo, in una costante ed inarrestabile proiezione.

Nella fotografia ad accompagnamento vediamo il lato di un'abitazione, ripresa dall'esterno: qualche traccia di vegetazione, un po' di cielo e una scala fanno da quinta a un muro chiaro con una sola finestra a gelosia. In queste case pare che tutti spiino dalla finestra in attesa di qualcosa che tarda ad arrivare. In un altro testo/immagine, ad esempio, 'lei' aspetta che 'lui' torni dalla pompa di benzina, dove lavora; altrimenti non esce di casa, non le piace andare in spiaggia da sola:

She looks at the column outside the window. It is either doric or corinthian. It was just like Gone With the Wind having that column outside your window. The sun is glaring. What others would call a beautiful day. She doesn't like to go to the beach without Johnny (Kru-ger, 1978, s.p.).

Il racconto si chiude con lei che va a trovarlo alla stazione di rifornimento, lo spinge sulla parte posteriore di una Mustang promettendogli un incantesimo: se staranno lì per abbastanza tempo, quella si trasformerà in un gruppo di colonne doriche.

Un altro aspetto ricorsivo è il costante riferimento a elementi della cultura popolare americana, qui ad esempio il film *Via col vento* (1939), ma anche la pompa di benzina e la Mustang.

La stazione di rifornimento e l'automobile – già incontrata nella poesia *the battle – for ross*, dove è una Cadillac Coupé de Ville, ma soprattutto nei pannelli testo/immagine di *What People Leave in Cars* – rimandano anche ai soggetti prediletti da Ed Ruscha: in lavori come *Twentysix Gasoline Stations* del 1962

(pubblicato per la prima volta sotto forma di libro d'artista nel 1963) o *Thirtyfour Parking Lots* (libro d'artista del 1967) l'automobile, elemento ricorrente, funziona da «supporto tecnico» per offrire «il repertorio dei suoi rimandi: dalla strada (come per Kerouac) alle stazioni di rifornimento e infine ai parcheggi» (Krauss, 2012, p. 79).

Così, in un altro racconto compare una lattina di 7 UP, in un altro ancora è precisato che l'abitazione in questione si trova di fronte ad un motel e i segni dell'abbronzatura sul corpo di una donna sono paragonati ad apparizioni U.F.O.: «her pale breasts sit atop her dark torso and seem to glow with a matte finish, like U.F.O.'s in a Caribbean Sunset» (Kruger, 1978, s.p.).

In questo senso, anche la televisione è una costante: questi uomini e queste donne appaiono ancorati alle loro poltrone in salotto. In uno dei racconti David e Betty sono chiusi in casa con le persiane chiuse, ipnotizzati dalla TV; la vita che scorre fuori dalla finestra – i passanti – sono solo ombre inconsistenti. In un altro testo l'abitante di una casa con le finestre dalla struttura d'alluminio, la cui vita dopo la morte del marito è sospesa «in a kind of torpor», è sempre in compagnia della televisione e non la spegne nemmeno quando va nelle altre stanze (Kruger, 1978, s.p.).

L'artista, d'altra parte, non ha mai negato il suo interesse verso la televisione e la società da essa rappresentata⁷ e ne scrive per numerose riviste e quotidiani⁸, oltre che in due monografie che raccolgono in parte i diversi scritti (Kruger, 1985, 1993). La critica di Kruger è spesso rivolta all'intrusività della televisione nella vita delle persone e mette in guardia sulle possibili, estreme conseguenze: «we are literally absent from our present» (Kruger, 1993, p. 5).

Picture/readings si chiude con una donna sola, Helen, che ha speso cinque settimane facendo shopping per trovare la giusta veneziana per il muro frontale di casa sua. La situazione iperbolica non fa altro che sottolineare il vuoto esistenziale di questo personaggio, che per il resto passa i suoi giorni chiusa in casa iniziando a scrivere una lettera per una certa Marie, senza successo: «assured of herself by now, she starts at the left margin and begins writing down the side of paper, over and over again... Dear Marie, Dear Marie, Dear Marie, Dear Marie» (Kruger, 1978, s.p.).

⁷ Nel maggio del 2004, ispirata proprio dalla televisione, presenterà alla Mary Boone Gallery di New York la video-installazione *Twelve* (videoproiezione su quattro proiezioni – 15 minuti in loop con 12 sequenze alle quali corrispondono 12 conversazioni).

⁸ Negli anni, scrive di televisione e società con continuità su "Artforum" dove cura la rubrica *Remote Control* e occasionalmente su: "New York Times", "Village Voice", "Esquire", "Real Life Magazine", "Idiolects Film Journal of the Collective for Independent Cinema", "Flash Art", "ZG".

La produzione di *Picture/Readings* può essere considerata come il momento in cui Barbara Kruger riesce a realizzare compiutamente il suo interesse verso l'architettura, in una prospettiva debitrice del fondamentale *Los Angeles. L'architettura di quattro ecologie*, pubblicato nel 1971 da Reyner Banham, il quale mette a punto una visione dell'architettura urbana inedita, visione che avrebbe avuto un enorme impatto sugli studi di storia dell'architettura a venire.

Sebbene Kruger lo neghi (Squiers, 1999, pp. 144-145), una certa vicinanza con lavori come *Homes for America* di Dan Graham (1965-66) e i libri fotografici di Ed Ruscha (realizzati tra il 1968 e il 1978) è evidente, almeno in alcuni aspetti formali: non solo per l'attenzione verso l'architettura vernacolare statunitense, in particolare il Modernismo californiano, ma anche per la scelta di presentare la propria opera sulla carta stampata. Una vicinanza particolare è riscontrabile con il libro d'artista di Ruscha *Some Los Angeles Apartments*, autopubblicato nel 1965. Se tralasciamo la parte testuale e consideriamo solo le fotografie, sia in Kruger che in Ruscha tale architettura è ritratta sempre con grande austerità formale. Se entrambi eludono visivamente la figura umana, l'apparato testuale di Kruger contraddice l'asetticità dei suoi scatti, quello di Ruscha al contrario la conferma, rimanendo fedele al suo porsi come «dispassionate observer» (Müller, 2013, p. 10). Da ultimo, anche in *Some Los Angeles Apartments* sono sempre presenti le finestre e altri dettagli architettonici come i balconi, ma se in Kruger questi sono utilizzati come perno per la sua narrazione intima e schietta, in Ruscha fungono invece da elemento ritmico che vivacizza non solo la composizione, ma anche l'aspetto dell'edificio in sé.

In altre parole, la differenza che distanzia maggiormente i due tipi di lavoro risiede nel fatto che Barbara Kruger mette ancora una volta al centro delle sue riflessioni la casa. Come visto nelle poesie, Kruger tende a disvelare lo status ambiguo dell'ambiente domestico, luogo protettivo per elezione ma anche teatro di drammi personali. Come ha notato Anthony Vidler, «l'architettura rivela la struttura profonda del perturbante in modi che non si limitano alla semplice analogia, dimostrando allarmanti trasfusioni tra ciò che pare confortevole e accogliente (*homely*) e ciò che è decisamente spaesante e inospitale (*unhomely*)» (2006, p. VII).

Perché quindi Kruger nega una vicinanza? Bisogna tenere conto che dalla fine degli anni Sessanta, in diretto confronto proprio con queste pratiche concettuali, molti artisti cercano posizioni più autonome, chi attraverso una critica dello stesso Concettualismo, chi attraverso la riscoperta della tradizione documentaristica statunitense. In un periodo così fervente dal punto di vista politico e delle contestazioni sociali, alla neutralità di Ruscha alcuni preferiscono rivolgersi a un'arte che prenda posizione. È ciò che accade ad esempio in California, nel contesto del gruppo di allievi di Allan Kaprow, John Baldessari e David Antin, Allan Sekula, Martha Rosler e Fred Lonidier, tra gli altri. È probabile che Kruger avesse perlomeno consapevolezza di questo tipo di rifles-

sioni, non solo per il suo soggiorno a Berkeley ma anche per la sua frequentazione di alcuni ambienti newyorchesi politicamente impegnati, come il collettivo Artists Meeting for Cultural Change (AMCC), ma anche l'Artists Space e la Frankin Furnace. Dei pannelli testo/immagine di Martha Rosler, *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1974-1975), per esempio, ritroviamo in Kruger l'attenzione per i problemi sociali e psicologici, anche se in modo meno esplicito e non dichiaratamente politico.

Quella di Kruger, tuttavia, può essere già considerata una pratica politica, proprio perché dà voce all'alienazione dell'individuo nella società contemporanea (Kruger, Pollock, 1991). Secondo Alexander Alberro l'uso del linguaggio è ciò che rende questo tipo di approccio innovativo ed efficace (Alberro, Stimson, 1999, pp. pp. xxviii-xxix): il linguaggio è intrinsecamente legato all'ideologia e lavorare con esso vuol dire mettere in campo una pratica discorsiva che abbia a che fare con i sistemi di dominio.

Questo aspetto verrà indagato dall'artista anche in una mostra da lei stessa curata al MoMA nel 1988 intitolata *Picturing Greatness*, dove espone fotografie scattate da fotografi famosi ad artisti famosi, come da Nickolas Muray a Claude Monet, da Irving Penn a John Marin, da Man Ray a Pablo Picasso, da Alexander Rodchenko a se stesso, da Edward Steichen a Rodin, da Alfred Stiegliz a Georgia O'Keeffe e da Edward Weston a Diego Rivera; nella stessa sala compare, stampato in formato cubitale, un testo scritto da Kruger stessa, che con linguaggio volutamente colloquiale evidenzia i processi di esclusione di questo tipo di narrazione⁹.

Guardando ai lavori testo/immagine realizzati da Kruger tra il 1976 e il 1979 qui citati, è possibile individuare un passaggio dal testo come didascalia dell'immagine a testo come immagine stessa, o come contro-immagine dell'apparato iconografico. Ciò sarà sviluppato nel lavoro collagistico degli anni Ottanta – dove il testo sarà incluso all'interno della cornice dell'immagine – ma anche in quello installativo successivo, di cui *Picturing Greatness*, con il suo pannello informativo a caratteri cubitali, offre un precoce e rappresentativo esempio.

In conclusione, è possibile affermare che *Picture/readings* risulta cruciale in quanto racchiude in sé molti degli elementi che hanno caratterizzato e caratterizzano tutt'oggi il suo linguaggio: la componente verbale, quella iconica – costituita da immagini da lei stessa scattate, come in questo caso, o con materiale d'appropriazione, è in ogni caso sempre rivolta a ciò che è vernacolare e popolare – e performativa si intersecano nella direzione dell'analisi dello spazio come teatro delle dinamiche di potere, che sia quello esterno delle costruzioni architettoniche o quello interiore, dell'intimità dei conflitti del singolo.

⁹ *Picturing Greatness*, a cura di Barbara Kruger, New York, Museum of Modern Art, 14 gennaio – 17 aprile 1988.

«Se vuoi parlare di quello che mi commuove allora ti dirò che l'architettura è il mio primo amore, ordinare lo spazio, il piacere visivo, il potere dell'architettura di costruire i nostri giorni e le nostre notti», afferma Kruger (Nichols Goodeve, 2000, p. 113). Il personale diviene politico, e viceversa; l'architettura, in altre parole, ha a che fare con la vita, mai solo personale, sempre anche collettiva.

Bibliografia

- Alberro, A., et al. (2010), *Barbara Kruger*, Rizzoli International Publications, New York.
- Alberro, A., Stimson, B. (1999), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, MIT Press, Cambridge (Mass.).
- Banham R. (1971), *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*, Allen Lane, London; trad. it., (2000), *Los Angeles. L'architettura di quattro ecologie*, Einaudi, Torino.
- Bollen, C. (2013), *Barbara Kruger*, "Interview Magazine", 1° febbraio: <https://www.interview-magazine.com/art/barbara-kruger>
- Dahan A. (2014), *Barbara Kruger On New Forms of Activism*, "Purple Magazine", n. 22, autunno/inverno: <http://purple.fr/magazine/fw-2014-issue-22/barbara-kruger/>.
- Edwards, S. (2012); *Martha Rosler. The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems*, Afterall Books, London.
- Franklin Furnace (a cura di) (1978), *Artists' books: New Zealand tour 1978*, catalogo della mostra, National Art Gallery/ Govett-Brewster Art Gallery/ Auckland City Art Gallery, Wellington/New Plymouth/Auckland.
- Heckert, V. (2013), *Ed Ruscha and Some Los Angeles Apartments*, catalogo della mostra (Los Angeles, J. Paul Getty Museum at the Getty Center, 9 aprile – 29 settembre 2013), J. Paul Getty Museum, Los Angeles.
- Krauss R. (2012), *Sotto la tazza blu*, trad. it. Bruno Mondadori, Milano.
- Kruger, B. (1978), *Picture/Readings*, s.e., s.l..
- Kruger, B., Pollock, G. (1991), *Barbara Kruger and Griselda Pollock in Conversation*, ICA Talks, ICA, Londra: <https://sounds.bl.uk/Arts-literature-and-performance/ICA-talks/024M-C0095X0824XX-0100V0>
- Kruger, B. (1993), *Remote Control: Power, Cultures, and the World of Appearance*, The MIT Press, Cambridge (Mass.).
- Kruger, B. (1985), *TV Guides: A Collection of Thoughts About Television*, The Kulkapolitan Press, New York.
- Müller C. (2013), *Ed Ruscha. Los Angeles Apartments*, catalogo della mostra (Basilea, Kunstmuseum 8 giugno-29 settembre 2013), Steidl Göttingen.
- Nichols Goodeve, T. (2000), *L'arte di parlare chiaro*, in De Cecco E., Romano G., *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, Costa e Nolan, Ancona/Milano, pp. 108-118.
- Ruscha E. (1965), *Some Los Angeles Apartments*, Los Angeles, s.e., s.l..
- Squiers, C. (1987), *Diversionsary (Syn)tactics: Barbara Kruger Has Her Way with Words*, in «ART-news », n. 2, febbraio, pp. 76-85.

- Squiers, C. (1999), “*Who Laughs Last?*”: *The Photographs of Barbara Kruger*, in Goldstein, A. (a cura di), *Barbara Kruger. Thinking of You*, catalogo della mostra (Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 17 ottobre 1999 - 13 febbraio 2000; New York, Whitney Museum of American Art, 13 luglio - 22 ottobre 2000), MIT Press/MOCA, Cambridge (MA)/Los Angeles, pp. 140-148
- Vidler, A. (1992), *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, MIT Press, Cambridge (Mass.); trad. it., (2006), *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino.

Docente a contratto di Storia della fotografia e di Storia dell'arte contemporanea presso l'Università Cattolica, Bianca Trevisan si è addottorata nel 2019 all'Università di Bergamo con una tesi su Barbara Kruger. È curatrice della Galleria Milano e si occupa di archivi del contemporaneo; ha recentemente dedicato i suoi studi a Maurizio Cattelan (Quodlibet, 2019), Enzo Mari (Humboldt, 2020) e Betty Danon (Kunstverein, 2021).

Framing the Future. Year 3* di Steve McQueen e la fotografia nello spazio pubblico

Daniel Borselli

Quando, nel novembre del 2019, le immagini di migliaia di bambini – affisse in gigantesco formato su oltre seicento manifesti pubblicitari dislocati in strade affollate, stazioni ferroviarie e fermate della metropolitana¹ – hanno invaso lo spazio pubblico della città di Londra, non è stato semplice per i circa sette milioni di persone che si stima abbiano incontrato tali scatti nei dieci giorni della loro esposizione comprendere immediatamente che si trattava di un’operazione artistica. Raffigurando centinaia di classi del terzo anno del sistema educativo britannico (composte, dunque, a loro volta, da studenti di un’età compresa tra i sette e gli otto anni), le fotografie sembravano piuttosto rievocare ad un primo impatto le tradizionali foto di gruppo da annuario scolastico, mentre i luoghi di allestimento e le proporzioni rimandavano ad una comunicazione più propriamente pubblicitaria o di informazione istituzionale. Soltanto l’*hashtag* «#Year3project», inscritto nel margine inferiore sinistro delle stampe, poteva aiutare i passanti a riconnettere l’evento all’omonima mostra, inaugurata negli stessi giorni, dedicata al progetto negli spazi delle Duveen Galleries della Tate Britain, risalendo così anche al suo autore, il regista, fotografo e artista visivo Steve McQueen, vincitore nel 1999 del Turner Prize e, nel 2014, del Premio Oscar per il film *12 anni schiavo*. Soprattutto, l’esibizione museale permetteva, tramite la messa in mostra delle immagini in dimensioni da fotografia familiare e tramite l’utilizzo di cornici in tutto identiche tra loro, di cogliere la reale scala del progetto: quest’ultimo consisteva in ben 3.128 scatti, prodotti nell’anno precedente da una squadra coordinata da McQueen a 76.146 bambini di 1.504 scuole primarie londinesi.

* Il presente intervento prosegue e amplia alcune considerazioni avviate in Borselli, D. (in press), *The Most Radical Exposure. Displaying Photography in Public Space*, in Argan, G., Gigante, L., Kozachenko-Stravinsky, A. (a cura di), *Behind the Image, Beyond the Image*, Edizioni Ca’ Foscari, Venezia; in particolare, il progetto *Year 3* – ivi menzionato brevemente in dialogo con l’opera *La Ferita – The Wound* di JR (2021) – è qui discusso in modo più approfondito tanto in una prospettiva estetica quanto sotto il profilo etico.

¹ Per una mappatura completa delle sedi di installazione dei *billboard*, si consulti l’indirizzo <https://www.artangel.org.uk/year-3-project/> (ultima consultazione: 20 settembre 2021).

Di fronte ad un lavoro così articolato, gli strumenti tradizionalmente associati ad un'analisi di tipo formale dimostrano subito la propria inutilità, aprendo alla necessità di un aggiornamento dei parametri interpretativi. Dalla lettura dei comunicati stampa e dalle dichiarazioni dell'autore si deduce che, su un piano più superficiale, *Year 3* intendeva rivolgere una critica all'attuale sistema educativo britannico, con riferimento particolare ai progressivi tagli finanziari e al ridimensionamento dell'insegnamento di discipline artistiche nella scuola dell'obbligo.² Ad un secondo livello, il progetto documentava (attraverso la testimonianza imparziale della foto di classe) il multiculturalismo di fatto delle generazioni più giovani di Londra: una condizione che si rendeva tanto più evidente «in un momento in cui questa illusione di massa di un'Inghilterra monoculturale e bianca» (Cosslett, 2019) è ribadita su base quotidiana dalle recenti politiche sovraniste ed isolazioniste del governo conservatore.³

Ciononostante, la semplice osservazione delle immagini non è sufficiente a rendere conto di scopi così strutturati. Al contrario, si rende palese l'esigenza di formalizzare criteri validi per analizzare la fotografia nello spazio pubblico non solo dal punto di vista oggettuale, ma anche sotto il profilo delle sue modalità di produzione e di distribuzione. A tale scopo, si mutueranno dal lessico fondamentale della critica della *socially engaged art* categorie come quelle di *partecipazione*, *durata*, *situazione* e *impegno etico*, sviluppate nel corso degli ultimi venticinque anni in opposizione all'oggettualità dell'opera tradizionale, alla centralizzazione del ruolo autoriale, al sistema commerciale dell'arte e alla presunta "passività" usualmente associata allo spettatore. Nel verificare l'adattabilità di tali criteri al contesto fotografico, non si intende sottrarsi ad una discussione delle principali criticità dell'uso della fotografia nello spazio pubblico, ma si proporrà all'opposto una riconsiderazione aggiornata di queste categorie in virtù della quale il medium fotografico possa trarre forza, anziché essere impoverito, dalla sua oggettualità.

L'affermazione di Steve McQueen per cui «senza la partecipazione tutto questo non avrebbe mai potuto accadere»⁴ non fa che confermare l'importanza riconosciuta alla pratica collaborativa dalle più recenti operazioni artistiche nello spazio pubblico, definite alternativamente come *socially engaged art*, *community-based art*, arte nell'interesse pubblico o, nelle parole di Suzanne Lacy

² Per un corretto inquadramento del problema, si veda il rapporto annuale del 2018 – anno in cui ha preso le mosse il progetto *Year 3* – pubblicato da Cultural Learning Alliance, rete di organizzazioni britanniche che difendono il diritto all'accesso all'arte e alla cultura per i bambini di ogni contesto sociale: <http://culturallearningalliance.org.uk/arts-in-englands-schools-the-current-picture/> (ultima consultazione: 20 settembre 2021).

³ Per un'analisi più approfondita del rapporto tra l'opera di Steve McQueen e il multiculturalismo alla base della *Britishness* contemporanea, si veda Ring Petersen, 2020.

⁴ *Steve McQueen in conversation with James Lingwood*, 4 maggio 2020, 00:12:43, www.youtube.com/watch?v=O9eRf3OTgQ&t=766s (ultima consultazione: 20 settembre 2021).

(1995), «new genre public art». Mossi dall'ambizione di un coinvolgimento più diretto delle comunità, gli artisti che intorno alla metà degli anni Novanta hanno seguito questo indirizzo si sono rivolti ad una tipologia di performance partecipativa non fondata su un'interrogazione sulle possibilità fisiche del corpo dell'artista, ma in cui «le persone costituiscono sia il *medium* sia il materiale artistico fondamentale» (Bishop, 2012, p. 14). Sebbene, dopo una primissima fase di incondizionata fiducia nella validità delle pratiche artistiche di comunità, il dibattito critico abbia successivamente ridefinito con maggiore precisione i contorni estetici ed etici di tali operazioni,⁵ è innegabile che una simile prassi abbia offerto agli artisti un'opportunità per ricalibrare la centralità normalmente riservata all'opera d'arte come oggetto specifico tramite una condivisione (almeno ideale) del ruolo autoriale e, conseguentemente, per coinvolgere in modo più esplicito le comunità.

Come può, tuttavia, la produzione di un'immagine fotografica dirsi partecipativa o collaborativa, quando il funzionamento stesso dell'apparecchio si fonda strutturalmente su *un* obiettivo attraverso il quale inquadrare e immortalare il mondo *al di là* di esso?⁶ A prescindere dal palese limite di trascurare la natura comportamentista, relazionale e di complicità che la migliore riflessione teorica novecentesca ha riconosciuto all'atto fotografico, una domanda di questo genere si rivela, nel caso di *Year 3*, scorretta in partenza. La *partecipazione* a cui McQueen ha fatto riferimento, infatti, non si limitava alla collaborazione – benché, anch'essa, fondamentale – dei numerosi istituti scolastici che avevano aderito al progetto, ma si estendeva in modo cruciale ai partenariati con Artangel, organizzazione responsabile dell'esposizione dei *billboard* nello spazio pubblico, e soprattutto A New Direction, associazione non-profit che si occupa di sviluppare progetti di educazione alla creatività rivolti a bambini e giovani della città di Londra. Proprio A New Direction, infatti, si è dedicata per *Year 3* a ottimizzare strumenti atti a dotare le scuole – e, dunque, i loro studenti – di tutto il necessario per sostenere un'educazione alle arti e alla cultura, svalutata di fatto dalle politiche economiche del governo.

Lo spostamento del “momento partecipativo” dalla fase di effettiva realizzazione delle immagini ad un più espanso piano di collaborazione all'ideazione,

⁵ In particolare, è doveroso menzionare almeno il dibattito, sulle pagine di Artforum nei primi mesi del 2006, tra la studiosa britannica Claire Bishop e il critico statunitense Grant H. Kester, le cui opposte visioni teoriche hanno poi trovato una formalizzazione più ampia in due volumi successivi pubblicati a poca distanza l'uno dall'altro: si vedano in tal senso Bishop, 2006a; Kester, 2006; Bishop, 2006b; Kester, 2011; Bishop, 2015.

⁶ In realtà, in tempi recenti, Daniel Palmer ha acutamente evidenziato come la retorica del fotografo solitario serva, da un lato, a mettere in contatto tale figura con l'interpretazione di derivazione rinascimentale dell'artista come genio isolato e, dall'altro, ad alimentare una precisa ideologia consumistica di individualismo possessivo (oltretutto tipicamente maschile e occidentale); si veda Palmer, 2017, pp. 1-4.

allo svolgimento e al mantenimento dell'eredità del progetto sottolinea la crucialità, per le pratiche di nuovo genere nello spazio pubblico, della *durata* degli interventi *community-based*.⁷ L'estensione temporale di questi progetti è dovuta certamente ad aspettative di più profonda partecipazione e di concreta trasformazione sociale, ma è anche volta inoltre ad impedire una cooptazione del processo partecipativo da parte del sistema commerciale dell'arte, visto come autentico *gatekeeper* dello statuto tradizionale dell'opera. In questo modo, si crea infine una sostanziale distinzione tra i partecipanti (pubblico primario) e quanti fruiscono solo di una parte del processo (pubblico secondario), siano essi i visitatori di una mostra o i fruitori di una qualche forma di documentazione dell'evento. In una simile prospettiva, *Year 3* intrecciava ben tre temporalità differenti: i *giorni* della messa in mostra delle immagini sui *billboard* cittadini; i *mesi* (sei, secondo il programma iniziale, poi divenuti ben quattordici a causa del perdurare delle restrizioni imposte dalla pandemia di Covid-19) di esibizione all'interno della Tate Britain; l'*anno*, soprattutto, intercorso dalla concezione del progetto al termine della sua esecuzione pratica. Una durata così stratificata si legava alla valutazione oggettuale di *Year 3* come opera d'arte, in quanto non si garantiva chiaramente la possibilità di affermare che le fotografie materialmente intese costituissero l'episodio saliente di tale processo; in un'ottica *socially engaged*, e dunque di trasformazione sociale, ben altra importanza sembrava riservata all'intero e complesso percorso educativo progettato per le scuole. Al più, le fotografie incorniciate e appese alle pareti delle Duveen Galleries sembravano servire ad estendere la platea dei destinatari del progetto al di là della comunità dei partecipanti diretti, verso il pubblico secondario.

La spinta a dare avvio ad azioni anti-oggettuali, partecipative e prolungate riconnette gli artisti socialmente impegnati nello spazio urbano con una tradizione che, a partire dalle serate futuriste e dalle *promenades* surrealiste, trova poi negli happening e nelle derive situazioniste i propri riferimenti più diretti. Di conseguenza, per molti artisti impegnati a partire dagli anni Novanta nel contesto pubblico la creazione di "situazioni" ha rappresentato una via privilegiata per fornire ai membri delle comunità partecipanti un ruolo più "attivo" di quello comunemente riservatogli dalla tipica fruizione dell'arte e dalle impari condizioni socioeconomiche.⁸ La *propensione* per la *situazione* come for-

⁷ A ben vedere, tale ricalibratura del significato ultimo della "partecipazione" alla base di *Year 3* allontana, inoltre, l'eredità più problematica dell'estetica relazionale (Bourriaud, 1998) e il conseguente rischio di assistere a «progetti che non aiutano le comunità, ma usano le comunità per il consenso, solo per metterle da parte ancora una volta» (Thorne, 2019).

⁸ Ancora Bishop ha attentamente osservato come tale «enfasi sul processo rispetto al prodotto – o, per meglio dire, sul processo *come* prodotto – trov[i] legittimazione sulla base inequivocabile di invertire la predilezione capitalista per il prodotto nel suo contrario» (Bishop, 2015, 32).

ma artistica e democratica opposta alla passività dello spettacolo capitalistico conduce dritto al cuore della problematicità dell'impiego del mezzo fotografico nelle pratiche socialmente impegnate. Nella sua dimensione pubblica, infatti, l'ubiquità senza precedenti – «favorita dalla proliferazione di telefoni cellulari e fotocamere digitali e dalla facilità della circolazione online» (Miles, 2015, p. 9) – e gli storici utilizzi capitalistici e coercitivi della fotografia la avvicinano pericolosamente ad «un mezzo di manipolazione di massa e dominio politico [il cui risultato] è una società di spettacoli e regimi scopici in cui i cittadini sono trasformati sia in spettatori passivi sia in oggetti di sorveglianza» (Hari-man, Lucaites, 2016, p. 1).

A maggior ragione per l'artista che impieghi la fotografia, dunque, stabilire chiaramente i limiti politici del proprio operato con le comunità diventa essenziale per valutare l'impatto sociale-trasformativo del proprio lavoro, per permettere un giudizio sulle qualità estetiche delle immagini prodotte e, soprattutto, per precisare il proprio ruolo nei confronti delle comunità stesse. Già nella *socially engaged art* complessivamente intesa si tratta di una questione di fondamentale importanza, che ha portato ad esempio Hal Foster (1996) a individuare alla base del paradigma dell'"artista come etnografo" i rischi di un'inevitabile alterità dell'autore rispetto alla comunità e di una logica di fondo di tipo redentivo, per la quale la realtà locale sembra essere assunta dall'artista come *non-luogo* di partenza, da dotare di una specificità in precedenza presumibilmente assente. Per Grant H. Kester (1995), la distanza tra l'artista e le comunità deriva da una confusione dei piani della *rappresentazione simbolica* e della *rappresentazione politica*: laddove la prima costituisce un'immagine immediata e coerente di un gruppo sociale ed agisce su un piano di comunicazione simbolica – sul quale, quindi, gli artisti possono godere di una certa autorevolezza –, la seconda coincide invece con l'insieme delle dinamiche interne e mutevoli della comunità stessa, che non possono essere certamente restituite attraverso una semplice *presentazione* o una presa di parola in-nome-di. A questo secondo livello, infatti, l'autorità non può derivare da un prestigio esterno alla comunità, ma solo da un'esperienza diretta e da un'appartenenza alla stessa.⁹ Il mancato riconoscimento di questa differenza porta l'artista ad incorrere nel rischio di considerare la propria distanza una posizione privilegiata e il suo compito una missione pedagogica, quando non addirittura "evangelizzante", tramite la quale mostrare alle comunità – specialmente quando queste sono inserite in contesti di disagio – la via verso la "redenzione". La distinzione tra *delega* e *rappresentazione*, ovvero tra una partecipazione dell'artista alla comunità in cui agisce e una contraria raffigurazione dall'esterno della stessa, assume allora nella

⁹ In questo, Kester si oppone fermamente all'interpretazione fornita da Pierre Bourdieu del rapporto tra il delegato e la comunità, per la quale – in un'ottica di semiotica politica – la seconda non preesiste alla sua formalizzazione operata dal primo (Bourdieu, 1994).

pratica fotografica un'urgenza ancora maggiore a causa del rischio di spettacolarizzazione delle istanze sociali da parte dell'artista e dell'ulteriore separazione tra autore e "pubblico" che ne deriverebbe.¹⁰

Per rispondere a queste criticità, è necessario considerare come le risposte alle questioni della partecipazione, della durata e dell'oggettualità derivino da e insieme alimentino per Steve McQueen una precisa visione etica, fondata su un intento di conferire visibilità alla causa da lui sostenuta. Per l'artista britannico, una simile visibilità non passa attraverso una celebrazione spettacolare, ma semplicemente tramite un tentativo di ridistribuire l'attenzione pubblica ad un gruppo sociale cui normalmente è preclusa. Tale obiettivo, di concerto con lo specifico ruolo da egli assunto rispetto sia al potere istituzionale sia alle comunità coinvolte, allontana il pericolo di un ruolo evangelizzante dell'artista. Sul fronte del rapporto con le istituzioni, McQueen è riuscito a resistere alla facile tentazione di interpretare il proprio progetto come un processo di rigenerazione sociale che, cercando di dotare gli studenti delle terze classi del sistema scolastico britannico di un'educazione artistica, *si sostituisse* in qualche misura allo Stato. Sebbene naturalmente l'artista e i vari partner coinvolti abbiano tentato il più possibile di migliorare le condizioni di partenza delle classi che hanno partecipato al progetto, *Year 3* non si poneva un'ambizione di diretta, riscontrabile trasformazione sociale dell'individuo impoverito culturalmente, quanto semmai lo scopo di rivelare le carenze strutturali che, sole, possono essere ritenute responsabili della crisi educativa nazionale.¹¹ Con il suo progetto, McQueen non appariva interessato a ritagliare per sé un ruolo di benefattore evangelizzante, bensì a realizzare un'estetica conflittuale in grado di affrontare la classe politica tenuta a risolvere strutturalmente le problematiche a cui *Year 3*, dal canto suo, offriva visibilità.¹² Coerentemente, la vicenda biografica dell'autore – in quanto artista londinese discendente da una famiglia di immigrati – gli ha conferito l'autorevolezza necessaria per poter denunciare le carenze sistemiche per cui l'accesso ad una formazione

¹⁰ È importante sottolineare che, nonostante l'irrinunciabile oggettualità e lo strutturale realismo dell'immagine fotografica sembrino metterla al riparo dalle accuse di «eccesso simbolico» (Kleinmichel, 2019), ovvero di comunicazione troppo criptica e dunque inefficace, rivolte a tanta arte socialmente impegnata, queste stesse caratteristiche rischiano di condannare la fotografia ad un'accusa di evangelizzazione delle comunità o, peggio ancora, di strumentalizzazione delle cause altrui per fini meramente estetici e di un loro assorbimento all'interno dell'agenda dell'artista.

¹¹ È questa la ben nota questione della retorica dell'*empowerment*, per cui le politiche conservatrici, nel riconoscere all'individuo una possibilità di autorealizzazione ed emancipazione, gli imputano al contempo le responsabilità per le condizioni di disagio in cui versa (dovute, invece, a criticità sistemiche).

¹² Sulla nozione di «estetica conflittuale», si veda Marchart, 2019.

culturale non è garantito a bambini di ogni etnia e classe sociale, collocandolo in questo senso nella posizione del delegato della comunità e non in quella del suo rappresentante dall'esterno.

In conclusione, nel tentare di costruire una nuova visibilità per le istanze sociali a cui *Year 3* si rivolge, McQueen trova nel mezzo fotografico un alleato non casuale. Il principio tecnico dell'*esposizione* di un oggetto alla luce ai fini della sua cristallizzazione in immagine si traduce infatti, nella pratica artistica della fotografia, in un'analogia capacità del mezzo di *ex-porre* la realtà in virtù della sua natura indicale.¹³ La costante negoziazione del campo del visibile che ne deriva vede accrescere il proprio valore politico, etico, socialmente impegnato e persino conflittuale nel momento in cui l'immagine fotografica è esibita nello spazio pubblico, anche al costo di rischiare un uso o una ricezione vicini a quelli delle immagini della sfera commerciale o propagandistica.¹⁴ Nel fare ciò, tuttavia, è doveroso riconoscere come le differenti strategie socialmente impegnate non siano state messe in campo dall'artista per superare l'inevitabile oggettualità della fotografia, bensì piuttosto abbiano tratto vigore da quest'ultima. In ultima istanza, la materialità delle immagini non è stata rifiutata *tout court*, ma anzi riconosciuta come precipitato che conclude (senza però esaurire) la relazione di complicità tra fotografo e soggetto fotografato. Al termine della mostra alla Tate Britain, infatti, ogni singola fotografia è stata riconsegnata all'istituto scolastico dove era stata in primo luogo scattata, in una sorta di chiusura della circolarità della collaborazione. In questo modo, tanto le immagini esposte nello spazio museale quanto quelle disseminate per il tessuto pubblico urbano concorrevano in misura determinante all'efficacia del progetto, assurgendo a completamento delle azioni partecipative avviate con le scuole; azioni che – senza una controparte oggettuale – avrebbero potuto essere fraintese come *empowerment* moraleggiante ed estemporaneo. Al contrario, *Year 3* raggiunge la molteplicità dei suoi scopi non solo *nonostante* la fisicità della fotografia, ma addirittura *grazie* ad essa, arrivando così a incorniciare il futuro della città di Londra e a conferirgli la massima esposizione possibile.

¹³ Sulle affinità elettive tra l'indicalità fotografica, le sue condizioni tecniche strutturali e le dinamiche espositive si vedano Zuliani, 2006 e Marra, 2020.

¹⁴ McQueen si è dimostrato un artista particolarmente legato ai concetti di ciò che è incluso e quanto, al contrario, resta escluso dai presenti regimi di visibilità; si veda in tal senso Demos, 2005. Per un approfondimento della nozione di *esposizione radicale* si veda inoltre Borselli (in press).

Bibliografia

- Bishop, C. (2006a), *The Social Turn: Collaboration and its Discontents*, «Artforum», vol. 44, n. 6, pp. 179-185.
- Bishop, C. (2006b), *Claire Bishop Responds*, «Artforum», vol. 44, n. 9, p. 23.
- Bishop, C. (2012), *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londra-New York, Verso; trad. it. (a cura di Guida, C.), (2015), *Inferni Artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, Luca Sossella Edizioni, Roma.
- Borselli, D. (in press), *The Most Radical Exposure. Displaying Photography in Public Space*, in Argan, G., Gigante, L., Kozachenko-Stravinsky, A. (a cura di), *Behind the Image, Beyond the Image*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia.
- Bourdieu, P. (1994), *Delegation and Political Fetishism*, in Id., *Language and Symbolic Power*, Harvard University Press, Cambridge, pp. 203-219.
- Bourriaud, N. (1998), *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Dijon; trad. it., (2010), *Estetica relazionale*, postmediabooks, Milano.
- Cosslett, R.L. (2019), *Steve McQueen's joyful photo exhibition of Year 3 pupils has given me hope for the future*, «i News», 24 novembre 2019, <http://inews.co.uk/opinion/steve-mcqueens-year-3-photo-exhibition-has-given-me-hope-for-the-future-366833>.
- Demos, T.J. (2005), *The Art of Darkness: On Steve McQueen*, «October», vol. 114, pp. 61-89.
- Foster, H. (1996), *The Artist as Ethnographer*, in Id., *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge-Londra, pp. 171-204; trad. it., (2006), *L'artista come etnografo*, in Id., *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, postmediabooks, Milano, pp. 175-210.
- Hariman, R., Lucaites, J.L. (2016), *The Public Image. Photography and Civic Spectatorship*, Chicago University Press, Chicago-Londra.
- Kester, G.H. (1995), *Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art*, «Afterimage», vol. 22, nn. 7-8, pp. 5-11.
- Kester, G.H. (2006), *Another Turn: A Response to Claire Bishop*, «Artforum», vol. 44, n. 9, pp. 22-23.
- Kester, G.H. (2011), *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Duke University Press, Durham.
- Kleinmichel, P. (2019), *The Symbolic Excess of Art Activism*, in van den Berg, K., Jordan, C.M., Kleinmichel, P. (a cura di), *The Art of Direct Action. Social Sculpture and Beyond*, Sternberg Press, Berlino, pp. 211-237.
- Lacy, S. (a cura di) (1995), *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle.
- Marchart, O. (2019), *Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere*, Sternberg Press, Berlino.
- Marra, C. (2020), *Fotografia e identità dell'opera nelle pratiche espositive*, in *L'esperienza dello spazio. Collezioni, mostre, musei* (atti del convegno), Bononia University Press, Bologna, pp. 355-366.
- Miles, M., *Introduction*, in Marsh, A., Miles, M., Palmer, D. (a cura di) (2015), *The Culture of Photography in Public Space*, Intellect, Bristol-Chicago, pp. 9-21.
- Palmer, D. (2017), *Photography and Collaboration: From Conceptual Art to Crowdsourcing*, Bloomsbury, Londra-New York.
- Ring Petersen, A. (2020), *Transculturality, Postmigration, and the Imagining of a New Sense of Belonging*, «The Journal of Transcultural Studies», vol. 11, n. 1, pp. 1-33.

- Thorne, H. (2019), *What All the Reviews of Steve McQueen's 'Year 3' at Tate Britain Have Got Wrong*, «Frieze», 15 novembre, <https://www.frieze.com/article/what-all-reviews-steve-mcqueens-year-3-tate-britain-have-got-wrong>.
- Zuliani, S. (2006), *Obiettivo museo*, in Ead. (a cura di), *Il museo all'opera. Trasformazioni e prospettive del museo d'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano, pp. 112-113.

Daniel Borselli è dottorando in Arti visive, performative, mediali presso l'Università di Bologna, dove svolge le sue ricerche nell'ambito delle poetiche e politiche dell'esposizione fotografica nello spazio pubblico. Tra le sue pubblicazioni più recenti vi sono *The Most Radical Exposure. Displaying Photography in Public Space* (Edizioni Ca' Foscari, *in press*) e (con Giorgia Ravaioli) *Tracce dal futuro. Leggibilità e virtualità in The Anthropocene Project* («piano b. Arti e culture visive», vol. 6, n. 1, 2021).

Fotografata ed esposta: architettura in mostra come immagine, opera, critica e progetto

Arianna Casarini

Paradigmi collaborativi tra fotografia e architettura nello spazio espositivo

Per contestualizzare le oscillazioni dello status concettuale che l'architettura, presentata in mostra come immagine fotografica, assume nel momento critico dell'esposizione, è importante ricordare concisamente i legami storici e teorici che hanno definito l'alleanza programmatica tra architettura e fotografia nel contesto dello spazio espositivo, sottolineando soprattutto il grado di problematicità che accomuna le due discipline al momento del loro configurarsi come oggetti dell'atto di esporre.

L'ingresso dell'architettura e della fotografia nello spazio espositivo è stato un processo concettualmente traumatico, sia per le conseguenze della loro canonizzazione ufficiale nei ranghi delle 'Arti', sia per la crisi culturale che il confronto con la loro 'alterità espositiva' genera nelle fondamenta teoriche delle tradizionali istituzioni artistiche. Tuttavia, nonostante la conflittualità dell'operazione, si tratta di un passaggio fondamentale per la ridefinizione critico-teorica delle due discipline e, persino, dei loro rapporti reciproci, radicalizzato dal suo avvenire entro un contesto istituzionale non necessariamente favorevole¹.

Proprio su questo frangente, architettura e fotografia si configurano come i poli di una consolidata collaborazione, che evidenzia la fotografia come uno dei supporti fondamentali per la mediazione e trasposizione dell'architettura nell'ambiente espositivo. Di conseguenza, la fotografia si caratterizza come un essenziale strumento per la costruzione del pensiero attorno alla 'cultura architettonica'. Nel funzionamento del paradosso teorico e materiale rappresentato dalla mostra di architettura (Pelkonen, Chan, Tasman, 2015), la fotografia agisce come uno dei metodi principali attraverso cui non solo l'architettura si rappresenta, riuscendo a manifestarsi 'virtualmente' nello spazio espositivo grazie alla documentazione fotografica, ma riesce anche conseguentemente a comunicarsi in maniera concettuale, evidenziando, nel suo divenire immagine, le sue specificità, i suoi messaggi e i propri significati teorici.

Perciò, lungi dall'essere un semplice simulacro visivo o un mero '*escamotage*'

¹ Per approfondire in dettaglio le particolarità dell'ingresso storico dell'architettura e della fotografia nel contesto espositivo, si rimanda rispettivamente a Arrhenius et al., 2014; Pelkonen, Chan e Tasman, 2015 e Fanelli 2009.

di visualizzazione, la fotografia di architettura diventa, una volta esposta, una rappresentazione che si avvicina più correttamente alle operazioni concettuali della parafrasi, della traduzione e della glossa, rendendo possibile per l'architettura la (re-)interpretazione, il commento e la meta-riflessione su se stessa. E se, nell'ambiente concettuale della mostra, l'architettura si definisce come immagine, idea, oggetto di critica e meta-riflessione, strumento di analisi concettuale e, persino, come (feticizzato) oggetto d'arte, il medium fotografico, dal canto suo, accompagna, complica od esaspera queste oscillazioni teoriche dell'architettura nelle sue forme esposte.

Per illustrare più concretamente la complessa strutturazione del dialogo tra architettura e fotografia nel contesto della mostra di architettura contemporanea, si è deciso di analizzare i differenti approcci perseguiti da Bas Princen e Filip Dujardin nella produzione di fotografia d'architettura immaginata come referente privilegiato per un'operazione espositiva. Attraverso esempi tratti dalla loro produzione recente, si intende sottolineare non solo la riflessione da loro condotta sullo *status* concettuale dell'architettura fotografata in mostra, ma anche l'aggiornamento di significati da loro attribuiti all'esposizione della fotografia di architettura.

Bas Princen e OFFICE: architettura come immagine

Bas Princen è, fin dagli esordi, il fotografo d'elezione dello studio di architettura belga OFFICE, composto da Kersten Geers e David van Severen, che lo coinvolgono in maniera esclusiva nella documentazione a fini archivistici ed espositivi delle loro architetture costruite.² La predilezione dimostrata a Princen non è assolutamente casuale: sia il fotografo sia gli architetti condividono infatti l'interesse, approfondito da ciascuno attraverso il medium di competenza, per una riflessione sull'architettura che indagli le potenzialità e le qualità intrinseche delle unità minime necessarie per trasformare uno 'spazio indefinito' in architettura. Questo comporta la necessità di sondare l'architettura nei suoi principi costitutivi, decostruendone gli elementi fondamentali per elaborare teorie e riflessioni, siano esse fotografiche o progettuali, sul valore delle unità significanti dell'architettura.

Da questo indirizzo operativo deriva l'attenzione dedicata da Princen e OFFICE alle immagini e al loro ruolo nell'architettura: la necessità di sondare come un insieme finito di sintagmi materiali possa combinarsi ed esprimersi per tradursi in un oggetto costruito dotato di senso culturale e sociale proprio perché capace di produrre un determinato effetto visuale. Mentre OFFICE di-

² Per approfondire in maniera più completa le specificità della collaborazione tra Princen e OFFICE si rimanda a Vassallo, 2016, pp. 141-181.

batte «about what it means for an architect to make an image» (Vassallo, 2016, p. 145), è invece compito di Princen produrre una traduzione fotografica dell'architettura che discuta e problematizzi il ruolo di immagine dell'architettura quando esposta sotto forma di fotografia. Infatti, per Geers, van Severen e Princen, le fotografie dei loro progetti non rappresentano un oggetto documentale, ma immagini parziali di una manifestazione architettonica registrata episodicamente, in quanto esse,

in their autonomy, [...] cannot be considered replacements of each other, but rather they exist in parallel, like a constellation, conforming in their simultaneity the totality of the project (Vassallo, 2016, p. 147).

L'esperienza della mostra diventa allora un contesto radicale in cui esasperare la connotazione di 'immagine' dell'architettura esposta, volutamente sfidando e confondendo i limiti tra i prodotti della pratica del fotografo e dell'architetto.³ Infatti, nel momento in cui si trovano a condividere lo stesso spazio espositivo, le fotografie originali di Princen e la documentazione fotografica delle architetture di OFFICE (nonché i collage e fotomontaggi che Geers e Van Severen producono nelle fasi ideative dei loro progetti) si confondono con un mimetismo impressionante, insistendo sull'architettura esposta come una meditazione condivisa tra i *media* sull'emergere della specificità dell'architettura attraverso il manifestarsi di forme emblematiche, poiché

emphasizing the autonomy and legitimacy of the image as an end product has helped to further dilute its indexical link with reality and loosen its role within the project of architecture, confounding as a result its analytical and formal mandates (Vassallo, 2016, p. 153).

Nel contesto della mostra, le fotografie d'architettura di Princen sono liberate dalla limitante necessità di servire uno scopo di documentazione ed i progetti di OFFICE, fotografati o foto-montati, possono rappresentare liberamente idee e riflessioni teoriche visualizzate grazie alla mediazione del fotografico: in altri termini, entrambi gli approcci sono validi come immagini e come progetti.

In aggiunta, l'esposizione dell'architettura come immagine fotografica, proprio per l'altissimo grado di commistione potenziale rappresentato dal binomio OFFICE-Princen, tramuta anche l'esibizione in uno strumento analitico.

³ Emblematica, in questi termini, è la mostra pensata da OFFICE e Princen in risposta all'invito di Kazuyo Sejima per partecipare con una proposta espositiva per il deposito del giardino dell'Arsenale alla XII Biennale di Architettura di Venezia (2010).

In mostra, «the images entered into a dialogue of their own [...] photographs and collage interfere, [...] each of them teaches you how to see the other» (Vassallo, 2016, p. 150): OFFICE e Princen, «each using the specificity of their medium to advance a common dialogue» (Vassallo, 2016, p. 150), producono un continuo circolo virtuoso di scambio e influenza reciproca: un perenne gioco di specchi e rimandi che dal progetto si traduce in mostra, per poi tornare progetto, *ad infinitum*.

Filip Dujardin e Studio De Vylder Vinck Taillieu: parallelismi di progetto

Come Princen, anche Filip Dujardin è interessato allo sviluppo di un rapporto produttivo di scambio e collaborazione da instaurare tra architetto e fotografo nel momento della produzione di immagini fotografiche d'architettura a scopo espositivo – ed è proprio nella collaborazione pluriennale con lo studio di architettura belga Architecten De Vylder Vinck Taillieu⁴ che la sua idea di assimilazione del medium fotografico all'interno del meccanismo progettuale degli architetti si manifesta con esiti particolarmente fortunati.

Anche da un prospettiva eminentemente superficiale, analizzando le immagini prodotte da Dujardin per rappresentare le architetture di aDVVT, è impossibile non riscontrare immediatamente una similitudine lampante nella costruzione dell'immagine visuale dell'oggetto architettonico, pur attraverso le caratteristiche espressive proprie di ciascun medium. Osservando in mostra i disegni preparatori di un progetto di aDVVT e le fotografie dell'architettura costruita di Dujardin si percepisce un parallelismo espressivo e d'intento raramente replicabile spontaneamente ad un tale grado di sincronizzazione.

Estendendo però l'analisi oltre le similitudini formali, è possibile affermare che le immagini di Dujardin riproducano e criticizzino le qualità e le particolarità del gesto progettuale di aDVVT. In quest'ottica, le fotografie di Dujardin non si limitano a documentare oggettivamente i prodotti architettonici dello studio, ma piuttosto si presentano come strumenti di visualizzazione per i visitatori dei retroscena concettuali e del pensiero costruttivo necessari alla fondazione e allo sviluppo del progetto architettonico. In mostra, quindi, non compaiono tanto fotografiche testimonianze di produzione, quanto materializzazioni ed analisi visuali dello scrutinio operato da Dujardin sul funzionamento delle architetture di aDVVT: il pubblico è così invitato a partecipare all'esperienza di analisi dei procedimenti progettuali caratteristici dello studio e le fotografie di Dujardin funzionano come ponti visuali per ricostruire per lo spettatore il percorso evolutivo del gesto produttivo dell'architetto.

Questo atto di scrutinio e ricostruzione del gesto costruttivo dell'architetto nel momento dell'esposizione della fotografia di architettura non è un'opera-

⁴ D'ora in poi abbreviato in aDVVT.

zione significativa solo per il pubblico: la riattualizzazione del gesto progettuale e il suo inquadramento critico nel medium fotografico sono interventi performativi utili innanzitutto ad aDVVT. Infatti aDVVT, da sempre contrari all'idea di fossilizzare le loro produzioni in una prospettiva pubblicitaria o consumistica e specificatamente interessati a interrompere i paradigmi estetizzanti automaticamente imposti dal meccanismo espositivo, integrano continuamente le fotografie di Dujardin come tappe strumentali di un processo progettuale immaginato come un perenne *work-in-progress*. Si tratta di un'operazione in cui ogni immagine di Dujardin condiziona una reazione all'interno dello sviluppo dei successivi progetti di aDVVT, poiché ciascuna fotografia diviene «proof of concept for the architects, assessments of the physical manifestations of their ideas» (Vassallo, 2016, p. 47), offrendo così la possibilità non soltanto di verificare la leggibilità e la risonanza delle intenzioni progettuali in un pubblico esterno e in un medium che ne permette un confronto idealmente 'oggettivo', ma anche di utilizzare la forma costruita ritornata immagine come elemento funzionale a nuove elaborazioni architettoniche e direzionalità teoriche.

Bas Princen: l'esposizione come serialità

Come nel contesto della collaborazione con OFFICE, anche all'interno della produzione fotografica per l'esposizione autonoma di Princen domina l'interesse per il rapporto tra immagine e architettura; specificatamente, per i modi in cui dall'immagine dell'architettura in fotografia sia possibile ricreare un'operazione esperienziale orientata alla riattualizzazione di una percezione in senso architettonico del costruito rappresentato nel fotografico. In particolare, Princen utilizza una particolare combinazione tra evocatività costruttiva dell'immagine di architettura e metodo espositivo per attivare una performatività di fruizione capace di generare un sentimento di 'agnizione' della presenza di un senso architettonico esperibile anche attraverso il medium fotografico.

L'ispirazione principale di Princen per la sua produzione fotografica si esplicita, fin dalle prime fasi di definizione teorico-pratica di un progetto, sempre all'interno dell'orizzonte dell'immagine. La riflessione creativa comincia innanzitutto dall'individuazione di una serie di 'immagini di riferimento' che rappresentano le fondamenta ispiratrici dell'atmosfera concettuale e formale che uniformerà la costruzione del nuovo progetto fotografico. Princen infatti inizia i suoi progetti con una fase 'di ricerca': una serie di *found images* derivate da estensive esplorazioni online sono raccolte in *carnet* e organizzate in sequenza. Questi *carnet* costituiscono gli auto-definiti "*reference books*" di Princen, costellazioni di riferimenti organizzate in serie che costituiscono la colonna vertebrale visuale di tutti i suoi progetti (Princen, 2011). La genesi del proget-

to fotografico di Princen assume quindi la forma di una serie di rimandi formali eterogenei posti in sequenza, il cui senso è dato dall'atmosfera visuale generata dal loro meccanismo interno di rimandi e riflessioni.

La persistenza di un'immagine emblematica, ritrovabile in varie forme e contesti pur nel moltiplicarsi delle sue traduzioni come sottotesto significativa di una serie, oltre ad ispirare Princen con il suo potere modellante nel momento effettivo dello scatto, influenza anche la metodologia espositiva scelta da Princen per comunicare efficacemente i suoi intenti.⁵ La decisione di esporre in maniera privilegiata le sue fotografie d'architettura come serie di immagini è un'operazione curatoriale che ricopre, per Princen, un triplice livello di significati.

Innanzitutto, da un punto di vista formale, attraverso i suoi meccanismi interni di ripetizione e associazione, la serie rappresenta lo strumento di organizzazione spaziale più adatto per evidenziare la ricerca di Princen riguardo all'estrapolazione dell'immagine emblematica ed essenziale dell'architettura attraverso il medium fotografico. Infatti, osservando le immagini sequenziate, i rimandi tipologici e formali che ricorrono come connettori visuali interni a ciascuna serie fotografica appaiono esasperati dalla loro ordinata concatenazione all'interno della mostra.

Oltre agli aspetti di valorizzazione visuale del materiale, la serie fotografica funziona anche come insieme significativo che ricostruisce e restituisce, attraverso il sistema del montaggio e dell'associazione, la dimensione originaria del contesto condiviso delle architetture fotografate da Princen, pur nell'eterogeneità delle fonti e delle *location* fattuali. Pur mantenendo la loro autonomia comunicativa, le immagini delle architetture in sequenza si espandono e si sovrappongono le une alle altre, formando un paesaggio visuale e concettuale. È proprio l'emersione di questo orizzonte atmosferico condiviso, manifestato nella serie come una dimensione esplicitata e catturato sinteticamente dalla capacità di inquadramento sistematica del medium fotografico, l'autentico orizzonte di lettura della produzione di Princen. La sequenza di immagini d'architettura può essere quindi interpretata come un vero e proprio strumento per leggere, attraverso la dimensione dell'architettonico e del fotografico, la realtà. Le immagini in sequenza non costituiscono una narrazione nel senso proprio del termine, ma piuttosto si dispongono a formare un sistema interdisciplinare di interpretazione e decifrazione dello spazio e dell'architettura e delle loro rispettive risonanze e differenze concettuali e materiali. La serie fo-

⁵ Il concetto di 'esposizione' ha per Princen un significato espanso, arrivando ad includere senza distinzione di valore sia le mostre che le pubblicazioni. Mostre e libri d'artista, meccanismi espositivi assolutamente equiparabili per Princen, rispondono ai medesimi criteri 'compositivi' e divergono solo per il diverso tipo di esperienza di contatto e interazione con l'immagine che propongono al pubblico.

tografica d'architettura ricopre quindi per Princen il ruolo di strumento analitico delle entità minime oggettuali e formali che trasformano uno spazio in architettura, coerentemente con gli obiettivi già manifestati nella sua produzione collaborativa con OFFICE.

Infine, in senso strettamente installativo, l'uso della serie nel contesto espositivo contribuisce anche alla costruzione di una 'virtuale' esperienza architettonica adattata alle specificità dei paradigmi propri del sistema-mostra. La sequenza fotografica infatti comporta una rappresentazione bidimensionale dell'architettura che necessita però del movimento del pubblico tra i limiti delle immagini per attivarsi completamente e poter essere restituita semanticamente. Uscendo e rientrando con lo sguardo nei bordi delle fotografie, e quindi ripetutamente entrando e uscendo dalle immagini, il visitatore riattiva la specificità esperienziale dell'architettura attraverso la migrazione ottica e il percorso della sequenza, richiamando l'evento architettonico come un'operazione spazialmente esperibile e ricostruibile interattivamente.

Philip Dujardin: montaggio fotografico come gesto architettonico

Per Philip Dujardin, il fotomontaggio digitale prodotto a fini espositivi è strumento trans-disciplinare che permette di indagare la pratica architettonica attraverso la sua traslazione in una dimensione di azione artistica. Attraverso il medium fotografico inteso in senso espanso, Dujardin vuole individuare uno strumento costruttivo attraverso cui analizzare criticamente l'agire architettonico.

L'attuale produzione di collage digitali di Dujardin (*Fictions*, avviata nel 2007) trae ispirazione dal suo interesse per le manifestazioni architettoniche 'irregolari',⁶ che incarnano sistemi costruttivi non-istituzionalizzati, spontanei e basati su paradigmi costruttivi fondati sull'aggregazione e la proliferazione per strati e unità sovrapposte. L'interesse di Dujardin per investigare il sistema riproduttivo e la logica interna di queste specifiche manifestazioni dell'atto costruttivo lo conducono ad elaborare l'obiettivo di immaginare un'analisi critica dell'architettura attraverso il supporto visuale del medium fotografico.

⁶ Si fa specifico riferimento, in questa sede, alla serie di fotografie di stampo documentaristico intitolate *Sheds*, che Dujardin produce tra il 2003 e il 2004. In *Sheds*, Dujardin fotografa le manifestazioni dell'architettura vernacolare nella campagna belga: una serie di costruzioni spontanee che sorgono in maniera incontrollata animando il paesaggio rurale fiammingo e che sembrano ribellarsi contro l'artificialità del controllo ingegneristico e produttivo dell'ambiente rurale belga. Rilevando fotograficamente queste manifestazioni spontanee, Dujardin non intende tanto creare una testimonianza storica di un costume architettonico, ma piuttosto studiare il sistema aggregativo della costruzione nonché l'irrazionalità esuberante e la naturalezza riproduttiva di tali fenomeni.

All'interno di *Fictions*, i primi tentativi sono manipolazioni fotografiche in Photoshop ancora fortemente dipendenti dalla fascinazione iniziale di Dujardin per un'architettura 'spontanea': frammenti di edifici si affastellano gli uni sugli altri in composizioni a diverso grado di instabilità, in cui gli elementi architettonici si dispongono gli uni sugli altri, parodiando quasi il tradizionale sistema costruttivo belga-olandese affezionato ai mattoni.

Con il progredire delle sperimentazioni e l'approfondirsi degli interessi di Dujardin, *Fictions* si configura però progressivamente come una costellazione di fotomontaggi digitali che si presentano come un bestiario di architetture esasperate e ipertrofiche che sembrano derivare, nonostante la loro altissima carica di credibilità derivata dal trattamento sintetico delle loro *texture*, da perversioni e radicalizzazioni di una progettualità cancerosa. Nonostante la loro violenta presenza visuale, il trattamento senza cesure apparenti apportato dal fotomontaggio le inserisce senza eccessivi traumi all'interno di scenari riconoscibili, rendendo la loro rappresentazione meno conciliabile con i reami della distopia, quanto piuttosto con esperimenti di abusivismo edilizio e con lo sviluppo di un'urbanizzazione irrazionale e degenerata.

Nel suo aspetto visuale e nella sua costruzione, la serie *Fictions* comincia quindi a teorizzare una duplice critica all'architettura moderna e contemporanea. Il livello più evidente è la critica a determinate problematiche proprie della disciplina architettonica contemporanea: i fotomontaggi di Dujardin testimoniano in maniera ineludibile delle problematiche più attuali della disciplina architettonica e, al tempo stesso, suggeriscono un nuovo approccio critico al loro manifestarsi, proponendo una diversa piattaforma di analisi (quella dell'immagine fotografica manipolata) per produrre un dialogo di ripensamento e risanamento delle deviazioni della disciplina architettonica contemporanea, aiutando a visualizzarne in maniera realistica i potenziali sviluppi.

Il secondo livello di critica è quello della ri-semantizzazione e dell'espansione del concetto di atto di costruzione architettonica. Aggiornando il discorso attorno all'*agency* artistica dell'architetto, Dujardin ribalta i poli del discorso introducendo l'*agency* architettonica dell'artista. Attraverso la manipolazione dell'immagine consentitagli dal medium fotografico, Dujardin re-inventa un atto architettonico pensato espressamente per realizzarsi entro i limiti visuali dell'immagine fotografica. I fotomontaggi di Dujardin infatti traducono, nel contesto delle operazioni possibili della manipolazione digitale, i gesti progettuali e costruttivi dell'architetto, costruendo quindi le immagini secondo un copione programmatico strettamente aderente, in senso linguistico, alla *praxis* abituale dell'architetto. La ripetizione della tipologia, l'aggregazione di moduli, la costruzione per livelli (qui, letteralmente, i *layers* di Photoshop), la sovrapposizione dei materiali e il sistema stesso del montaggio traspongono nel fotografico il sistema costruttivo dell'architettura e permettono a Dujardin di liberare l'atto architettonico dalla contingenza del materiale per esplorare libe-

ramente, in maniera speculativa eppure pragmatica, i limiti e le potenzialità dell'atto costruttivo. In questo caso, non solo l'immagine fotografica è costruita attraverso un meccanismo architettonico, ma può anche essere letta come un lavoro di architettura, proprio perché ne utilizza, da un lato, i fondamentali lessemi semantici e ne riproduce, dall'altro, la sintassi e il funzionamento linguistico.

Infine, attraverso *Fictions*, Dujardin arriva a configurare le sue costruzioni in digitale come una vera e propria critica all'idea dell'esposizione dell'architettura in fotografia, in un'operazione tesa a problematizzare la presentazione di immagini di architettura interpretabili univocamente secondo il canonizzato statuto di 'opere d'arte'. Esponendo i propri fotomontaggi, Dujardin intende infatti promuovere il ricorso all'esposizione dell'immagine di architettura come strumento critico e piattaforma di discussione attorno alla cultura architettonica. In mostra, i fotomontaggi di Dujardin non sono quindi solo espressioni di un gesto produttore interpretabile come pseudo-architettonico esternalizzato attraverso il medium fotografico, ma sono soprattutto immaginati come oggetti proattivamente critici, componenti fondamentali di un discorso teorico sull'architettura esplicitati in immagine.

Bibliografia

- Arrhenius, T. et al. (a cura di) (2014), *Place and displacement: Exhibiting architecture*, Lars Müller Publishers, Zurigo.
- Bader, G., Nakamori, Y. (a cura di) (2012), *Utopia/dystopia: construction and destruction in photography and collage*, Yale University Press, New Haven.
- Borasi, G. (a cura di) (2018), *Besides, History: Go Hasegawa, Kersten Geers, David Van Severen*, Canadian Centre for Architecture in collaborazione con Koenig Books, Montreal/Londra.
- De Vylder, J., Swinnen, P., Brandlhuber, A. (a cura di) (2019), *Carrousel Confessions Confusion*, Walther König, Cologne.
- Fanelli, G. (con la collaborazione di Mazza, B.) (2009), *Storia della fotografia di architettura*, Laterza, Roma.
- Gadanho, P. (a cura di) (2019), *Fiction and Fabrication. Photography of Architecture after the Digital Turn*, Hirmer Publisher, Monaco.
- Gadanho, P. (2014), *Filip Dujardin. Fictions. 2007-2014*, Hatje Cantz, Berlino.
- Küng, M. (a cura di) (2011), *Bas Princen. Reservoir*, Hatje Cantz, Berlino.
- Norwood, V. (a cura di) (2016), *Bas Princen. The Construction of an Image*, Bedford Press, London.
- Pardo, A., Redstone, E. (a cura di) (2014), *Constructing Worlds. Photography and architecture in the modern age*, Prestel Art, London.
- Pelkonen, E.L., Chan, C., Tasman, A. (a cura di) (2015), *Exhibiting Architecture: a Paradox? Yale School of Architecture*, New Haven.

- Princen, B., Pimlott, M. (2008), *Utopian Debris. A Conversation between Bas Princen and Marc Pimlott*, *Specificity*, «OASE», n. 76, pp. 3-11.
- Princen, B. (2018), *Room of Peace*, ROMA Publication, Amsterdam.
- Princen, B. (2013), *Artificial Arcadia*, Nai010 Publishers, Rotterdam.
- Princen, B. (2011), *Bas Princen. Photographic contribution. Models. The Idea, the Representation and the Visionary*, «OASE», n. 84, pp. 82-87.
- Princen, B. (2009), *REFUGE. Five Cities Portfolio: Istanbul, Beirut, Amman, Cairo and Dubai*, SUN Publishing, Amsterdam.
- Serena, T., Guerrieri, W. (a cura di) (2008), *Bas Princen. Galleria naturale*, Linea di Confine, Reggio Emilia.
- Soletta, F. (2020), *architecture is (has always been) a photograph: on communicating architectural history*, in Di Lorenzo Latini, L., Menziotti, G. (a cura di), *Communicate: villardjournal 02.020*, pp. 81-90, Quodlibet, Roma.
- Vassallo, J. (2016), *Seamless: digital collage and dirty realism in contemporary architecture*, Park Books, Zurigo.
- Zimmerman, C. (2017), *Reading the (Photographic) Evidence*, «Journal of the Society of Architectural Historians», vol. 76, n. 4 (dicembre 2017), pp. 446-448.

Arianna Casarini è dottoranda in Storia dell'Architettura presso l'Università di Bologna. La sua ricerca si concentra sulle metodologie di rappresentazione oggettuale e teorica dell'architettura nello spazio espositivo; in particolare, sulle mostre di architettura contemporanea nel contesto istituzionale museologico e para-museologico. Collabora alle attività editoriali della rivista scientifica *HPA - Histories of Postwar Architecture*.

Sic transit imago mundi.

Sulla carica teorica delle fotografie di Abbas Kiarostami

Marco Dalla Gassa

Abbas Kiarostami è noto per essere uno dei registi più importanti dell'ultimo mezzo secolo. Film come *Close Up* (1990), *E la vita continua* (1992) o *Il sapore della ciliegia* (1997) hanno raccolto grandi consensi critici e hanno stimolato ponderazioni di grandi studiosi, da Montani (1999) a Nancy (2001), da Mulvey (2006) a Rancière (2008). Eppure, negli ultimi venti anni di carriera, egli ha ridotto l'impegno nel cinema di finzione, misurandosi con altre forme espressive, dalla poesia al teatro, dalle installazioni alla pittura, avventurandosi in un paesaggio estetico rarefatto e allo stesso tempo colmo di intensi momenti di sperimentazione intermediale (Devictor, Frodon, 2021).

Di tutte queste fatiche, le serie fotografiche sembrano quelle meno «problematiche». Organizzate in scansioni tematiche omogenee, sono dedicate a paesaggi naturali o a oggetti antropici inanimati (strade, muri, finestre, parabrezza) dove rare – se non assenti – sono le figure umane, e rarefatte – se non astratte – sono le composizioni grafiche che ne derivano. Vuoi per l'assenza di pathos, vuoi per la convenzionalità dei soggetti ritratti, tale corpus non ha attratto riflessioni in forma sistematica, se si escludono alcuni contributi di Youssef Ishaghpour (2007 e 2012). D'altra parte, anche la loro diffusione è stata sostanzialmente limitata a pochi volumi illustrati editi da piccole case editrici o alcune mostre organizzate per gallerie private o istituzioni museali.

Proponendosi di studiare collezioni come *Snow White* (1978-2003), *Roads* (1978-2003), *Trees & Crowns* (2006), *Rain* (2006), *Walls* (2008-2010), *A Window into Life* (2013) e la più recente *Look at me* (2017), il nostro contributo intende verificare se dietro a tale marginalità non si nasconda ugualmente una capacità di intercettare alcuni interrogativi posti dal sensibile alle (teorie delle) immagini, almeno nella stessa misura in cui capita con altre sue opere (Dalla Gassa 2021). Per raggiungere tale obiettivo seguiremo un movimento tripartito: 1) rifletteremo su alcuni elementi precipui degli scatti analizzati, al confine tra umano e non umano; 2) discuteremo il loro carattere di traccia, all'incrocio tra diverse sensibilità disciplinari; 3) ci domanderemo se le stesse immagini così presentate pongano fotografo, soggetti fotografati e osservatori esterni in uno spazio pluri-corniciato che si accorda a una condizione transitiva, se non addirittura transeunte del mondo e delle sue rappresentazioni.

Strade serpeggianti, colline innevate, muri scrostati, finestre e porte dischiuse, parabrezza solcati da gocce di pioggia, cornacchie che trovano riparo sotto grandi ceppi, nuvole che si addensano sulle montagne, alberi solitari. Qualsiasi sia la serie fotografica da cui sono stati tratti i nostri prelievi, due sembrano essere gli elementi costanti: la quasi totale assenza di esseri umani all'interno dell'inquadratura; la contrapposta presenza dei segni del loro passaggio o della loro operosità. Si pensi alla collezione forse più celebre, quella dedicata alle strade dove, prima di dileguarsi dall'ambiente fotografato, mani operaie devono aver tracciato i sinuosi sentieri che si perdono in paesaggi verduggianti o innevati, mani contadine prodotte le geometriche arature dei campi e altre mani condotto i veicoli che le hanno calcate, lasciando le impronte degli pneumatici sulla terra battuta. Altra conseguenza di una fatica umana collocata in un tempo passato è il corteo di muri, porte, scale e finestre che campeggiano in altre raccolte. Qui l'essere umano approccia il campo dell'inquadratura come un principio organizzativo che è stato e che ora non è più, lasciando che siano altri agenti – metereologici, ma non solo – a corrompere e deteriorare quanto precedentemente costruito: crepe che lacerano tramezzi, intonaci che si sfogliano liberando laterizi, muffe che chiazzano e colorano le case, vegetazioni che si aprono varchi tra le pietre.

In altre selezioni – si pensi a quelle dedicate ai paesaggi innevati – quando le tracce della presenza antropica restano coperte o inaccessibili, sono i segni del mondo naturale a organizzarsi come indizi di un passaggio. Il procedimento scelto dal fotografo è quello di catturare le ombre che i raggi del sole proiettano sul suolo quando incontrano tronchi, arbusti, colline, piloni o grate. Da una parte il manto innevato e la placida compostezza delle file arboree restituiscono un mondo che sembra disinteressarsi delle cose umane. Accoglie, forma, suddivide senza alcun pathos. Dall'altra, la composizione grafica delle istantanee restituisce, in levare, la carica semantica di uno sguardo che, nel *re-cadrage*, è capace di assegnare una forma a un dato fenomenico privo di carica narrativa. L'esempio più eclatante è l'albero solitario, che tanta densità di significati ha nella lirica persiana ed è tra le più suggestive presenze nei film kiarostamiani (Nakjavani, 2006): se doppiamente immobilizzato in una istantanea, esso sembra stagliarsi in una austera solitudine, indifferente ai giochi cromatici o volumetrici dell'ambiente che si organizza attorno ad esso, al quale noi, tuttavia, non riusciamo a non ricondurlo.

Il risultato è una costante tensione all'astrarre, nel senso etimologico del tirare via [dal latino. *abstrahere*, composto di *abs* «via da» e *trahere* «trarre»], ovvero del separare gli elementi gli uni dagli altri in modo che si percepiscano isolati. Isolati gli uomini e le donne, isolati i paesaggi e gli elementi che li compongono, isolati anche i significati che potrebbero restituire. Le strade

vuote riflettono così sul concetto di viaggio e di movimento, senza che nessuno avanzi o retroceda, diventando semmai linee sinuose e graffi nello spazio rettangolare della fotografia. Le scale deserte ci parlano del salire e dello scendere come ipotesi di scuola, come memorie di pedate che non ci sono più o non ci sono ancora; le colline innevate, con le silhouette infreddolite degli alberi, ci rammentano un tempo e uno spazio destinato irrimediabilmente a sciogliersi, senza tuttavia poter «apprezzare» gli effetti di questa degenerazione. Come ha avuto modo di sottolineare Patrick Vauday

Il movimento nello spazio [...] è qui realizzato attraverso un'operazione che consiste nel prelevare dei frammenti per sottrarli all'ambiente di cui fanno parte. La fotografia li estrae per astrarli, afferrandoli mentre diventano altro e sfuggono: forme in via di dissoluzione, oscillazione, disordine. L'immagine non è più un riflesso, non si sottomette alla funzione di riconoscimento delle cose, ma si fa agente di un diventare-altro, diventare-fantasma, diventare-macchia, diventare-sogno (Vauday, 2014, p. 140).

In sostanza, un po' come ideogrammi senza referente, movimenti di luce e persistenze di colore senza espressività, gocce di pioggia che si addensano sul parabrezza di un'automobile senza ordine, esse formano motivi (grafici) senza apparente motivo, amplificando un disarmo del sapere e del narrare che è ancora più doloroso visto che proviene da un regista che ha fatto del taglio pedagogico, dell'impianto umanista e della forza dell'evento tre punti di forza del suo cinema.

Antropo-tracce

Secondo Youssef Ishagpour, «questa presenza-assenza dell'immagine esige anche l'assenza dello sguardo stesso, la sua metamorfosi da una presenza in sé, fisica, a una pura contemplazione alla ricerca del *cadrage*, del punto dove bisogna trovarsi affinché il mondo si lasci rivelare» (Ishagpour, 2013, pp. 14-15). Tuttavia, così facendo, rischieremmo di derubricare le fotografie a mero stimolo per un'attività contemplativa volta ad apprezzare l'eleganza delle forme e il piacere dello sguardo fine a sé stesso. Pur accettando il fatto che lo sguardo si presenti «disincarnato» innanzi a immagini disumane, decontestualizzate e incorporee, queste ultime vanno a nostro parere ricondotte a un moto di insistenza nei confronti del sensibile, ad esempio denunciando limiti e stato di crisi dell'annosa questione della traccia, basamento e principio di molti campi disciplinari, qui convocata con la promessa di una relazione elettiva con il fenomenico.

Abbiamo già visto che gli scatti si presentano come conformazioni immateriali e immemori di un passaggio, di un esserci stati o di un essersi posti in visione, benché – a pensarci meglio – non siano in grado di condurci né ad

eventi accaduti, né a cartografie precise. Sono a-temporali e a-spaziali. Ne consegue che gli strumenti offerti dalle discipline deputate agli studi dei segni – ad esempio la semiotica, la geografia, l’archeologia o la criminologia – risultano privi di efficacia: seguendo la celebre bipartizione barthesiana, le tracce che raccogliamo non forniscono né sufficienti informazioni sul contesto, per comprendere e inferire (lo *studium*), né ci pungono nel profondo con sollecitazioni emotive, per vibrare ed empatizzare (il *punctum*).

D’altra parte, la sparizione dell’essere umano, unita alla persistenza inafferrabile degli indizi del suo passaggio, conferma un approccio ecologico che mette in discussione un altro grande dominio della traccia, quello del cosiddetto Antropocene. Coniato pochi anni fa dallo scienziato Paul Crutzen (2002) e da allora dibattuto tanto nelle scienze dure (Davies 2016 e altri), quanto nell’ambito delle culture visuali (Mirzoeff, 2014; Ballard, 2021; e altri), il termine rimanda all’idea che la specie umana sia diventata una forza geologica capace di incidere sulle condizioni di vita del pianeta, come in passato hanno fatto le glaciazioni, gli spostamenti tettonici o la caduta di meteoriti. Lo sfruttamento irresponsabile delle materie prime, l’emissione incontrollata di CO₂, la crescita della popolazione globale stanno infatti producendo una crisi climatica che mette in discussione persino la sopravvivenza della specie. Pare ormai certo che tali fenomeni

lasceranno la propria impronta per i millenni a venire non solo sulla superficie (miniere, pozzi petroliferi, strade, città, deforestazione, dighe, monoculture), ma anche sugli strati profondi della terra. [...] L’umanità è arrivata a scrivere sulle rocce, a lasciare tracce non più riconducibili al tempo della breve vita umana, ma nemmeno a quello dei monumenti e delle loro rovine millenarie o della conservazione/copiatura attraverso i secoli di stele, tavolette, papiri, codici, manoscritti. Chi leggerà la scrittura sulle rocce, le tracce dell’uomo che stanno entrando di diritto nel *deep time* geologico? (Boella 2019, p. 33).

Ecco: in questo frame «apocalittico», la questione delle tracce finisce per presentarsi come una scrittura priva non solo di chiavi di decodifica, ma finanche di un lettore che le possa decodificare, proprio perché in via di estinzione. Si ingenera così il paradosso secondo il quale l’Antropocene si presenta come era geologica successiva all’olocene giacché contempla, come esito finale, la sparizione dell’*Anthropos* e la sua sostituzione con le impronte, ormai inutilmente incise, del suo esserci stato. Se tale posizione avesse un seme di verità significherebbe che l’immagine che riproduce tali fenomeni si porrebbe come immagine che chiede di essere guardata da uno sguardo che non è più o, meglio, che sta venendo meno. Si ribalterebbe, in altri termini, la posizione teori-

ca di Jean-Luc Nancy (2000) a proposito della funzione del ritratto nella storia della pittura e delle immagini. Secondo il filosofo, i ritratti godono del nostro interesse perché si ri-traggono, si ri-tirano, calando i soggetti raffigurati in una condizione di mistero e di inafferrabile alterità. Qui a ritrarsi, ovvero a costituirsi come Altro misterioso, non sarebbero più i soggetti ritratti, semmai gli stessi soggetti che fotografano.

Senza voler forzare l'inferenza, possiamo rimarcare il fatto che tali problematiche si affacciano anche nelle foto di Kiarostami, senza tuttavia che sia assegnato all'umano una funzione perturbante in un pianeta sull'orlo del collasso. Almeno negli scatti studiati, il pianeta sembra godere di perfetta salute, disinteressato a ogni forma di mondanità e dimentico di ogni azione umana. Se in un primo momento avevamo ricondotto gli esiti di tale raffigurazione a un processo di astrazione che giocava sulla separazione delle singole parti di un'immagine secondo una tensione verso la contemplazione delle forme, ora lo stesso meccanismo sembra tramutarsi da astrattivo a ritrattivo, mettendo in questione le responsabilità implicite di chi osserva dei segni senza referente e pertanto vive una condizione di ritrazione, di imposta alterità, rispetto ad esse. Non si tratta però di implicare uno sguardo dis-umano del fotografo o intravedere un carattere post-umano del paesaggio, ma di accentuare la dimensione di mutevolezza che coglie l'osservatore nei confronti di un'immagine che, viceversa, ha già solidificato, accettato e formalizzato tale processo.

La ricomparsa degli individui

Quanto andiamo dicendo assume tratti più persuasivi includendo nella disamina *Look at me* l'ultimo progetto fotografico di Kiarostami. La serie è poco nota perché è stata esposta finora in una sola occasione, dal 6 marzo all'8 giugno 2018, presso il Museo Nazionale di Teheran, ma il suo dipanarsi è, almeno per chi conosce il suo lavoro, quasi disorientante: dopo decenni trascorsi a raffigurare paesaggi naturali, animali e dettagli architettonici, l'artista dedica la sua prima collezione a un insieme indistinto di individui colti mentre osservano, fotografano, talvolta ignorano alcuni celebri dipinti presenti nel museo più visitato al mondo, il Louvre. Parafrasando altrimenti, gli scatti di Kiarostami ci mostrano capolavori come il *Cristo Beneficente* di Bellini, la *Pietà* di Rosso Fiorentino, *Le Nozze di Cana* di Veronese e molti altri, ma ce li mostrano parzialmente coperti da nuche, cappelli, mani, cellulari o silhouette di anonimi visitatori che vi si parano innanzi.

Lungi dall'essere originali e innovative, le prassi fotografiche qui adottate sono interessanti perché convocano tre fronti discorsivi che arricchiscono il nostro ragionamento. Potremmo così sintetizzarli: 1) desacralizzazione dell'opera d'arte e sua trasformazione in soggetto desiderante; 2) assunzione di una

funzione sineddotica che risponde a una nuova condizione di marginalità dei soggetti coinvolti; 3) resistenza di un abbrivio metadiscorsivo che, tuttavia, denota la futilità di ogni sforzo autoreferenziale.

Sul primo fronte basti pensare al gesto apparentemente semplice di inserire tra l'osservatore e l'opera d'arte alcuni dispositivi di mediazione come fotocamere, audioguide, ma anche grandi cappelli o magliette attillate. Grazie alla loro presenza distraente, i visitatori di Teheran non guardano i dipinti, ma si focalizzano sulle relazioni che si vengono a creare tra essi e i turisti inclusi nelle istantanee, loro doppi intradiegetici. Così facendo, ogni funzione auratica dell'opera d'arte svanisce in un nuovo equilibrio prossemico nel quale sembrano addensarsi molte nubi di marginalità. Nel momento in cui l'osservatore non guarda più il dipinto, ma le sue particolari e precarie condizioni di esistenza, l'opera d'arte sembra infatti prendere vita, acquistando dunque una volontà «soggettiva», nel segno però, per dirla con il Mitchell di *What Do Pictures Want?*, di un desiderio di attenzione tanto grande quanto reale è la loro impotenza. *Il ritratto di Baldassarre Castiglione* di Raffaello, ad esempio, fissa la nuca di un signore pelato che fotografa un altro quadro interrogandosi, forse, sulle sue conoscenze storico-artistiche e sulle sue dubbie preferenze estetiche; *La Belle Ferronnière* di Leonardo sembra domandarsi perché una signora asiatica con berretto e sciarpa rosa non si arresti ad ammirarla, preferendo procedere spedita verso l'uscita (dalla foto e dalla sala); e via discorrendo.

Il secondo fronte si apre quando ci accorgiamo che in questi scatti non vediamo riproduzioni fedeli dei quadri, ma loro estrazioni parziali che dialogano con i turisti che vi si parano davanti. Ad esempio, nelle foto in cui *Il ritratto di giovane* di Botticelli osserva il cappello a tesa larga di un altro visitatore o in cui una delle tante Madonne del pittore fiorentino (*La Vierge et l'Enfant entourés de cinq anges*) fissa una signora con uno chignon e un fiore rosso, sono solo alcuni dettagli degli originali a comparire nella foto. Resta infatti in fuoricampo la maggior parte della superficie dipinta, in un caso l'intero corpo del giovane, fasciato da un elegante vestito nero, nell'altro addirittura il Bambin Gesù. Anche nelle istantanee che riproducono quadri interi, come nel caso del *Davide e Golia* di Daniele Volterra o della *Pietà di Avignone* di Enguerrand Quarton o di *Marie Leczinska, Reine de France* di Louis Tocqué, basta una schiena ricurva, una cresta di capelli, una camicetta bianca per coprire una parte del dipinto e alterarne le regole di composizione. Così facendo, ovvero osservando parti selezionate e separate di un paesaggio storico-artistico, ci ritroviamo una volta ancora in una relazione sineddotica: non tracce, non impronte, non copie conformi all'originale, dunque, ma parti per il tutto, senza che il tutto, ormai marginalizzato, possa mai tornare a essere presenza o raffigurazione.

Il terzo fronte ci conduce dentro l'effetto-cornice che si viene a creare nel momento in cui si decide di contornare le fotografie presentate alla mostra con intelaiature di legno del tutto simili a quelle che si usano per i dipinti. Si veda

lo scatto che immortalava un culturista mentre dà le spalle a due *Stagioni* di Arcimboldo finemente incorniciate: in questo scatto si viene a creare un gioco di contrasti tra le rotondità dei tre corpi paffuti e/o nerboruti e la rigidità rettangolare delle tre cornici che li perimetrano. Si veda anche l'esempio dei turisti raccolti davanti al *Charles X distribuant des récompenses au Salon de 1824* di Jean-François Heim: qui il grande telaio in legno della fotografia si contrappone alle centinaia di piccole cornici che sono presenti all'interno del quadro, secondo un meccanismo di *mise en abyme* molto frequente in altri lavori di Kiarostami. Anche in questo caso agisce un'aporia: la cornice esterna (quella della fotografia) può includere anche ciò che è esterno a una cornice interna (quella del quadro), includendo i visitatori solo a patto di escludere il contenuto dipinto e già precedentemente incorniciato e persino gran parte dei loro stessi corpi. Un'autoreferenzialità che funziona, insomma, manifestando i suoi caratteri di fallibilità: nel momento in cui moltiplica le cornici, moltiplica anche ciò che viene escluso inesorabilmente da esse.

Il costante rimando al fuori-cornice (del quadro, della foto, dello sguardo, del visitatore) – come se l'esclusione dell'umano si realizzasse persino quando viene incluso in fotografie e dipinti – unito alla incessante proliferazione delle bordature – come se il perimetrarsi e l'appendersi a un muro reificasse un desiderio frustrato di assegnazione di statuto artistico – conferma la fragilità espressiva che attraversa il campo di produzione delle immagini. Una fragilità che induce a pensare che quel «*Look at me*» non sia solo il grido dei ritratti nei quadri rivolto ai visitatori distratti, ma anche quello dei visitatori stessi nei confronti dei dispositivi che li catturano, del fotografo nei confronti dell'ambiente museale che lo accoglie (e lo ignora) e persino dei visitatori di Teheran che non potranno mai accedere ai tesori del Louvre, costretti ad apprezzarli in forma parziale perché parzialmente coperti dai loro doppi intradiegetici nelle foto. Si produce, in altre parole, uno spazio scenico eretto nel segno della transitorietà, del malinteso dialogico, con un tocco di amara ironia, visto che quadri, fotografi e visitatori si assomigliano forse nelle posture, ma non si capiscono nelle rispettive identità.

A mo' di conclusione

Abbiamo visto che *Look at me* si propone come un progetto fotografico in antitesi con quelli precedenti: nei primi casi analizzati, l'assenza dei corpi umani si sublimava nell'erezione di uno sguardo creatore disumano e disincarnato, capace di generare forme, volumi e tracce senza semiosi e interpretazione; in quest'ultimo, la moltiplicazione dei corpi ricrea un reticolo scopico dentro il quale tutti i soggetti coinvolti partecipano sì, ma come frammenti e parzialità, malamente incorniciati. Abbiamo visto altresì che in tutti i casi,

Kiarostami si diverte a mettere in scacco le capacità conoscitive dello sguardo, grazie a un costante lavoro di transitività delle immagini, queste ultime, seppur immobili, violentemente attraversate da tensioni del fuori-nel-dentro e del dentro-nel-fuori: nella serie *Walls*, sfruttando le ombre delle chiome degli alberi che si proiettano sulle facciate degli edifici e dei muri; nelle collezioni *Snow* o *Trees & Crown*, mostrandone sezioni estremamente ridotte (i ceppi o parti delle branche spogliate dal fogliame); in *Look at me*, predisponendo prossemiche e interrelazioni che si scoprono incapaci e inadatte al dialogo. E così via.

Da qui, e tendendo il più possibile il filo del ragionamento, si giunge a un esito capace di innervare sia la restante produzione kiarostamiana sia, forse, in forme sineddotiche, anche una certa condizione delle immagini del contemporaneo: invece di rimandarci a un'era antropocenica che punta all'auto-distruzione dell'uomo, il transitare costante delle immagini e nelle immagini ci spinge piuttosto verso una sorta di «imagocene», un'età geologica nella quale le rappresentazioni visive cambiano costantemente i loro modi di esistenza costringendo lo sguardo dei soggetti coinvolti a mobilitarsi e ritrarsi, costantemente e nel medesimo tempo. In prima battuta per non correre il rischio di depauperarsi e finire fuori quadro e fuori fuoco, in una piacevole, ma inevitabilmente fallimentare condizione contemplativa; in seconda battuta per innescare una prossemica più profonda e meno superficiale con il mondo – quello naturalistico, ma anche quello museale – che non sia parodia di posizioni o posture, ma che accentui, semmai, il rispetto nei confronti dell'organizzazione più o meno casuale e autonoma del dato sensibile.

Possiamo insomma riconoscere alle serie fotografiche di Kiarostami la capacità di stimolare una riflessione sul carattere impermanente e transeunte di ogni presenza e di ogni assenza – vegetale, animale, umana, ma anche spettacolare, museale e iconica senza alcuna distinzione – nonché di ogni processo (audio)visivo di loro apparizione/sparizione. Sono infatti le tracce che non tracciano o le cornici che non incorniciano a consentire ai fenomeni di presentarsi o assentarsi in tutta la loro carica di potenza e di fallibilità. E le immagini non possono che accentuare il paradosso che le caratterizza da sempre, quello di fissare ciò che non è più o ciò non è ancora, sintonizzandosi su un adagio che potrebbe così risuonare: *sic transit imago mundi*.

Libri fotografici di Abbas Kiarostami

Kiarostami, A., Ciment M. (1999), *Abbas Kiarostami: photographs*, Hazan, Paris.

Kiarostami, A. (2000), *Abbas Kiarostami. Photo Collection*, Iranian Art Publishing, Tehran.

Kiarostami, A. (2005), *Snow White. Photo Collection, 1978-2004*, Nazar Art Publications, Tehran.

Kiarostami, A., Boltanski, C. (2008), *Pluie et vent*, Gallimard, Paris.

- Kiarostami, A. (2009), *Trees and Crows*, Art Advisory Associates, London.
- Kiarostami, A. (2010), *The Wall*, Nazar Art Publications, Tehran.
- Kiarostami, A. (2013), *A Window into Life*, Nazar Art Publications Tehran.
- Kiarostami, A. (2013), *The Road*, Nazar Art Publications, Tehran.
- Kiarostami, A. (2016), *Abbas Kiarostami: Doors and Memories*, Nazar Art Publication, Tehran.

Bibliografia

- Ballard, S. (2021), *Art and Nature in the Anthropocene. Planetary Aesthetics*, Routledge, London-New York.
- Boella, L. (2019), *L'Antropocene o il mondo che ha ruotato il suo asse*, «Altre modernità», n. 9, pp. 32-46.
- Crutzen P. (2002), *Geology of ManKind*, «Nature», vol. 415, p. 23.
- Dalla Gassa, M. (2021), *24 Frames di Abbas Kiarostami e la condizione intermediale*, «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», n. 17, pp. 69-83.
- Davies, J. (2016), *The Birth of Anthropocene*, University of California Press, Los Angeles.
- Devictor, A., Frodon, J.-M. (2021), *Abbas Kiarostami. L'oeuvre ouverte*. Editions Gallimard, Paris.
- Ishaghpour, Y. (2007), *Kiarostami: le réel, face et pile*, Éditions Circé, Paris.
- Ishaghpour, Y. (2012), *Kiarostami. II. Dans et hors les murs*, Éditions Circé, Paris.
- Mirzoeff, N. (2014), *Visualizing the Anthropocene*, «Public Culture», Vol. 26, n. 2, pp. 213-232.
- Montani, P. (1999), *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Guerini & Associati, Milano.
- Mulvey, L. (2006), *Death 24xa Second: Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books, London.
- Nakjavani, E. (2006), *Between the Dark Earth and the Sheltering Sky: The Arboreal in Kiarostami's Photography*, «Iranian Studies», vol. 39, n. 1, pp. 29-46.
- Nancy, J.-L. (2000), *Le Regard du portrait*, Galilée, Paris; trad. it., (2002), *Il ritratto e il suo sguardo*, Raffaello Cortina, Milano.
- Nancy, J.-L. (2001), *L'evidence du film. Abbas Kiarostami*, Yves Gevaert, Bruxelles; trad. it. (2004), *Abbas Kiarostami. L'evidenza del film*, Donzelli editore, Roma.
- Rancière, J. (2008), *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris; trad. it., (2018), *Lo spettatore emancipato*, DeriveApprodi, Roma.
- Vaunday, P. (2014), *Travellings. Abbas Kiarostami (Pluie et vent, photographies)*, in Vaunday P. (a cura di), *Faut voir! Contre-images*, Presses universitaires de Vincennes, Saint-Denis, pp. 137-144.

Marco Dalla Gassa insegna all'Università Ca' Foscari di Venezia. Le sue ricerche sono rivolte prevalentemente al cinema asiatico, all'orientalismo, ai festival studies, alla storia dell'analisi e delle teorie filmiche. Accanto a un'ampia produzione saggistica, è autore di diverse monografie (una anche su Abbas Kiarostami), curatele di libri e special issue per riviste internazionali. È co-direttore della collana 'Biblioteca: Cinema, Media e Studi culturali' per l'editore Meltemi.

Il discorso fotografico e la “forma del mondo”

Guido Ferraro

Premesse di metodo. I componenti di un testo fotografico

Credo che, trovandomi a rappresentare in qualche modo la prospettiva degli studi semiotici, sia opportuno sottolineare anzitutto la distanza della visione semiotica attuale rispetto alle semplificazioni e alle facili generalizzazioni d'un tempo. In primo luogo, va ribadita l'impossibilità di una “semiotica della fotografia”, cosa peraltro già sottolineata da vari studiosi: la base tecnologica della fotografia regge sistemi espressivi molto diversi tra loro, sicché parlare di una “semiotica della fotografia” sarebbe come voler parlare di una “semiotica dei testi scritti con una biro, o con una macchina da scrivere”, mettendo insieme realtà di natura assolutamente diversa. Tratterò dunque qui di una forma specifica di linguaggio fotografico, che ha però la particolarità di essere stata da sempre centrale nella riflessione sulle potenzialità estetiche della fotografia, e su ciò che la avvicina o la allontana rispetto ai linguaggi propri all'espressione pittorica. Questa linea, che concerne insieme l'evoluzione di un linguaggio e quella di un tipo di riflessione teorica, ha fatto capo inizialmente a Alfred Stieglitz, passando poi per suoi collaboratori e continuatori come Minor White, Paul Strand, Edward Weston, Marius de Zayas eccetera, e coinvolgendo in seguito molti altri che vi hanno aggiunto le loro riflessioni e, soprattutto, il loro contributo creativo.

Bisogna però innanzitutto precisare che la visione semiotica attuale è molto lontana dagli equivoci legati alla vecchia domanda con cui ci si chiedeva se una fotografia fosse “un indice” o “un'icona”, domanda che non può aver senso, in quanto una fotografia è in semiotica un *testo*, entità profondamente diversa dalla nozione di “segno” – mentre icone e indici sono, appunto, tipi di segni. Questa precisazione, tutt'altro che accademica, è fondamentale per un discorso che veda i testi fotografici come realtà complesse, internamente articolate e fondate su una struttura discorsiva: una fotografia è un insieme organizzato di *formanti* (talvolta anche numerosi)¹, cioè di componenti cui riconosciamo una capacità di definizione di senso. Tali *formanti* sono connessi da relazioni sintattiche più o meno complesse, che prevedono ordinamenti, gerarchizzazioni, rapporti di presupposizione, eccetera. Questo modo di vedere ci porta a riconoscere tutta la ricchezza che un testo fotografico può possedere, discostandosi anche dal modello elementare per

¹ Sul concetto di “formante”, anche in ambito fotografico, v. (Ferraro, 2019, pp. 38-40).

cui qualcosa che vediamo nella fotografia sarebbe il “significante” che rimanderebbe a un certo “significato”.

In particolare, il tipo di testi fotografici di cui parlo si allontana non solo da un “significare” pensato in termini di comunicazione informativa (che pure vale certo per altri generi fotografici), ma anche dall’idea d’una modalità di “espressione” di discendenza romantica. Ad esempio, Alfred Stieglitz, nostro riferimento di partenza, ha messo in campo l’idea – sfuggente, è vero, ma decisamente intrigante – di una “equivalenza”²: l’idea cioè che ci possa essere in una fotografia qualcosa che ci affascina e ci sorprende perché, senza che neppure sappiamo bene spiegarcelo, ci pone di fronte a un qualche tipo di *analogia non rappresentativa*. Ad esempio, nel caso celebre delle nuvole fotografate da Stieglitz non c’è certo il gioco infantile della nuvola che somiglia a un elefante o a un pinguino, ma c’è un tipo di corrispondenza più ineffabile e sottile, si potrebbe forse dire una corrispondenza nel modo di essere fatto, dunque nella struttura testuale complessiva, che coinvolge componenti cui ci riferiamo con termini come “composizione”, “texture”, eccetera.

A questo punto è necessario rendere questi concetti più concreti e comprensibili con un esempio, e con questo introduco anche un autore di opere fotografiche che ha avuto un ruolo importante nell’elaborazione delle mie riflessioni, giacché queste hanno potuto avvalersi di un confronto con una persona che di mestiere appunto fa il fotografo, e non il teorico. Si tratta di Giorgio Di Maio, la cui opera fotografica ha tra l’altro il vantaggio di esprimere un modo di fare fotografia ben definito e coerente, ideale per provare a tradurlo in una sistemazione teorica. Per semplificare i riferimenti, prenderò in particolare una sua immagine, *Camerano 21.09.2019*, che il lettore può facilmente andare a vedere nel sito dell’autore³. Questa fotografia permette di distinguere parecchi *formanti* di diverso genere. Alcuni hanno natura, diremmo, tendenzialmente di *indici*, com’è il caso della placchetta metallica malamente tenuta da un’unica vite, un particolare che – si potrebbe pensare a un primo sguardo – dal punto di vista dell’armonia estetica dell’immagine sarebbe forse stato meglio non ci fosse, e invece c’è, reggendo l’allusione a una dimensione di tempo e di accidentalità, quasi piccola costruzione narrativa: collocata lì da qualcuno per uno scopo poi andato perso, la placchetta è rimasta al suo posto, macchiata anche dalla successiva riverniciatura della parete. Ma l’elemento più significativo, vero *indice* in senso classico, è l’inclusione – proprio sul margine di un’immagine che nell’insieme tende quasi a un effetto di astrazione – di quel “43”, ben riconoscibile quale, banale e funzionale, numero civico (cercheremo tra poco di definirne il valore espressivo).

² Sui concetti di “equivalenza” e “corrispondenza” in fotografia, v. (Ferraro, 2011).

³ Si tratta della sesta immagine del progetto *Chiaroscuro*, alla pagina www.giorgiodimaio.it/index.php/it/foto/altri-progetti/chiaroscuro.

Poi ci colpiscono ovviamente i colori e le forme. Quanto ai primi, una tavolozza ristretta combina le tonalità chiare e scure dell'ocra ai neutri, dei *non-colori* diremmo, che vanno da un quasi-bianco, una specie di mera area luminosa non identificata, a un grigio chiaro, un grigio medio, fino a un grigio scuro che sfuma nel nero dell'ombra, un accenno di buio che fa capolino in basso a destra. Contrasto, disposizione dei valori tonali e gioco dei colori costituiscono evidentemente altri *formanti*, di natura sicuramente né indicale né figurativa.

Quanto alla componente relativa alle forme, si rileva la presenza d'un qualche elemento di geometricità, a partire dalla classica opposizione tra linee rette e curve e dall'effetto, qui sottilmente destabilizzante, delle linee oblique. Ma più intrigante è il gioco delle ripetizioni: notiamo in particolare la singolare *duplicazione* (altro tipo di *formante*!) che riprende il motivo degli archi con elemento retto centrale in quel curioso disegno che spicca con evidenza, stagliandosi sul campo biancastro a sinistra: un'analogia tra parti manifestamente prive di connessione tra loro. Gli archi sulla destra fanno parte dell'edificio, sono solidi, duri, un po' scabri, mentre gli archi disegnati sulla sinistra presentano tutta l'inconsistenza e la vaporosità di un'ombra. E quest'ombra non solo si proietta su quella che ci appare come una parte stranamente *vuota*, ma ancor più stranamente non prosegue nelle parti sottostanti in ocra, come dovremmo aspettarci: quasi ci si presenta come fosse un sorta di citazione, o di parodia, delle forme presenti nella parte *piena e solida* dell'immagine.

Ma tale opposizione vale un po' per tutta la costruzione testuale: perché una parte di quello che vediamo la vediamo perché è lì, solida e stabile, ma un'altra parte, altri effetti di colori e di forme, li percepiamo come volatili e contingenti, effetti di luci e di ombre. Sappiamo del resto che l'uso delle ombre è tutt'altro che raro in questo genere di fotografia, trattandosi anzi di un elemento importante che svolge spesso un ruolo decisivo, a partire ad esempio dalla celebre fotografia di Alfred Stieglitz intitolata *Sun Rays – Paula*, considerata un po' come un manifesto dell'autore: l'uso delle ombre ha da sempre portato l'attenzione sulla delicatezza delle connessioni tra la solida oggettività della materia e la dimensione inafferrabile della forma visiva.

L'essenziale e il contingente

Nella fotografia di cui parlavamo, dove si tratta presumibilmente dell'ombra di un lampione, questa implica un'entità che la proietta, fisicamente presente in quel luogo ma non nell'immagine: come a dire che l'immagine fotografica presuppone il reale ma non lo contiene, ne afferma la presenza ma non per questo vi fa referencia. Da un lato, una fotografia di questo genere si presenta come risultato di un processo di *astrazione*: concetto importante in fotografia, a partire ad esempio dal lavoro di Edward Weston, il quale vedeva l'a-

strazione come parte integrante di una pratica creativa capace di *cogliere direttamente le forme del mondo*. Dall'altro lato, l'immagine gioca su indici che *ancorano* l'immagine al mondo, come a impedire che questo insieme di componenti *voli via* verso il regno delle pure forme, dell'assoluto, del senza tempo e senza luogo. Qui il testo fotografico dichiara di aggrapparsi a un qualche luogo specifico (addirittura precisato dalla presenza allusiva del numero civico!), nonché a un momento della giornata in cui la luce produce certi effetti, specifici e momentanei.

Ricordo a questo punto come Aristotele, nella *Poetica*, dicesse che l'arte parte dall'esperienza ma la rappresenta non così com'è, nel suo aspetto particolare, bensì in forma universale, in maniera selezionata e organizzata. L'idea era che l'esperienza vissuta è difficilmente comprensibile, troppo complessa, irregolare, accidentale, priva di delimitazioni e di una forma ordinata; ma l'opera d'arte la rende in forma semplificata, depurata dell'inessenziale, sapientemente delimitata nel tempo e nello spazio, e così resa comprensibile nei suoi valori concettuali e morali. L'opera d'arte acquisisce cioè quella *forma ordinata* che nel reale non riusciamo a vedere, vi costruisce i *limiti di una cornice*, ponendosi al di là della dimensione del *contingente*. Da notare che questo modo di pensare fonda anche una teoria della testualità: i testi fanno sì riferimento al reale, muovono dall'esperienza che abbiamo del mondo, in certo modo imitano il reale ma *non lo riproducono*: lo selezionano, lo ritagliano, lo riorganizzano, lo *mettono in forma*.

Ci può colpire come queste idee possano avere davvero molto a che fare con la fotografia. È soltanto dentro la cornice di un testo, anche visivo, che la realtà assume quella forma che ci rende possibile *vedere* ciò che in uno sguardo diretto sul reale ci resta invece tendenzialmente invisibile. E tale questione della visibilità è decisiva, e molto intrigante. Ad esempio Paul Crowther (2016), docente di estetica e cultura visuale, sottolinea (pur riferendosi alla pittura e non alla fotografia) che un'opera d'arte visiva, sulla base di quel suo connaturato meccanismo che è indicato in inglese come *making-visible*, provoca un processo di *empatia estetica*. Ciò che noi vediamo in un quadro (ma, direi, a maggior ragione in una fotografia), e in un quadro che magari rappresenta un luogo reale che ci è noto, è però qualcosa che in effetti non abbiamo mai visto: il modo inedito in cui *un'altra persona* ha visto quel luogo. Vediamo cioè quello che in linea di principio anche noi avremmo potuto vedere, ma non ne siamo stati capaci. «In quanto esseri sociali, scrive Crowther, noi siamo affascinati dal modo in cui altri colgono significato nel mondo» (*cit.*, p. 5). Siamo sorpresi, talvolta incantati dal fatto di cogliere ciò che altrimenti sarebbe rimasto per noi inosservato e non apprezzato. Le immagini “ci completano”, nel senso che ci aprono altre possibilità di vedere le cose, regalandoci dimensioni aggiuntive di sensibilità e di pensiero. Di più, questo processo trascende la nostra comune condizione d'essere immersi nel flusso

normale e quotidiano dell'esperienza, limitati allo sguardo superficiale che usualmente possiamo sulle cose.

Tuttavia, aggiungiamo noi, questo effetto può essere tanto più forte nel caso della fotografia, proprio perché sappiamo che ciò che vi vediamo è per definizione effettivamente presente nel reale. In mille modi si è pensato di impiegare la fotografia per alludere, quanto meno, alla dimensione del non visibile. Viene in mente ad esempio la tensione verso una rappresentazione fotografica dell'invisibile presente nelle ultime opere di Luigi Ghirri: ricordo quella che dicono essere la sua ultima fotografia, dove si vede una pianura grigiastra spaccata da un canale che si perde davanti a noi, sfumando in una luce incerta e scomparendo verso l'infinito (uso non a caso il termine "infinito" perché mi sembra che vi siano connessioni significative con la relazione *visibile/invisibile* centrale nella poetica di Leopardi). Ma per Ghirri fotografare era un continuo stupirsi di fronte all'inatteso del mondo, come un modo per costringere il reale a farsi testo, sottraendolo a uno stato di esistenza esterna, effimera, quasi inafferrabile. Come ha scritto Gianni Celati (2010, p. 263), le fotografie di Ghirri ci insegnano che il mondo *prende forma perché qualcuno lo osserva*. Un'idea di fotografia lontana anni luce dalla pratica della pittura, in certo modo nella linea del modo in cui pensava Minor White, in termini di appropriazione mentale di immagini "trovate" nel mondo, colte grazie a uno sguardo speciale, quasi *angelico*. E le riflessioni di Minor White, sulla fotografia come combinazione di astrazione e accidentalità, mantengono a tutt'oggi il loro speciale interesse⁴.

La forma del mondo e l'arte fotografica

Nel suo libro su *Cosa rende moderna l'arte moderna*, Kirk Varnedoe (1990) considerava decisivo il fatto che a un certo punto si sia portato dentro l'opera d'arte il contingente, la realtà del non-ordinato, e – cosa per noi molto interessante – in tal senso citava in primo luogo l'opera di un celebre *pittore-e-fotografo*, Edgar Degas⁵, che *nei suoi dipinti* ha anticipato cose che solo in seguito avremmo riconosciuto come tipiche della fotografia. Degas dipingeva come facesse "istantanee", nel senso di fermare momenti casuali che mai prima un pittore avrebbe pensato di immortalare sulla tela: donne che si asciugano i capelli, che stirano o sbadigliano, ballerine che si toccano i polpacci dolenti o si sistemano le scarpe... e poi soggetti mal illuminati, casualmente coperti da oggetti o tagliati a metà da un'inquadratura "sbagliata"... per non dire della fotografia che Degas ha scattato a se stesso, dove il suo volto non si vede perché cancellato dal lampo del flash. Degas scopre la *rappresentabilità dell'acciden-*

⁴ Si veda in proposito (Cronan 2020).

⁵ Sul rapporto pittura/fotografia in Degas, v. (Ferraro 2014).

tale, dunque la possibilità di tradurre in testo visivo un mondo non predisposto per la sua traduzione in immagine, colto nella sua disposizione indipendente e casuale, e nel suo momentaneo *avvenire*.

È successo qualcosa di decisivo in quel momento della storia in cui una cultura ha scoperto *al tempo stesso*, in maniera indipendente ma concomitante, le possibilità del mezzo fotografico e il valore dell'accidentalità. Perché quando diciamo che un certo genere di fotografia "sorprende un aspetto del reale", intendiamo che per questo linguaggio la componente accidentale è necessaria, intrinseca, e anzi deve restare impressa in quanto tale nell'opera. Lo fa rendendovi leggibile all'interno il processo stesso del *making-visible*, evidenziando la costruzione di un *vedere* come processo attivo e personale tramite scelte dichiarate di prospettiva e di ritaglio, negando così ogni idea di un automatismo della produzione fotografica. Davvero, ciò che percepiamo, e che ci sorprende e ci affascina, è proprio il gesto di uno sguardo non nostro, che ci propone ciò che altrimenti ci sarebbe stato invisibile.

Se dunque l'arte classica aborrisce l'imperfezione e la contingenza, il pensiero moderno ne ha riscoperto il valore. Con Giorgio Di Maio, ragionando sulle sue fotografie, abbiamo considerato spesso l'effetto della presenza in un'immagine di elementi casuali ed estranei: una scopa o un secchio abbandonato in un angolo, una persiana aperta a metà, elementi che, includendo nello spazio del testo visivo cose che il fotografo *non può avere voluto*, vi inscrivono di fatto una sorta di irriducibile *resistenza del reale*, segnalando anche l'appartenenza di ogni luogo al dominio del vissuto, dell'agire umano, del tempo e della storia. Questo modo di usare la fotografia mostra che tra questa e il mondo c'è un rapporto insieme necessario e volontario, osservativo e immaginativo, preordinato e inatteso. Possiamo ricordare in proposito anche le riflessioni di Jacques Rancière (2011), secondo il quale è proprio la presunta qualità meccanica della fotografia a liberare le potenzialità dello sguardo da quella servitù della mano che è propria alla pittura. Questo rende possibile la diretta coincidenza tra la suggestione degli oggetti che si offrono allo sguardo del fotografo e la sua interiore, soggettiva visione di artista. È dunque grazie alla speciale oggettività della fotografia che l'amore per le pure forme può venire a coincidere con la percezione della profonda storicità d'ogni cosa.

Se l'arte classica perseguiva un'idea di bellezza astratta e ideale, depurata dall'inessenziale, era anche perché pensava a un ordine investito *a priori* nel mondo. Il tipo di fotografia di cui stiamo parlando, pur offrendoci un senso d'armonia e di organizzazione formale, vi include però questa dimensione di accidentalità, queste prove di un reale che sfugge al controllo dell'autore, e così facendo realizza come un decisivo *cortocircuito* tra i due lontani e diversi livelli della *perfezione formale* e del *reale tangibile*. La fotografia, questo è il punto, cerca senso, armonia, strutturazione formale, nello spazio che ci è dato, non altrove, qui dove siamo, in una realtà quotidiana, storica, abitata, vissuta... In

questa maniera più attuale di concepire i valori estetici, la fotografia appare, di fatto, privilegiata. È bizzarro che vi sia ancora chi sostiene che la fotografia non possa essere arte, affermandolo proprio in ragione di un suo rapporto in certo modo diretto con il reale, e non si accorge che le cose sono assai più complesse, tanto che a ben guardare vale forse proprio l'opposto. Che anzi potremmo pensare che stia da sempre nel cuore del fatto artistico questo processo che attiva un cortocircuito tra le forme e le cose, tra l'assoluto e il reale, tra l'eterno e il contingente, e dunque anche tra ciò che vediamo là fuori e ciò che sentiamo qui dentro.

Riferimenti bibliografici

- Celati, G. (2010), *Ricordo di Luigi, fotografia e amicizia*, in Ghirri, L., *Lezioni di fotografia*, Quodlibet, Macerata.
- Cronan, T. (2020), *Ambiguity, accident, audience. Minor White's photographic theory*, in M. Durden, M., Tormey, J. (a cura di) *The Routledge Companion to photography theory*, Routledge, London.
- Crowther, P. (2016), *How pictures complete us*, University Press, Stanford.
- Ferraro, G. (2011) *Figure astratte. Dagli "equivalenti" di Alfred Stieglitz alle "coincidenze" di Sarah Moon*, in Del Marco, V., Pezzini, I. (a cura di) *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Nuova Cultura, Roma.
- Ferraro, G. (2014), *Degas e la pittura fotografica: la questione del realismo nella prospettiva della semiotica "neoclassica"*, «Lexia», nn. 17-18, pp. 167-189.
- Ferraro, G. (2019), *Semiotica 3.0. 50 idee chiave per un rilancio della scienza della significazione*, Aracne, Roma.
- Rancière, J. (2011), *Aisthesis: Scènes du régime esthétique de l'art*, Galilée, Paris.
- Varndoe, K. (1990), *A fine disregard. What Makes Modern Art Modern*, Harry N. Abrams, New York.

Guido Ferraro fino al 2019 ha insegnato *Semiotica e Teoria della narrazione* all'Università di Torino. È stato Presidente dell'Associazione Italiana Studi Semiotici. Tra i suoi numerosi libri, *Fondamenti di teoria sociosemiotica*, *Teorie della narrazione* e *Semiotica 3.0* definiscono una nuova prospettiva di semiotica "neoclassica". Si occupa ora di narrazione e di testualità fotografica.

An attempt at a text-critical and phenomenological analysis of Roland Barthes book *La Chambre Claire*

Gerhard Glüher

Barthes wrote *La Chambre Claire*¹ between 15 April and 03 June 1979, this means parallel to the *Mourning Diary*, which consists of 330 cards containing sentences, fragments, detailed introspection, but also general statements about grief.² The notes were not intended for publication, but the idiosyncratic authorial reference of this book becomes clearer when one knows this fact.

What do we have before us? A philosopher leafs through some illustrated books on the history of photography, some magazines and his private pictures. Some are selected and he describes himself looking at these photographs. The book consists of 48 compressed chapters that complement each other, but without a continuous narrative. Barthes distinguishes between his photographs and published photographs. In the second part he includes private photographs because he is looking for very personal details what triggers a physical reaction. With eyes closed, «[...] letting the detail rise into affective consciousness on its own» (p. 59) is how the detail, which he calls the *punctum*, unfolds its effect.

Close-up analyses of photographs, cultural studies and biographical observations create a phenomenological amalgam which offers different ways to read. Barthes attempts a controversial dispute between two modes of reception and connects them inextricably in places, which does not make understanding easy. Barthes called the two modes of reception *the cultivated* and *the mad*. The first followed rational reason, the second affect.

Barthes is only slightly interested in photographs that can be understood by studying them, because they can be explained by cultural, historical or artistic patterns, but the selected photographs possess qualities that drive the author to the brink of madness. He allows himself to be drawn to hallucinations, nightmares, madness, trauma and tragedy as comparisons. While it has been noted so far that he refers to Lacan's writing *The Four Basic Concepts of Psychoanalysis* (Lacan 1975), there are striking examples from psychiatry: the photograph of Lewis Hine, which shows two "imbeciles in an asylum", and to which

¹ The German edition *Die Helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie* served as the textual basis; all quotations and page numbers refer to this edition.

² Roland Barthes: *Mourning Diary*, Text established and annotated by Nathalie Léger, New York 2009.

Barthes writes: «[...] I am a savage, a child - or a madman; I leave all knowledge, all culture behind, I refrain from inheriting another gaze.» (p. 60)

Was the book only written in order to find the true essence of his mother by looking at an old and blurred photograph showing her as a child in a winter garden. The book must have been an unsuccessful experiment, because in the self-observation it becomes clear at the end that the claimed truth of the photograph cannot be redeemed. Barthes does not show the key image, the amateur photo of his mother, on the grounds that for any other viewer it is only a «[...] trivial photograph, one of the thousand manifestations of the absolutely arbitrary object at all, and any other viewer could at best study it.» (p. 83)

This book is an attempt to create an ontology of photography, because the author asks what the essence of photography is. Nevertheless, it remains difficulty in assigning it clearly to a literary or scientific genre. Is it really a final methodological interrogation of photography, or has the writing processed Barthes' grief over the death of his mother? Is it perhaps even merely this: a radical representation of death and his own death, as Jacques Derrida suggests?³ We know the author as an astute analyst of the most diverse forms of cultural techniques and media, human states of mind and behaviour. Already early in his work he had dealt with the genre of photography. Even if Barthes bases his methods on rational conclusions and structured systems, his motivation for scholarly work is nevertheless based on very personal, intimate triggers like love or desire. This attitude, however, does not prevent him from using sign-theoretical and philosophical figures of thought when he needs them to present his arguments.

The most important theoremes:

Barthes attempts the sketch of an "eidetic science of the photographic image" (p. 9) and to determine its essence or its *Noëma*.⁴

If the adjective *eidetic* must be assigned to the realm of metaphysics, the combination with "science" results in a contradictory statement: is metaphysical thinking to become the basis of an exact procedure here? It becomes even more strange when one follows how the author works. *The measure of all photographic knowledge* is himself, and his basis of investigation is two dozen photographs and an unknown number of private pictures.

Barthes is not interested in sociological, art-historical, technical questions

³ Derrida, Jacques: *Die Tode von Roland Barthes*, Berlin 1987.

⁴ Philosophical definition of the notion in: Ritter, Joachim: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Darmstadt 1972, Bd. 2, S. 356f.

raised in connection with photo theory or media theory, but makes his personal feelings the criteria of investigations. And that is not all. In the months of his mourning, he looks in his private portrait photos for something he calls his mother's *essence*, the expression he remembers. When he finds it in her child's picture, of all things, he constructs his theory of the completed future of the photographic image. His word combination *ça-a-été* is not identical with *C'est ça*, because with the past tense the actualisation would be impossible. It is conceivable that the linguist Barthes had the Greek tense of the *aorist* in mind, because this is also used when a past event that has been completed at a certain point is to be expressed.

Studium and punctum

Studium and *punctum* are reception-controlling modes that are activated by conscious or subconscious factors. *Studium* means a coded, controlled recognition of the *social functions of photography*, whereas *punctum* means an unconscious, random finding of a *coexisting detail* (p. 52) whose dominance suppresses all other pictorial information and thus blocks analysis.

The motivation of *studium* is normal cultural interest, that of *punctum* depends on the relationship between detail and observer and is thus completely arbitrary.

Reference

Reference is the fundamental principle of photography; that is, the photograph is to be seen as an "emanation" of its object of reference "*de ce qu'elle représente*", consequently a distinction between referent and signifier is impossible. The photograph is thus not a medium or sign but «[...] the thing itself». (p. 55)

Photographer

The photographer acts by "surprising" the photographed without his knowledge. Such surprises can also consist in seeking the rare, fixing the fastest movements, photographing the same thing for years, trying out technical deformations or capturing original scenes.

«The second face of the photographer is not based on seeing, but on being in a certain place.»(p. 57)

Noëma, Being

«All photography is an authentication of presence. (p. 97)

Photography has an analogical essence, but the Noëma is not analogy because it is common in all techniques of imaging.» (p. 99)

The *Noema* of photography is composed of three factors:

1. the link between reality and the past.
2. the fact that the photographer saw the referent in persona.
3. the affirmation of what it reproduces, with the subtle observation, however, that the essence of photography is “the mask”, which means that «[...] photography can only assume meaning by masking itself.» The reason for this is, that «[...] every photograph is accidental and thus without meaning.» (p. 44)

Analogy; Reality; Truth

Photography is not a copy of the real, but “an emanation of the past real” and therefore photography is magic and not art. (p. 99)

«Phenomenologically, in photography, the faculty of confirmation takes precedence over the faculty of reproduction» and «the destiny of photography»: it accomplishes the intertwining of reality which is described with the idea of the bygone past (ça-a-été) and the truth of something to be observed (C'est ça). (p. 99)

Sign theory

«To make out the photographic signifier, it demands a secondary act of knowledge or reflection.» (p. 13)

«In recognising the referent, photography abolishes itself as a medium, is no longer a sign but the thing itself. The photograph is an image without a code - although codes control its reading.» (p. 55)

Barthes draws the following conclusion:

«Photography becomes a new form of hallucination (a bizarre medium): false on the level of perception, true on the level of time» and he calls it a «crazy image.» (p. 126)

In other words, the result of a sensory illusion, that is, a perceptual experience in which one sees something but it does not de facto exist. The attribute of madness is attributed to photography because every attempt to grasp, or comprehend, both the thing depicted and the bearer remain fruitless.

Are we therefore at a loss before a completely new phenomenon which cannot be explained by any reasonable analysis, because as soon as one begins to look at it, it immediately dissolves into “nothing”? This seems frightening, because our safe terrain - the method - is called into question. There is a manifestation for such phenomena, namely magic. This is what Barthes must have felt when he examined the corpus of his photographs and indeed we find the statement:

«Photography is magic (and not art).» (p. 99)

With photography, the author would have found an enclave in the cod-

ed, marked world in which appearance and reality become inseparable, equally real manifestations, just as it is in myth, fantasy, dreams and the imaginary.

In order to be able to follow this discourse between image and imprint, it is indeed necessary to «[...] leave all knowledge, all culture behind and become a child», (p. 60) who stands in speechless amazement before the inconceivably new phenomenon that has come into the world with the image medium of photography, but also with every photograph that one encounters.

In order for this infantile, cultureless approach to photography to be possible at all, some re-setting, and negation of what has been achieved so far in photographic theory is required.

What Barthes takes over as fixed poles in the system of image creation, image mediation and image reception are the photographer, the photographed object and the observer.

The photographer was at a certain time at a certain place in the past and photographed something arbitrary, *contingent*, deliberate or accidental.

The second acting pole is the observer, who selects and categorises photographs apperceptively. His action is a conscious, emotional and deliberate act. The selection criteria that are decisive for the two categories are: interest - it determines the *studied* photographs, and consternation - it determines the *punctuated* photographs.

In the category of *studied* photographs are only those that can be read or rationally grasped. This approach has been known since the emergence of semiotics and is only incidental here. More important are the *punctuated* photographs, which are not a medium, not a language, not a sign, but constitute the *occasionally new*. The observer stands powerless, spellbound before them, although he himself finds the trigger for his consternation by engaging with them through contemplative observation. Barthes writes that the punctum is an active element that affects him as a passive viewer, but he himself proves my interpretation of the active viewer by taking an entire book to reflect on his most important punctum, that of the past.

Only the *punctuated* photographs are carriers of the photographic *noëma*. Any sensitive observer who not only studies photographs but negates them as *tangible things* can enter into the adventurous dialogue with the speaker.

Only when we abandon ourselves as critical observers and accept the photograph as the result of a magical process do Barthes's reflections on the condition of the relationship between image, depiction and object become less fantastic. Barthes very rarely works with the argument of faith in his earlier writings, since logical reasoning, phenomenology and language offered him a basis that excluded the proof of the asserted and vague suppositions. Why he became a faith fundamentalist of a technical image process in this book can

possibly be deduced from his biography, but from a media-theoretical, this means a scientific point of view, this approach is very questionable.

Relationship between object and image

Strictly speaking, one should not speak of the existence of an image at all, because such an image cannot be grasped, since only the object, not the image, is visible. The following second premise must apply: object becomes image, because the image is invisible. Through the alchemical process of being photographed, the light emanation of the object flows into the photographic silver layer and embodies it there again.

The semiological term *referent* (everything that is photographed) becomes the «[...] necessary real thing without which there would be no photo».

The important term *eidolon* that Barthes uses in this context is found in Aristotle as: «[...] an image on reflecting surfaces, a perceptual image in the human eye and the mirage of an optical illusion». In Democritus, *eidola* are «[...] two-dimensional atomic structures which may emanate from things and living beings and produce in the eye of the beholder the perception of the object, but are also responsible for dream images». (Schmidt & Schischkoff 1978, p. 278)

Assuming these meanings of the term, Barthes referents should not be understood as real tangible bodies, but as optical illusions. Let us hold on to this observation as a third position.

So how does the transformation of the piece of photographic paper into the referent work?

Two important hints from the author help:

1. the term *emanation*
2. the description and the examples of the process

The theological term *emanation* means:

«To flow out of; to emerge from something else. From an original cause all individual things have come forth, which, though similar to it, are of inferior value and reality.» (Ritter 1972, p. 165)

Emanation is not to be equated with resemblance, analogy and identity, for these terms imply models of thought that recur to the separation of image and object, which does not exist in Barthes, as can be inferred from the statement:

«The photograph of the vanished being touches me like the light of a star.» (Barthes 1985, p. 91)

To see the planet, the piece of matter in the infinity of the universe, is impossible, as this exceeds our limited perceptive capacity; moreover, the star may have long ceased to exist. So for the observer, the little dot of light becomes the star, and indeed it is hardly likely that he imagines a planet.

Just as in this example, the transformation takes place in the act of taking a photograph. The speaker emits *radiation* and *luminance*, paradoxically defining light:

«Light here, although intangible, is nevertheless a physical medium, a skin [...]» (p. 91) The body of light now meets the silver salts and changes this «[...] living metal of alchemy [...]» (p. 91) whereby the speaker becomes “immortal” through this “mediation”.

The exposure is a technical process and the latent image is in fact not created by human hands, which Barthes brings to the comparison with the Veil of Saint Veronica, of which it is said that the face of Christ created itself there through the imprint and thus became immortal as an image. The thesis that photography is a rubbed-off image of the real fits seamlessly into this theory.

Thus we can place Christian faith alongside mythology as the second basis on which Barthes’ model is built.

The contemplation of this conglomerate of transcended silver is also no longer limited to the visual, but can be seen as an almost bodily fusion by means of light:

«Light is a skin, an umbilical cord that I share with this or that, once photographed. (p. 91)

Thus, anyone who looks at a photograph under Barthes’ premises enters into a kind of symbiosis with it. A separation of the partners image / object or observer would not result in their autonomy, but in the destruction of the system. When he finally found his mother as a child in the winter garden, he was once again connected to her not only by a skin but also by an umbilical cord of light.

Barthes thus makes his proposal to conceive a theory of photography without the image as a secure basis for argumentation.

Discourse approaches

In order to use the book as a starting point for further reflections on photographic theory, I suggest registering its formal ontological content, but once again setting off the core problems from it as questions.

- 1: why is it so difficult to grasp the photographic signifier?
- 2: how must one proceed methodically in order to make photography a sign system?
- 3: what conditions are necessary that photographs lose their accidental character, their ambiguity?

The following texts are to be understood as suggestions that need to be supplemented.

1927 Ernst Kallai found the following answer to the first question: « [...] the real-materially conditioned sensory substrate of this rich sensory illusion is [...] almost insubstantial [...]. In both stages, negative and positive, the *facture* is missing, the optically perceptible tension between image material and image is missing. The face of nature is sublimated to a light-image.» (Kallai 1979, p. 115)

Kemp paraphrases *facture* with: «[...] precipitation of the production process.» (Kemp 1979, p. 24) The absence of the texture eliminates the picture surface as an optical level of effect, whereby the pictorial tension between imagination and material carrier collapses. The result is an unresisting penetration of the gaze into the illusionary pictorial worlds. «[...] the complete optical neutrality of its binding by the photographic material has the consequence that even the most immediate photographic close-up view seems to reach into an indefinite depth behind the picture surface. Between the outermost photographic foreground and the picture surface lies the incomprehensible matt or shiny appearance of an air-soaked space in between.» (Kallai 1979, p. 118)

Thus the following sentence - without the resigning only - could have come from Barthes, if he had actually advanced so far in his endeavour to find the photographic signifier:

«The photographic image surface has just the one use of being a resistless view of spatial light emanations.» (Kallai 1979, p. 118)

If, as a contrast, we consider Barthes' dubious *research*, it becomes clear what effects an undistanced examination of photography can have. Barthes wants to reduce *close observation* which for him consists of ever greater magnification of detail, to absurdity as an analytical method. Similar to Kallai, he also deals with the surface of the image. But since he does not realise that it does not exist in an optically effective way, his gaze immediately penetrates into the illusionistic depth, where, however, it does not get caught without support, but, as it were, penetrates through to the grain of the paper. Through the enlargement process, Barthes dissolves the image and what remains according to him is its substance. Why he does not think further at this crucial point remains unclear.

If we combine the approaches of the two authors, we could formulate the thesis: our previous reception of an image, because it presupposes a three-dimensional object - image carrier/signified/*facture* - must be modified in the case of the photo. There is indeed a *facture*, but it coincides with the signified and is not tactile. In fact, the enlargement does not dissolve the signifier, but makes the *facture* clear. So the photographic signifier is not invisible, but only requires a changed way of looking to recognise it.

Barthes himself had already answered the second question in *Rhetoric of the Image* (Barthes 1990, p. 28 - 46) and Victor Burgin clarified it in *Looking at Photographs*. (Burgin 1983)

Simplified, the answers can be formulated as follows: everything that is visible in a photograph must be made the carrier (or symbol) of a higher level of meaning. The result is a complex structure that enables the viewer to transfer the sign system of language to the photograph - the question remains open as to how far this succeeds - and thus achieve an ideal state of complete decodability or readability.

By means of the identifiability of what is depicted, it becomes nameable and is immediately transferred into language. The analogue remainder of the photo is then transformed into the *denotated image* by means of a complicated method and the whole is assembled into the *rhetoric of the image*.

Burgin does defuse the dual codability of photography by expanding it to include «[...] a heterogeneous complex of different codes on which photography can rely». His statement that «[...] every photograph derives its meaning from a plurality of different codes that vary in number and type from photograph to photograph.» might lead us to conclude that this makes concessions to the non-codifiability of photography. However, he speaks of a meaning and says quite clearly: «[...] photographs are texts that are, [...] written down in a photographic discourse [...] the photographic text is a site of a complex intertextuality [...]». (Burgin p. 252)

This means that photographs are super-signs (like a text) that can ultimately never be unambiguously determined, since they do not have one meaning but are integrated into an unmanageable system of references of possible meanings. The text-image or image-text quickly slips into the arbitrariness of subjective use through this overuse.

If our considerations so far have been correct, one can now draw the astonishing conclusion that such opposing approaches as the ontological and the semiotic reach the same goal on different paths: ontology sought the essence of photography and found only the *contingency of the world* (Barthes), while semiotics sought the language of photography and found texts that fall back on the heterogeneous plurality of different codes.

Question three

It is obviously not possible to use photography in a signifyingly unambiguous way in the sense of a language. In order to at least partially limit the ambiguity of the photo, a simple means is used - one places it in the context of a secure sign system, that of the text. There it loses its ambiguity and is apparently used for affirmative services: evidence, witness, illustration. In context, the photo is suddenly granted the highly questionable quality of objectivity, and yet this method works very well, as can be observed daily in photojournalism and advertising.

All our tested methods of analysing the photography as image and medium provide complete models of knowledge, but still there remains an indeterminate residue of authenticity. The magical aspect cannot be expelled from this medium. It is based on the fact that something existing must actually have been present so that the imaging process can produce an image at all. This precondition only applies to the analogue process, whereas digital images can depict anything that never existed. With digital photography, logical determination replaced the chemical, i.e. the magical processes. Is in this sense *La Chambre Claire* a last attempt at a bygone era when a technical image could trigger the fascination of the magical?

Bibliography

- Barthes, R. (1985), *Die Helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie*, Suhrkamp, Frankfurt M.
- Barthes, R. (1990), *Rhetorik des Bildes*, in: Barthes, R., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Suhrkamp, Frankfurt M.
- Burgin, V. (1983), *Fotografien betrachten*, in Kemp, W., *Theorie der Fotografie III*, Schirmer, München.
- Derrida, J. (1987), *Die Tode von Roland Barthes*, Nishen, Berlin.
- Kallai, E. (1979), *Malerei und Fotografie*, in Kemp, W. (ed.), *Theorie der Fotografie II*, Schirmer, München.
- Schmidt, H. & Schischkoff, G. (eds.), (1978), *Philosophisches Wörterbuch*, Stuttgart.
- Ritter, J. (1972), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Wissensch. Buchgemeinschaft, Darmstadt.
- Barthes, R. (2009), *Mourning Diary*, text established and annotated by Nathalie Léger, New York.
- Lacan, J. (1975), *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Olten und Freiburg.

Gerhard Glüher has been a full professor of philosophy at the Free University of Bolzano, Faculty of Design and Arts, since 2007. PhD in art history at the University of Marburg, his research and publications focus on art theory, photography, performance, new media and artistic research. He teaches design theory, art theory, methods of creativity.

Osservazioni sullo sguardo fotografico. Yves Bonnefoy interprete della fotografia

Stefania Zuliani

«L'unico vero viaggio, il solo bagno di Giovinezza, non consisterebbe nell'andare verso nuovi paesaggi, ma nell'avere altri occhi, nel vedere l'universo con gli occhi di un altro, di cento altri, nel vedere i cento universi che ciascuno di essi vede, che ciascuno di essi è» (Proust, 1989, p. 666). Avere altri occhi: è in questo desiderio, espresso da Marcel Proust in un passaggio della sua *Recherche*, che Yves Bonnefoy pone immediatamente il senso, direi persino l'urgenza, della sua continua riflessione sull'immagine. Un lavoro che il poeta ha condotto in forme e occasioni diverse trovando un punto di ancoraggio decisivo nelle pagine di *Remarques sur le regard*, il volume che nel 2002 ha raccolto alcuni tra i più significativi interventi che Bonnefoy, erede della cattedra di Paul Valéry al College de France e, più in generale, della illustre tradizione francese dei poeti critici d'arte, ha dedicato all'analisi di luoghi e figure della *grande arte* del Novecento. *Lo sguardo e gli occhi* è il titolo del capitolo inaugurale del libro, una premessa teorica e una dichiarazione di poetica che si apriva appunto con la ricordata citazione proustiana posta in esergo, una frase che, scrive Bonnefoy, «potremmo tacciare di banalità» (Bonnefoy, 2003, p. 3) e che pure è l'occasione di un'interrogazione, serrata, implacabile, addirittura ansiosa, sul significato della creazione poetica e artistica, due termini che nella riflessione di Bonnefoy non sono mai disgiunti, e, soprattutto, sul valore di antidoto che la poesia, l'arte e, vedremo poi in che termini, la fotografia, hanno nei confronti dell'arida astrazione di un approccio concettuale, generalizzante alla realtà. «L'approccio concettuale al mondo non può pensare il fatto, invece decisivo, che una cosa o un essere *siano qui* oppure no, nello spazio della nostra vita, con in sé tutto ciò che ne fa realtà particolari, individuali. Non può pensare la casualità, non può, – prosegue il poeta, nel cui pensiero germogliano i semi del Surrealismo – affrontare in modo diretto la questione dell'essere nell'oggetto» (Bonnefoy, 2003, p.5).

Bonnefoy, sempre in bilico “tra due mondi”, come ha sottolineato Jean Starobinski, tra i lettori più attenti e assidui dell'autore di *Un sogno fatto a Mantova* (1967), nella sua poesia così come nella scrittura dell'arte – delle arti – reagisce con ostinazione all'impoverimento indotto dagli eccessi della concettualizzazione, di un pensiero analitico che impedisce «l'esperienza dell'infinito nel finito» e che si sottrae alla verità vertiginosa di ciò che non si mostra, concluso, in superficie: «Al di sotto dell'io' concettualmente costituito – scrive ancora Bonnefoy- restiamo all'ascolto dell'io profondo'» (Bonnefoy, 2003, p.6). Un

ascolto che l'arte, in quanto «guarigione dal concetto» ha in passato reso possibile grazie ad una costante, e sempre sbilanciata, dialettica fra l'esigenza di non tradire ciò che gli occhi ci restituiscono, di restare quindi fedeli a ciò che appare, e la necessità di cogliere attraverso lo sguardo i legami sotterranei, le relazioni profonde che intrecciano gli esseri e le cose. Gli occhi e lo sguardo sono dunque i poli che definiscono e soprattutto che attivano questo movimento incessante che ha segnato la storia della "grande arte", in cui fino ad un certo punto – fino, lo vedremo, all'avvento appunto della fotografia - hanno convissuto in differenti equilibri le ragioni degli occhi, occhi che percependo aspetti dell'apparenza sensibile servono secondo Bonnefoy la «causa del pensiero concettuale» e la verità dello sguardo, il quale «distinguendo, accettando, amando, già fa essere». È lo sguardo, precisa ancora il poeta, «a creare non l'universo come è costruito dalle scienze [...] ma il luogo in cui gli esseri esistono in quanto esseri e hanno tra loro rapporto in quanto esseri: quello che questa volta chiamerò la terra, la terra degli uomini» (Bonnefoy, 2003, p.10). Tocca allo sguardo, dunque, e non agli occhi, garantire una verità situata, qui ed ora, rendendo possibile attraverso un realismo di assoluta soggettività quella "presenza" che è irrinunciabile chimera, idea fissa, parola chiave nella poesia e nella critica di Bonnefoy come anche in quella, per tanti versi affine, di Michel Leiris, un altro poeta di eterodossa sensibilità surrealista che pure ha riconosciuto nell'arte, e non a caso proprio nell'opera di alcuni degli interlocutori privilegiati dello stesso Bonnefoy (in particolare, Giacometti e Picasso), una sponda privilegiata per l'esercizio di una scrittura critica autobiografica «con il corno», spietata e rischiosa (Zuliani, 2002). A rendere però irriducibile la nozione di presenza discussa da Bonnefoy è appunto la responsabilità attribuita allo sguardo, uno sguardo storicamente determinato – Mark Cousin ha di recente proposto appunto una monumentale *Storia dello sguardo* (2018) – uno sguardo che risponde alle trasformazioni epistemologiche, che reagisce alle crisi ed anche alle catastrofi del senso. Attraverso l'esperienza esemplare di Giacometti, Bonnefoy dà conto di come lo sguardo abbia saputo rispondere alla caduta di ogni fede metafisica, alla perdita di ogni fondamento che ha segnato l'età contemporanea, in cui, scrive il poeta, «bisogna oramai ammettere, con Leopardi, con Mallarmé, "che il cielo è morto"» (Bonnefoy, 2003, p. 13) e l'esercizio dei segni ha rischiato di ridursi ad un gioco estetico, ad «oblio e negazione dell'essere». Giacometti, davvero radicale innovatore dello sguardo, ha orientato la sua ricerca di artista a rivelare la presenza nascosta dell'essere, quella presenza invisibile, invisibile eppure irrinunciabile come l'oggetto presentato nella sua celebre scultura del '34, una presenza che non sta nei segni, non si realizza nel linguaggio: l'opera di Alberto Giacometti è votata «all'attestazione di ciò che è al di là dei segni, di quello che i segni non fanno» (Bonnefoy, 2003, p. 19). Quella dello scultore e di chi, come lui, ha avuto il coraggio di reagire in parole o in immagini al nichilismo di un pensiero autoreferenzia-

le, è un'arte dello sguardo che si colloca «dalla parte dell'essere», frutto di un mutamento profondo di prospettiva – non va dimenticato che «l'arte della prospettiva» ha più a che fare con un'etica che con un'estetica (Bonnefoy, 2004, p. 13) - in cui, il poeta ne è convinto, un ruolo decisivo ha avuto, lo abbiamo accennato, proprio la scoperta della fotografia, o, meglio, l'avvento e il propagarsi del fotografico, «un effetto di senso che – scrive Bonnefoy – non mi pare sia stato indagato a sufficienza» (Bonnefoy, 2015, p. 24) nonostante abbia contribuito in maniera determinante a «rifondare la realtà».

La questione, come ha sottolineato Antonio Prete nell'asciutta prefazione al volume di Bonnefoy *Poesia e fotografia*, è, ancora una volta, quella della presenza, della «custodia della presenza», una custodia che il poeta affida alla parola poetica e alla fotografia, il cui comune compito è «la *delivrance du visible*», una liberazione che comporta l'azzardo di un'esposizione alla luce di ciò che non si vede. Ma in che modo poesia e fotografia possono «mostrare, nella notte del senso, il lampo della presenza, nella distruzione dei miti, che la modernità ha perseguito, la necessità dell'ombra, per così dire, e dell'enigma?» (Prete, 2015, p. 12)¹. Come sempre accade nella sua scrittura, comunque al confine, non necessariamente rassicurante, tra lucida teoria e folgorante invenzione poetica, Yves Bonnefoy sceglie un accesso laterale per la sua riflessione critica invitandoci a compiere un percorso eccentrico e, per questo, rivelatore. Al pari di quanto è accaduto nel libro in cui ha attraversato le stanze del Louvre, *Il grande spazio*, scendendo «dentro le immagini, più giù del pensiero che ha loro assicurato la vita, anche più giù, in assoluto del pensiero stesso» per toccare «la stessa materia nera, impenetrata, che urta al di sotto del museo contro le acque del grande fiume» (Bonnefoy, 2008, p. 77) anche nell'affrontare la relazione tra poesia e fotografia il poeta individua un varco apparentemente secondario, persino incongruo eppure, lo vedremo, di efficacia insospettabile. Si tratta delle pagine a tratti oscure di *Igitur*, racconto incompiuto e forse impossibile al quale Mallarmé aveva affidato attorno al 1868-1869 il resoconto inquieto delle notti in cui, a Tournon, «aveva "incontrato" il nulla». «*Igitur* come oggi l'abbiamo, come fu lasciato, non è [...] che un insieme di brutte copie, di redazioni più spinte, di note riassuntive» (Bonnefoy, 2017, p.) ha precisato lo stesso Bonnefoy in una celebre lezione al Collège, eppure è proprio in quelle pagine enigmatiche e sincopate, cariche di attesa e di ombra, che Bonnefoy riconosce in controluce il manifestarsi nella coscienza del fotografico. Il primo effetto, quello in realtà più superficiale, era causato dalla possibilità che la fotografia offriva, a differenza della pittura o della scultura, di riprodurre con esattezza ogni minimo dettaglio, cosa che avrebbe generato per qualche tempo una ste-

¹ Un'introduzione ai temi che riguardano il complesso rapporto tra fotografia e letteratura è stata proposta da Silvia Albertazzi, *Letteratura e fotografia*, Carocci, Roma 2017, dove non si fa però riferimento alla riflessione sul fotografico di Bonnefoy.

rile competizione tra le arti e di cui Bonnefoy ha rilevato traccia nell'iperrealismo allucinato della descrizione degli arredi e degli oggetti che affollano la scena notturna di *Igitur* e, prima ancora, negli scritti di Edgard Allan Poe, molto familiari, del resto, allo stesso Mallarmé. Il secondo effetto, ben più profondo, di natura «poetica» e «perturbante», capace di incidere al livello dell'infra-coscienza, era invece prodotto dall'epifania del caso che la fotografia consentiva per la prima volta nella storia

Laddove lo sguardo dell'artista sceglieva, e questa scelta lo rendeva umano, la fotografia invece registrava, fissava tutto, il che le permetteva di mostrare, se non addirittura di designare, la manifestazione del caso [...] mettendo a tacere le parole della supposta verità per far ascoltare, direttamente il silenzio della materia. (Bonnefoy, 2015, p.27).

Un evento, Bonnefoy insiste su questo punto, capace di «far vacillare fin nei loro ignoti fondamenti le basi della coscienza». L'avvento del fotografico, che Horst Bredekamp in *Immagini che ci guardano* legge come «atto iconico sostitutivo» per eccellenza, (Bredekamp, 2015, pp.147ss) secondo il poeta segna piuttosto una discontinuità netta con il passato, «tagliando i ponti tra la verità trascendentale e la scena che esso fa apparire». Il dagherrotipo prima e la fotografia poi hanno diffuso nell'immagine «gli effetti della notte» (Bonnefoy, 2015, p.85) mettendo in discussione addirittura l'umanità dell'immagine.

Chi è quest'altro da noi, quest'altro dall'umano in noi, che ha prodotto la fotografia? Fino a quel giorno, osserviamolo, ogni creazione di immagine era stato l'atto di una persona, una sua responsabilità con la quale noi potevamo entrare in rapporto per accettarla o rifiutarla, in ogni caso per riconoscerle un senso, ma ecco che, per la prima volta nella storia, e improvvisamente, l'iniziativa ci sfugge (Bonnefoy, 2015, p.29).

Facendo reagire il “sole nero” di Nerval, «un grande poeta che al momento delle sperimentazioni di Daguerre ha trent'anni», con la profezia del corvo di Poe, il cui *nevermore* «traspone direttamente, si può ben dire, l'oscuro annuncio fatto dai primi cliché» (Bonnefoy, 2015, p. 33), Bonnefoy propone una riflessione che, nel continuo gioco di scambi fra poesia e fotografia, sembra condurre all'annientamento del senso – «è precisamente il pensiero che bisogna disfare» – decretando il trionfo di uno sguardo «“di vista” e non “di visione”, essendo la visione l'evidenza offuscata dal pensiero» (Bonnefoy, 2015, p.37). Eppure non è questo l'approdo definitivo, l'esito irreversibile del fotografico: il fallimento di *Igitur*, se di fallimento si tratta, attesta l'impossibilità di vedere

senza nulla sapere, l'impossibilità di cancellare in maniera definitiva ogni legame di senso. «La parola ha rifiutato il nulla», scrive Bonnefoy. Analogamente, l'epifania del non senso avvenuta nelle immagini grazie alla fotografia non è definitiva o conclusiva, ha avuto piuttosto un effetto benefico, inquietando le certezze e aprendo a nuove possibilità di mettere in luce la singolarità di una presenza. «Accanto all'effetto di Nulla proprio del dettaglio infinito del fotografico [...] sorge da esso – come la fiamma dalle ceneri – un altro effetto, l'“effetto d'essere”». Certo, «la fotografia – continua Bonnefoy – è pericolosa. Il moltiplicarsi all'infinito delle fotografie che colgono solo il fuori della vita può contribuire alla fine del mondo. Ma alcuni fotografi, grandi in questo, cercano di salvarlo» (Bonnefoy, 2015, p.59). Lo salvano facendo in modo che il “qui” continui ad essere il luogo dotato di valore. Un luogo specifico, denso di tempo, un luogo di relazione in cui possa manifestarsi quell'invisibile che non è un residuo metafisico ma una forma di resistenza ostinatamente umana al nichilismo.

In che modo la fotografia opera questo riscatto, suggerendo di cercare «oltre le strade della mimesis un modo di pensare la condizione umana e i suoi veri bisogni»? Bonnefoy non ne fa, e non poteva essere che così, una questione di stile e neppure di soggetti. Sebbene il ritratto sia lo spazio privilegiato di un incontro di sguardi capace di generare, nella compassione, un'autenticità più profonda (e il poeta cita in più occasioni gli esemplari ritratti di Nadar, quello di Baudelaire soprattutto, o anche le foto di Degas, in particolare quelle della maturità, menzionando il doppio ritratto di Mallarmé e di Renoir, una foto in cui l'artista ha cercato nel tempo lungo dell'esposizione una risposta opportunamente anacronistica alla superficialità dell'istantanea), Bonnefoy non riconosce esclusivamente all'intensità del dialogo che può scaturire fra il fotografo e il suo modello la possibilità di arginare la rovina del senso. La sua indagine sullo sguardo fotografico è, allo stesso tempo, più ampia e più selettiva e può coinvolgere esperienze diversissime, autoriali e persino anonime. È, questo, il caso delle foto che accompagnavano *L'Art dans l'Italie méridionale*, di Émile Bertaux, libro edito nel 1903 e ripubblicato nel 1968 con lo stesso apparato iconografico che aveva accompagnato la prima edizione, cosa che Bonnefoy accolse con grande soddisfazione. Perché quelle fotografie povere, che si ponevano in relazione dialettica e di trasmutazione quasi alchemica con i testi dedicati a monumenti all'epoca, e in alcuni casi ancora oggi, quasi sconosciuti, continuano a distanza di anni a suscitare il desiderio dello sguardo privando, scrive Bonnefoy «gli edifici di una buona parte di quel che sono» ovvero «della relazione delle loro forme e dello spazio, nel seno del quale fanno sì che sembrano come rapprese» (Bonnefoy, 2005, p. 264). Quelle immagini lacunose, che si vorrebbero documenti ma che sono in realtà sogni, generano «un movimento di ricerca rapido, disordinato, in seno al quale i nostri bisogni inconsci, le nostre chimere, possono liberamente slanciarsi, accaparrandosi quei segni dalle

strutture incompiute» (Bonnefoy, 2005, p. 264). Se il primo sguardo non può essere mai l'inizio di un'analisi perché «troppo pervaso dal sogno», quelle fotografie, che sono appunto frutto immaturo di un primo, non per questo ingenuo, sguardo, non smettono di sollecitare memoria, una memoria del sogno, di alimentare un immaginario che il poeta definisce metafisico, un immaginario che pensa ad un altro livello di realtà, dove «le forze impellenti della necessità naturale non pesano più sulle esistenze» (Bonnefoy, 2005, p. 266). Anziché essere strumento di inventario e di catalogazione, le fotografie di *L'Art dans l'Italie méridionale* sono testimonianze di una terra misteriosa, di cui propongo, in contrappunto con i testi di esasperata impersonalità di Bertaux, una visione in bianco e nero, in equilibrio tra intuizione e riflessione, che di quelle architetture antiche, di quei monumenti corrosi dal tempo ci dice l'essere e non la cosa.

Che per Bonnefoy la fotografia sia prima di ogni altra cosa l'occasione di un vertiginoso contatto con ciò che si nasconde dietro la superficie dei fenomeni, il varco sottile che conduce ad un altrove instabile e comunque sfuggente, un altrove intessuto di desiderio che diventa «memoria del sogno» lo confermano anche gli occasionali scritti con cui il poeta ha letto l'opera o, meglio, la poetica di un fotografo. E' il caso, certamente esemplare e molto noto, del testo senza titolo con cui Bonnefoy ha accompagnato la monumentale monografia di Henri Cartier-Bresson del 1979 riproposta nel 2019 da Contrasto. In queste note brevi e intime – il poeta amante dell'Haiku e il fotografo che sosteneva con convinzione di non capire niente di fotografia erano amici di vecchia data – Bonnefoy ha senza esitazioni sottolineato come, restio ad ogni feticismo della tecnica, Henri fosse innanzitutto attento ad andare incontro all'imprevisto con quella distrazione che secondo Leonardo Sinisgalli, un altro poeta critico d'arte, è del cacciatore, una distrazione che per Bonnefoy ha la concentrazione e la pace profonda «caratteristica della pantera in agguato» ma anche la rapidità serena del maestro zen. Un'accettazione e addirittura «uno slancio di tutto l'essere verso ciò che viene fuori da sé, in un attimo che lo colma» che non è contraddetto dal rigore della composizione, frutto non di un calcolo ma di un'intuizione, «sintesi – così scrive Bonnefoy – che ha preceduto qualunque analisi, rivelandone anzi la vanità». Ponendola in equilibrio e quasi in sospensione fra oriente e occidente, il poeta legge la fotografia di Cartier-Bresson come un esercizio, ancora una volta, di presenza, un folgorante momento di rivelazione che nasce dalla conoscenza del disegno, della pittura, della poesia e che sa poi sbarazzarsi degli obblighi del linguaggio in un gesto che trasfigura e tutto travolge «come la piena di un fiume in cui si rifletta il cielo». Un miracolo: quelle di Cartier-Bresson sono meravigliose epifanie che brillano «su un orizzonte che possediamo tutti. E – conclude Bonnefoy – mi sento incoraggiato e guidato: il miglior contributo che un'opera possa dare» (Bonnefoy, 2019, pp. 5-9).

Del resto, il miglior contributo di un'opera, qualsiasi sia il linguaggio e la tecnica che la definiscono, per il poeta è da sempre proprio la capacità che quell'opera possiede di agire, modificare il soggetto che la interroga, quanto quell'opera sappia *riguardarci*, per citare Didi-Hubermann (Didi-Hubermann 2008) mettendoci in contatto con quella finitudine che il concetto rifiuta e che è propria della condizione umana. Così in ogni pagina che il poeta ha dedicato all'arte e alla fotografia c'è l'esigenza non di parlare di un'opera, di un artista, di un poeta o di un fotografo, ma di parlare *con* quell'opera, *con* quell'artista, quel poeta o quel fotografo, che sia contemporaneo o sia un maestro del passato poco importa: «Scrivendo su Goya io non parlerò di Goya, parlerò con lui, spero che sentirò, che capirò la sua risposta» (Bonnefoy, 2008, p. 117). Prima ancora che alle ragioni della forma, l'attenzione di Bonnefoy si sofferma sulla vita interiore del creatore, ed è questa una delle ragioni per cui il poeta nei suoi scritti sulle arti ha privilegiato l'Italia, un Paese che egli ha definito una «terra per le immagini»: nella storia dell'arte italiana, infatti, Bonnefoy ha riconosciuto costantemente attivo il dialogo, a volte il conflitto interiore dell'artista, il quale viene raccontato e si racconta intento a cercare «nella propria esistenza come nel proprio lavoro [...] i modi di essere che mettessero fine al conflitto che lo sconvolge» (Bonnefoy, 2015, p.11). In questa chiave fortemente soggettiva si può leggere uno degli ultimi scritti con cui il poeta, ormai molto anziano, si è misurato ancora una volta con quella «grande arte che talvolta diventa il lavoro del fotografo». Il testo in questione è *Il fotografo in treno*, e prende spunto dalla «fotografia in movimento» di Lucio Trizzino, architetto fotografo autore di una serie di foto scattate nel corso di un viaggio in treno andata ritorno da Firenze a Palermo, fotografie raccolte in volume nel 2012. Nel testo introduttivo Bonnefoy fa delle immagini di Trizzino l'occasione di una riflessione fortemente autobiografica sui momenti di passaggio, sul viaggio – che è il viaggio della poesia e della fotografia – i fotografi, ha sottolineato il fotografo poeta Denis Roche, sono prima di tutto viaggiatori, «luciole» che illuminano i turbamenti e le speranze del tempo presente) (Roche, 1982) – un viaggio che consegna l'esperienza ad una zona intermedia, una mobile frontiera fra l'ordinario e l'ignoto. «In quale momento l'altrove si sostituisce al qui?» (Bonnefoy, 2012, p. 9) Attorno a questa domanda Bonnefoy tesse la trama del suo pensiero sullo spazio e, soprattutto, sul tempo *altro* che la fotografia sa cogliere nella sua transitorietà, dando immagine alla «nostalgia dell'altrove». Quando non si ferma all'identità esteriore del documento, in cui «la persona o la cosa si conformano allo schema che il pensiero dominante vuole che chiamiamo reale» (Bonnefoy, 2012, p. 13), facendosi servile corredo di un passaporto o di un opuscolo pubblicitario, la fotografia si preoccupa, come la poesia, di trovare nell'apparenza la profondità dell'esistenza, di esercitare uno sguardo carico di memoria per tentare di giungere «al cuore della presenza di qualcun altro» (Bonnefoy, 2012, p. 19). Perché ciò possa accadere è necessario che il

fotografo rinunci alle certezze della posa, alla purezza della forma progettata e rischi l'imprevisto e, ancora una volta, la distrazione. Solo in movimento il fotografo può «essere restituito alla piena coscienza del suo rapporto essenziale con il tempo, ai pericoli e alle opportunità del tempo, all'auspicio di essere che in esso si dispiega», prestando attenzione a tutto quello che, continua Bonnefoy, «risalendo dall'essere profondo, solleva quel velo del visibile che gli occhi non possono varcare, ma che tuttavia non scoraggia lo sguardo»(Bonnefoy, 2012, p. 21).

Lo sguardo, ancora una volta. Lo sguardo della fotografia che vede oltre la superficie, che sa andare oltre quell'apparenza – quella sedicente realtà – a cui gli occhi sono condannati a fermarsi. Uno spingersi al di là che lo sguardo del fotografo sperimenta ogni volta senza alcuna pretesa di certezza, tantomeno di perfezione perché alla fotografia come alla poesia tocca, Bonnefoy ne è convinto, l'instabilità dell'ombra che mostra, per un attimo, la luce:

Amare la perfezione in quanto soglia/
Ma conosciuta negarla, dimenticarla
morta/
L'imperfezione è la cima.

Bibliografia

- Albertazzi, S. (2017), *Letteratura e fotografia*, Carocci, Roma 2017
- Bonnefoy, Y. (1979) s.t., in *Henry Cartier-Bresson Fotographe*, trad. it., (2019) *Henry Cartier-Bresson fotografo*, con una conversazione tra Henri Cartier-Bresson e Ferdinando Scianna, Contrasto, Roma.
- Bonnefoy, Y., (1999), *Lieux et destins de l'image. Un cours de poétique au Collège de France (1981-1993)*, Editions du Seuil, Paris, trad. it., (2017) *Luoghi e destini dell'immagine. Un corso di poetica al Collège de France 1981-1993*, a c. di Fabio Scotto, Ronsebert&Seller, Torino.
- Bonnefoy, Y. (2003), *Osservazioni sullo sguardo. Picasso, Giacometti, Morandi*, Donzelli, Roma.
- Bonnefoy, Y. (2004), *L'arrière-pays*, Gallimard, Paris, trad.it., (2004) *L'entroterra*, a. c. di Caramore G., Donzelli, Roma.
- Bonnefoy, Y. (2005), *La civiltà delle immagini. Pittori e poeti d'Italia*, Donzelli, Roma.
- Bonnefoy, Y. (2008), *Le grand espace*, Galilée, Paris, trad. it. (2008) *Il grande spazio*, Moretti&Vitali, Bergamo.
- Bonnefoy, Y. (2015), *Poesia e fotografia*, O barra O, Milano.
- Bonnefoy, Y. (2012) *Il fotografo nel treno*, in Trizzino, L. *Treno*, edizioni Polistampa, Firenze.
- Bredenkamp, H. (2010), *Theorie des Bildakts*, Suhrkamp Verlag, Berlin, trad. it., (2015) *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, a c. di F. Vercellone, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Cousin, M. (2017) *The Story of Looking*, Canongate Books, Edinburgh, trad.it. (2018) *Storia dello sguardo*, Il Saggiatore, Milano.
- Didi-Hubermann G. (1992), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Éditions de Minuit, Paris, trad. it., (2008) *Il gioco delle evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea*, Fazi editore, Roma.

- Prete, A. (2015), *Su poesia e fotografia o la custodia della presenza*, in Bonnefoy 2015.
- Roche D.(1982), *La Disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, Éditions de l'Étoile, Paris.
- Zuliani, S. (2002), *Michel Leiris. Lo spazio dell'arte*, Liguori, Napoli.

Stefania Zuliani insegna Teoria della critica d'arte e Teoria del museo e delle esposizioni in età contemporanea all'Università di Salerno. Tra le sue numerose monografie, *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea* (2012) e *Senza cornice. Spazi e tempi dell'istallazione* (2015). Scrive su «Alias», supplemento del «Manifesto», e sul blog «Antinomie». È componente del comitato scientifico della Galleria Nazionale di Arte Moderna e Contemporanea.

Fotografia, *dataviz*, *photoviz*. Immagini ibride tra rappresentazione e visualizzazione

Valentina Manchia

Tra i cambiamenti che hanno rimesso in discussione l'identità del mezzo fotografico, e il fotografico come campo di indagine, occupano un posto di rilievo tanto l'evoluzione tecnologica quanto l'affermazione, per così dire, di nuovi regimi del visibile.

Il riferimento è, in particolare, alla grande espansione del campo della visualizzazione dei dati, che da strumento tecnico di elaborazione di immagini al servizio di statistici, scienziati, informatici, si estende ora dal design dell'informazione al giornalismo digitale e d'inchiesta, e più in generale a tutto il panorama mediatico.

Ognuno degli ambiti specialistici citati intende a suo modo la visualizzazione delle informazioni e mette a punto specifici strumenti di restituzione dei dati, mostrando come la pratica della visualizzazione sia figlia di una vera e propria esigenza euristica, quella di ridurre la complessità dell'informazione dando a essa una forma che consenta di comprenderla meglio.

Come ricorda Lev Manovich, teorico della *media visualization*, su cui avremo occasione di tornare in seguito: «The meanings of the word *visualize* include “make visible” [...]. This implies that until we “visualize” something, this “something” does not have a visual form. It becomes an image through a process of visualization» (Manovich, 2010, p. 43, ed. it.). In una parola, visualizzare è *rendere visibile*, dare forma a qualcosa che forma non ha – numeri, informazioni, concetti – e, soprattutto, costruire un'immagine attraverso un processo che trasforma il non visibile in visibile, attraverso la mediazione della visualizzazione.

La qualità di questa mediazione, nello specifico, ci sembra quella di una «creatività regolata»: *regolata* perché derivata da regole che connettono in modo proporzionale e non arbitrario relazioni logiche e relazioni diagrammatiche, ma allo stesso tempo attraverso un visibile che è sempre frutto di una scelta *creativa*, operata attraverso infinite possibilità espressive (Manchia, 2020, pp. 84-86).

All'opposto, la fotografia è sempre stata dalla parte del visibile, della traccia (Krauss, 1977) e della testimonianza (Barthes, 1980), in quanto figlia diretta del dispositivo ottico da cui ha origine. Nel senso che abbiamo appena definito, di visualizzazione come costruzione di un'immagine per il non visibile, la fotografia non può mai essere visualizzazione: è la restituzione dell'immagine di qualcosa di tangibile, di concreto per i nostri occhi, e della sua relazione, contingente e diretta, con la luce.

Per Peirce, per esempio, la fotografia è «fisicamente costretta a corrisponde-

re punto per punto all’oggetto in natura» (Peirce, 1931-1935, p. 281 [2281]). L’immagine della fotografia sembra, dunque, avere poco a che fare con il visibile che è figlio della visualizzazione.

Eppure, nonostante queste distinzioni di base relative al differente statuto semiotico di visualizzazione e fotografia, sempre più frequenti appaiono i contatti e le ibridazioni tra questi due linguaggi tanto che a essi, a nostro parere, può essere interessante guardare per comprendere meglio in che modo rappresentazione del visibile e dell’invisibile si fondono nella produzione visuale e mediale contemporanea e nel nostro immaginario.

L’obiettivo di queste pagine sarà duplice: da un lato, quello di portare degli esempi di queste contaminazioni, attraverso una serie di oggetti fotografici molto diversi tra loro; dall’altro, quello di tentare, se non un’esplorazione delle singole poetiche, almeno una prima mappatura, ragionata, delle complesse intersezioni tra fotografia e visualizzazione.

Prima intersezione: la fotografia come base di dati

Una prima intersezione possibile tra fotografia e visualizzazione trova nel fotografico, inteso come la sterminata distesa di immagini digitali che produciamo e alle quali siamo costantemente sottoposti – “valanga iconica”, per riprendere una felice espressione di Joan Fontcuberta (2016) – una base di dati su cui i dispositivi di visualizzazione possono utilmente lavorare.

È il caso dell’approccio dei *cultural analytics* (Manovich, 2020), che considera il fotografico come giacimento di informazioni sul nostro modo di produrre e consumare immagini, e le immagini stesse (soprattutto quelle fotografiche, per la loro pervasività sulle piattaforme di condivisione, come Flickr e Instagram) come dati densi e complessi che occorre strutturare per poterli poi restituire in modo ragionato e organico (Manchia, 2014, Manchia, 2020b; vedi anche Dondero, 2017).

Nello specifico, questo cambio di prospettiva è frutto di un cambio di paradigma. Lo scopo non è trovare un nuovo modo di fare fotografia o *postfotografia*, per dirla sempre con Fontcuberta (2016), applicando un approccio curatoriale a grandi moli di immagini, come per esempio fa l’artista americana Penelope Umbrico, con materiali ugualmente presi in grande quantità dalla rete; piuttosto, si tratta di guardare alle singole anonime immagini come artefatti comunicativi da indagare non più come singolarità, come “istanti decisivi” alla Cartier-Bresson¹, ma come *token* in funzione di determinati *type*, culturali e visivi.

¹ A dire il vero nella visione di Umbrico, evidente in progetti come *Suns from Flickr* (2006) o *Everyone’s Photos Any License* (654 of 1,146,034 Full Moons on Flickr, November 2015), si sarebbe tentati di parlare di “istanti insignificanti”: sempre, però, all’interno di un ap-

È per questo scopo che Manovich va alla ricerca, attraverso complessi software di elaborazione dati, di pattern comuni che siano in grado di fornire un orientamento di lettura rispetto a queste moltitudini di immagini, come è per esempio nelle visualizzazioni incluse nel saggio *Instagram and Contemporary Image* (2017), vere e proprie immagini di immagini che sono parte integrante della riflessione sul cosiddetto *Instagramism* nei diversi paesi di riferimento, e diventano capaci di rivelarne tratti e stili comuni.

In altri casi, invece, le immagini-dati sono allineate all'interno di una struttura definita ed estratte secondo specifici parametri: ne è un esempio *On Broadway*, installazione interattiva che racconta, in modo estremamente ravvicinato, una specifica porzione di Manhattan, Broadway, lungo tutte le sue 13 miglia e in un dato arco di tempo, attraverso la geolocalizzazione di Instagram.

In progetti come questi, che Manovich chiama di *media visualization* o di *direct visualization* proprio perché i dati non sono tradotti, per essere visualizzati, in forme grafiche di base – ma «reorganized into a new visual representation that preserves its original form» (Manovich, 2010, p. 43, ed. it.) – l'output finale è una sorta di *fotografia delle fotografie* che è al contempo una forma di display, proprio come in Umbrico, ma anche una visualizzazione, ovvero un'immagine che, seppur fotografica, trova il suo significato nei pattern che mette in evidenza: nella visualizzazione finale di *On Broadway*, per esempio, l'intensificarsi di fotografie in alcuni punti del percorso, o la predominanza di determinati colori in immagini scattate in punti specifici.

Seconda intersezione: la fotografia come dispositivo di visualizzazione

A questa prima prospettiva, in cui il fotografico è materia di base per la visualizzazione, se ne può affiancare una seconda, a partire da un differente punto di incrocio tra queste due dimensioni: qui è la fotografia stessa, considerata come linguaggio e come insieme di pratiche e dispositivi, che viene utilizzata come uno strumento per raccogliere, registrare e visualizzare dati – in altre parole, è il mezzo fotografico stesso a diventare dispositivo di visualizzazione.

Non si tratta, come è noto, di un approccio radicalmente nuovo, bensì di un ritorno alle origini della fotografia. Rileggendo Moholy-Nagy (1925, 1927) dal presente in cui ci situiamo, infatti, la riflessione tra fotografia *riproduttiva* e *produttiva* sembra proprio alludere a queste due dimensioni del visibile che vediamo fronteggiarsi continuamente: le forme della rappresentazione, come riproduzione delle fattezze di quello che già padroneggiamo con lo sguardo, e le forme delle visualizzazione, che costruiscono delle evidenze visive in corre-

proccio che li unifichi e li faccia risuonare in una visione d'insieme, quella dell'artista-curatore.

lazione a qualcosa che visibile non è. Appare interessante, a questo proposito, che vengano annoverati come «precedenti» della composizione produttiva «le fotografie astronomiche, come pure le radiografie e le riprese di lampi» (Moholy-Nagy, 1925, 1927, p. 29).

Nello specifico, il mezzo fotografico che diventa dispositivo attivo e produttivo di visualizzazione opera su un altro campo dell'invisibile: quello che è inaccessibile alla nostra esperienza umana, ai nostri occhi, ma può diventare accessibile al dispositivo fotografico, che può arrivare fino a cogliere l'infinitamente lontano o la natura del movimento.

Ne sono un esempio le immagini ibride che ricadono all'interno di quell'area che Nicholas Felton, *information designer* tra i più influenti, ha chiamato *photoviz* (Felton 2016): si tratta di immagini che sono visualizzazioni di dati ma al contempo utilizzano la fotografia proprio per estrarre informazioni dalle immagini che si propongono di indagare.

Un esempio tra quelli raccolti e descritti da Felton è *Open Shutter* (1997-2004) del fotografo tedesco Michael Wesely, una serie composta da fotogrammi singoli dedicati a grandi insediamenti urbani, ottenuti attraverso una tecnica di esposizione straordinariamente lunga, fino a tre anni. Nella serie, realizzata con la collaborazione del dipartimento di fotografia del MoMA di New York, i fotogrammi documentano progetti di costruzione da metà degli anni Novanta in poi, e catturano in *time-lapse* lo sviluppo di una porzione di territorio urbano. Di fatto, dunque, tali fotogrammi condensano i dati relativi a una porzione di territorio nello spazio, per raccontarne l'evoluzione. Un altro esempio è *Birds* (2013-2014), dell'americano Dennis Hlynsky, che fonde in un'unica immagine le traiettorie di diversi tipi di uccelli, per tenere traccia dei loro movimenti.

Tutte sperimentazioni che richiamano alla mente tanto le classiche esplorazioni di Moholy-Nagy, già all'origine delle riflessioni di Benjamin sull'«inconscio ottico» (Benjamin, 1931, p. 230) e sulla capacità di fotografia e cinema di «portare alla luce regioni inesplorate del visibile» (Pinotti, Somaini, 2012, p. XXIV), quanto gli esperimenti cronofotografici di Eadweard Muybridge e Étienne-Jules Marey.

Terza intersezione: la fotografia del dispositivo di visualizzazione

Sempre all'intersezione tra visualizzazione e rappresentazione si collocano anche altri recenti progetti: il reportage di Antoine d'Agata, per Magnum Photos, nella Francia del Covid-19, poi pubblicato in volume con il titolo di *Virus* (vedi anche Keidl et al., eds., 2020); e alcune serie di Richard Mosse, protagonista, tra l'altro, della sua prima monografica al MAST di Bologna (*Displaced. Migrazione conflitto cambiamento climatico*, 7 maggio-19 settembre 2021).

All'intersezione tra la visualizzazione delle tracce biometriche e la rappresentazione iconografica, il reportage del fotografo francese Antoine d'Agata piega la tecnologia a infrarossi della fotocamera termica, uno degli strumenti fondamentali per visualizzare le soglie tra lecito e illecito, al racconto fotografico in presa diretta.

Generalmente utilizzata per individuare la presenza e il transito di esseri umani su larghe porzioni di territorio e a distanza, dunque come strumento di controllo completamente spersonalizzato, in questo lavoro di D'Agata la fotocamera termica diventa lo strumento capace di esplorare la vita umana ai tempi del virus superando le interdizioni presenti (riassunte nell'espressione "distanziamento sociale") e soprattutto andando alla radice dei soggetti viventi e dei loro corpi: più che di fotografia si tratta, tecnicamente, proprio di visualizzazione, perché quello che produce è una restituzione dell'invisibile, il calore umano. La termocamera, infatti, che traduce specifiche variazioni infrarosse in immagini termografiche, non fa altro che selezionare, estrarre e restituire dati in forma visiva, per restituire ciò che visibile non è. Quello che ne risulta è sì un «certificato di presenza» (Barthes, 1980), ma si tratta di una presenza altrimenti invisibile.

Diversamente dalle esplorazioni precedenti, tuttavia, non si tratta di un prolungamento *produttivo* dei mezzi fotografici tradizionali ma dell'adozione diretta di un dispositivo fotografico di visualizzazione, analogo ai mezzi utilizzati nell'ambito della *scientific visualization*.

Se nella *data visualization*, infatti, la restituzione di grandi quantità di informazioni avviene attraverso una forma radicalmente nuova, la visualizzazione scientifica si basa su un «fixed layout», per dirla con Manovich (2010), ovvero sull'evidenza indicale di un'immagine che è catturata da specifici dispositivi di rilevazione (basti pensare ai raggi X o alle immagini al microscopio), evidenza indicale che tuttavia dipende, per la sua stessa esistenza in quanto immagine, dalla natura stessa del dispositivo utilizzato². Per questo motivo la visualizzazione scientifica esibisce modi alternativi di presa in carico dei dati, per esempio agendo sulla dimensione cromatica che viene sfruttata come canale aggiuntivo per convogliare informazioni.

Anche in *Virus* è evidente che il colore giochi un ruolo *informativo* (Elkins 1999), ovvero quello di veicolare dei dati (qui, termici), sulle vaghe sagome degli altri oggetti di sfondo che la termocamera tinge di un blu impreciso, quasi fantasmatico, ma è indubbio che nell'oscillazione tra i due poli, quello della visualizzazione e quello della fotografia, il lavoro di D'Agata sia eminentemente fotografico.

Virus, infatti, non si accontenta di registrare ma mostra, con altri occhi,

² Sull'ampio tema della costruzione dell'immagine scientifica rimandiamo, tra gli altri, a Daston, Galison (2007) e Bastide (2001).

qualcosa che non è soltanto l'evidenza termica. Ecco che le tinte calde che valgono, dal punto di vista informativo, come gamme di temperature sono anche prese in carico da un secondo punto di vista, che si installa nel cuore della materia viva del visibile. Ecco che quei colori non sono solo indici, nel senso di Peirce, ma anche le fonti primarie di un'immagine nuova che racconta dell'isolamento dei corpi e delle privazioni causate dal virus sia in maniera diretta (vediamo immagini di solitudine e di isolamento) sia in maniera indiretta (al fotografo è imposta la distanza, come ai suoi soggetti, e la stessa distanza è imposta allo spettatore). Nel più remoto isolamento, insomma, l'unica presenza che si riversa nell'immagine è la traccia invisibile del calore umano.

Altre sperimentazioni interessanti, che utilizzano tecniche affini alle *operational images*, per usare un'espressione di Farocki (2005), sono quelle al lavoro in alcune recenti serie di Richard Mosse.

In *Heat Maps* (2016-2018), anche Mosse utilizza una termocamera, ma in bianco e nero, per rilevare le differenze di calore; il nero deriva dalle aree fredde, e il bianco dalle aree calde. Anche in questo caso è una tecnologia militare, che vede a oltre 30 km di distanza ed è impiegata nel monitoraggio di persone, quella che viene applicata, e anche qui lo strumento usato è di tipo informativo – rilevare i viventi invisibili, perché lontani e impossibili da scorgere – ma tale strumento subito viene trasformato da un intento patetico, che è quello di avvicinarci ai dimenticati, ai non visti, considerandoli prima di tutto come esseri umani.

Se infatti la *thermal detection* consente di scorgere, a grandi distanze, i propri target, isolandoli dal contesto e bucando il muro che smog e fumo, come altrettanti «dispositivi di visione» (Lancioni 2013), opporrebbero a un soggetto osservatore umano nelle stesse condizioni, se dunque è di una visione selettiva, massimamente precisa e massimamente distante, che si tratta, Mosse ne rovescia il senso, usandola per mappare palmo a palmo la cruda emergenza umanitaria.

Le fotografie di *Heat Maps* sono immensi assemblaggi di termoimmagini (circa 1500), finte foto panoramiche minuziose in ogni dettaglio eppure mute: sotto i sensori termici, infatti, le persone sono aloni senza identità, sagome sfocate su uno sfondo minuzioso.

Nel video *Incoming* (2017), invece, dove la termocamera documenta tanto il monitoraggio militare del Mediterraneo quanto i movimenti e la vita dei migranti in viaggio, quelli che emergono sono volti in negativo, di un nero piatto e senza volumi, difficili da esaminare: nuovi altri della cui singolarità la termocamera non si cura, e che fanno pensare ai soggetti anonimi, quasi pure macchie di colore, che popolavano le illustrazioni dei resoconti di viaggio dei primi esploratori (Stoichita 2019). Volti che sono solo tracce, prima di essere target, per la termocamera, ma diventano persone grazie all'esplorazione immersiva di Mosse, che mescola visione d'insieme e ravvicinata, documento e racconto

– fino a mostrare le lacrime e la brina, bianche, sui volti muti dei migranti.

In *Infra* (2010-2015), invece, la sua serie più nota, le guerre nella Repubblica Democratica del Congo sono documentate attraverso l'uso di Kodak Aerochrome, pellicola a infrarossi ormai fuori produzione, nota per il suo uso a scopi militari e per essere ricettiva al verde della clorofilla.

Quello congolese, come racconta Mosse (Colberg, 2011), è un territorio su cui la storia non è visibile, su cui la violenza non lascia tracce permanenti: non essendoci grandi insediamenti urbani né infrastrutture, la natura ha ricoperto, quasi immediatamente, il teatro della tragedia tra le bande locali. Da qui l'idea di sfruttare la vista a infrarossi, capace di captare le aree verdi, proprio per *rilevare* – e al contempo *rivelare* – gli orrori che si celano dietro quella natura rigogliosa. Ecco che la vegetazione, immutabile sfondo degli eventi luttuosi, quanto le divise militari, nei toni di un magenta slavato, diventano di un rosso stranante, la cui persistenza in tutto il progetto fotografico si piega ad assumere anche una valenza simbolica. Anche qui, infatti, la funzione informativa del colore, come in d'Agata, si ricopre di un uso fortemente metaforico, che rimanda insistentemente al sangue e a una dimensione sommersa che è inattingibile all'occhio umano ma non al dispositivo scelto dal fotografo, per portare alla luce, sotto tutto quel verde rigoglioso, il sangue ormai secco dei soprusi passati.

Allineati a questo doppio registro, quello della testimonianza e quello del simbolismo nascosto, sono anche i titoli delle foto della serie, che spesso premono per imporre una lettura che superi il dato immediato verso un'interpretazione più alta – a volte anche con aperture iconologiche, come in *Madonna and Child*.

L'autodeterminazione del fotografico nelle immagini ibride. Note conclusive

Quel che ci sembra interessante, in questi ultimi esempi da D'Agata e Mosse, è quella che potremmo chiamare una riappropriazione delle immagini operazionali, automatiche, delle telecamere di sorveglianza – una riappropriazione che è anche una loro conseguente rivalorizzazione.

È in questo senso che abbiamo introdotto, in questa mappatura delle intersezioni tra visualizzazione e fotografia, una terza categoria per rendere conto di quei dispositivi, puramente automatici e spesso usati in contesti di sorveglianza, ripresi e cambiati di segno per essere non solo visualizzazione ma anche narrazione fotografica.

Potremmo pertanto parlare di una fotografia *del* dispositivo di visualizzazione, in cui il dispositivo, di cui il fotografo si impossessa, non si limita più a registrare dati ma allo stesso tempo diventa strumento principale di racconto.

Questa ripertinentizzazione dell'operazionale in espressivo è un meccani-

simo che sarebbe interessante indagare anche da un punto di vista più strettamente semiotico, proprio perché pertiene allo specifico modo in cui elementi di un linguaggio prefissato finiscono per assumere funzioni radicalmente diverse, ripensando la materia espressiva di cui sono fatti – attingendo, potremmo dire, al figurale più minimo, dentro e oltre il figurativo³.

Greimas, in *Semiotica figurativa e semiotica plastica* (1984), ha descritto il momento in cui l'analisi isola sullo sfondo dell'immagine figurativa gli elementi minimali del livello plastico come un «processo di autodeterminazione», capace di dare vita a un «linguaggio secondo»: in questi esempi, all'intersezione tra visualizzazione e fotografia, lo sguardo di D'Agata e Mosse si innesta prepotentemente sui dispositivi di visualizzazione. Una trasformazione radicale, in chiave espressiva e patemica, di quello che era solo informazionale, con degli effetti inediti e di grande potenza comunicativa che varrebbe la pena analizzare da vicino, vista la loro crescente diffusione nell'immaginario fotografico contemporaneo.

Bibliografia

- Barthes, R. (1980), *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard-Seuil, Paris; trad. it., (1981), *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino.
- Bastide, F. (2001), *Una notte con Saturno. Scritti semiotici sul discorso scientifico*, a cura di B. Latour e P. Fabbri, Meltemi, Roma.
- Benjamin, W. (1931), *Kleine Geschichte der Photographie*, in *Gesammelte Briefe*, vol. II/1, pp. 368-385; trad. it. (2012), *Piccola storia della fotografia*, in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino, pp. 225-244.
- Bertrand, D., (1985), *L'espace et le sens*, Hadès-Benjamin, Paris-Amsterdam.
- Colberg, J. (2011), *Interview with Richard Mosse*, «GUP», n. 20, <<http://preview.gupmagazine.com/articles/interview-with-richard-mosse>>.
- Daston, L., Galison, P. (2007), *Objectivity*, Zone Books, New York.
- Dondero, M.G., (2017), *The semiotics of design in media visualization*, «Information design Journal», 23(2), pp. 208-218.
- Elkins, J. (1999), *The Domain of Images*, Cornell University Press, New York.
- Farocki, H. (2005), *Der Krieg findet immer einen Ausweg*, in *Cinema 50. Essay*, Schüren Verlag, Marburg, pp. 21-33; trad. eng., *War Always Finds a Way*, in, *HF/RG*, Jeu de Paume/Blackjack Editions, Paris, 2009, p. 107.
- Felton, N. (2016), *Photoviz. Visualizing information through photography*, Gestalten, Berlin.
- Fontcuberta, J. (2016), *La furias de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, Galaxia Gutenberg S, Barcelona; trad. it., (2018), *La furia delle immagini. Nota sulla postfotografia*, Einaudi, Torino.

³ Per figurale intendiamo qui, sulla scia di Bertrand (1985), Polacci (2006) e Lancioni (2009), l'architettura semica soggiacente al figurativo.

- Greimas A.J. (1984), *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, «Actes sémiotiques. Documents», n. 60; trad. it., (2001), *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in P. Fabbri, G. Marrone (a cura di), *Semiotica in nuce II*, Meltemi, 2001, pp. 196-210.
- Keidl D. P., Hediger V., Melamed L., Somaini A. (a cura di.) (2020), *Pandemic Media. Preliminary Notes Toward an Inventory*, Meson Press, Lüneburg.
- Krauss, R. (1977), *Notes on the Index: Part I-II*, «October», nn. 3-4, 1977; trad. it. (2007), *Note sull'indice, parte I-II*, in *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi, Roma, pp. 208-223; pp. 224-233.
- Lancioni, T. (2009), *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario*, Mondadori Università, Milano.
- Lancioni, T. (2013), *El velo y la niebla: figuras de la modulación visiva*, «Revista de Occidente», n. 386, pp. 251-276.
- Manchia, V. (2014), *Il cinema al microscopio. Cultural analytics e data visualization per i media studies: il caso Visualizing Vertov*, «Progetto Grafico», 25, pp. 68-79.
- Manchia, V., (2020a), *Il discorso dei dati. Note semiotiche sulla visualizzazione delle informazioni*, FrancoAngeli, Milano.
- Manchia, V. (2020b), *Dati, interattività, immersione. Alcune note tra data visualization e media visualization*, «E/C», vol. 30, pp. 374-383.
- Manovich, L. (2010), *What is visualization?*, <http://manovich.net/content/04-projects/064-what-is-visualization/61_article_2010.pdf>; ed. it., (2014), in Manchia, V., *Immagini che fanno segno. Modi e pratiche di rappresentazione diagrammatica nelle informational images*, «Carte semiotiche», pp. 36-52.
- Manovich, L. (2017), *Instagram and contemporary image*, <http://manovich.net/content/04-projects/159-instagram-and-contemporary-image/instagram_book_manovich_2017.pdf>.
- Manovich, L. (2020), *Cultural Analytics*, The MIT Press, Cambridge, Mass.
- Moholy-Nagy, L. (1925, 1927), *Malerei Fotografie Film*, Langen, München; trad. it., (2010), *Pittura Fotografia Film*, a cura di A. Somaini, Einaudi, Torino.
- Peirce, Ch.S. (1931-1935), *Collected Papers*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.; trad. it. parziale (2003), in *Opere*, a cura di M.A. Bonfantini, Bompiani, Milano.
- Pinotti, A., Somaini, A. (2016), *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Einaudi, Torino.
- Polacci, F. (2006), *Figuratività e tavole parolibere futuriste: per una riflessione sulla dimensione figurale del discorso*, «Carte Semiotiche», n.s., n. 9-10, pp. 172-194.
- Stoichita V. (2019), *L'immagine dell'Altro. Neri, giudei, musulmani e gitani nella pittura occidentale dell'Età moderna*, La Casa Usher, Firenze.

Valentina Manchia insegna al Politecnico di Milano, all'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, ISIA Urbino e IAAD e si occupa di semiotica, comunicazione visiva e cultura visuale. Ha conseguito il dottorato presso l'Università di Siena e collabora con il centro interateneo di ricerca CROSS. È autrice di *Il discorso dei dati. Note semiotiche sulla visualizzazione delle informazioni* (2020).

Doppio scacco. Lo statuto dell'immagine fotografica e gli archivi digitali interoperabili

Maria Giovanna Mancini

Nella riflessione sulla fotografia, oggetto sociale o dispositivo discorsivo, a partire dall'etimologia viene spesso evidenziata una irriducibile duplicità dei suoi significati e delle sue funzioni. Negli ultimi anni la complessità del discorso sulla fotografia è stata ulteriormente arricchita dalla consapevolezza della specificità del funzionamento degli archivi fotografici, dispositivi complessi, luoghi labirintici in cui l'ordinamento degli oggetti contribuisce alla costruzione dei significati in termini sociali (Serena & Caraffa, 2012; Serena, 2016; Cinnelli & Frongia, 2019). Il singolo esemplare fotografico nella vita all'interno dell'architettura archivistica, che si è detto essere mai neutrale, è sottoposto a specifici processi di catalogazione e nell'analogo archivistico digitale dopo essere stato sottoposto al processo di digitalizzazione, è successivamente inserito in una nuova architettura dove è gestito per la sua natura di informazione. La rappresentazione digitale mantiene, sebbene in maniera autonoma, un legame stretto con l'oggetto, il supporto a cui la scheda d'archivio rimanda. Nel caso, invece, degli archivi nativi digitali e interoperabili che si aprono alle sfide offerte a tutte le discipline umanistiche dal semantic web e che mirano alla produzione di dati connotati semanticamente, leggibili e utilizzabili automaticamente dalla macchina, il legame all'oggetto originario si traduce in informazioni e metadati incorporati al file che costituisce l'immagine. La complessità che tradizionalmente riferiamo alla fotografia, oggetto e immagine, *image* e *picture* insieme, negli archivi interoperabili risulta schiacciata sulla dimensione dell'informazione, benché attraverso le architetture semantiche lo sforzo sia quello di connotare in maniera esaustiva i dati. Lo scenario attuale vede da un lato la dematerializzazione dell'oggetto attraverso i processi di digitalizzazione e il costante consumo di immagini digitali, esacerbato negli ultimi anni pandemici e di confinamento domestico, dall'altro l'enfasi sul visivo appare essere il risultato di una dimensione complessa, semanticamente codificata, frutto dell'organizzazione, dell'estrazione e dell'interrogazione di dati interconnessi invisibili all'occhio. Nella situazione attuale, niente affatto futuribile, in cui Internet si presta a essere un "archivio universale" in cui vi è libero accesso alle riproduzioni artistiche realizzate in qualunque contesto culturale, i nuovi strumenti accelerano la diffusione e la divulgazione dell'arte e allo stesso tempo, in ambito accademico, arricchiscono i metodi della ricerca storico-artistica attraverso la possibilità di aggregare un gran numero di dati. Ciò arricchisce le discipline umanistiche e in particolare la storia dell'arte con i risultati di ana-

lisi di caratteristiche riconosciute in maniera automatica (*feature extraction*) o dedotte mediante l'uso di motori inferenziali.

Molti i progetti e i repository che si servono delle ontologie formali come CIDOC CRM, divenuta anche uno standard ISO e sviluppata negli ultimi dieci anni dall'ICOM. Le innovazioni offerte dal semantic web sono arrivate in un momento di generale riorganizzazione degli standard catalografici da un lato e delle prospettive di archiviazione delle informazioni a seguito del processo di digitalizzazione delle risorse analogiche. Il 2016 certamente è stato un anno cruciale per la questione della digitalizzazione in Italia, ma non va pensato come la tappa conclusiva di un processo avviato alla fine degli anni '90 dall'Istituto centrale per il Catalogo e la Documentazione. Nel 2016 sono state rilasciate a distanza di pochi mesi le versioni 4.00 delle schede F per la fotografia e FF – Fondi Fotografici; nello stesso anno sono state aggiornate altre schede, quelle di Authority file AUT e BIB (l'archivio di autorità per il controllo della forma del nome degli autori personali e collettivi, dell'Istituto Centrale per il Catalogo Unico – ICCU). Il processo di aggiornamento degli standard ICCD per gli Authority file AUT - Autore e BIB – Bibliografi nel 2019 ha subito un ulteriore rilascio per l'allineamento con altri standard nazionali dopo aver rilevato una difformità nei metodi di catalogazione. Infatti, a livello nazionale gli standard catalografici sono sottoposti a processi di semplificazione e uniformazione in modo tale da rendere i dati raccolti leggibili dalla macchina e comunicabili automaticamente e gli archivi realmente interoperabili. Molte istituzioni internazionali utilizzano RDA (Resource Description and Access), un'architettura per l'organizzazione dei dati basata sul modello di FRBR (Functional Requirements for Bibliographic Records) e cioè un'ontologia formale che organizza metadati semanticamente correlati e appartenenti al dominio bibliografico. Le ontologie formali hanno lo scopo di organizzare i dati connotandoli semanticamente al fine di rendere coerente e *machine-readable* l'enorme quantità di informazioni. Le schede F e FF – Fondi fotografici sono invece gli strumenti finali con cui descrivere gli oggetti fotografici. Sebbene la distinzione tra l'architettura di una scheda catalografica e quella di una ontologia formale sia netta, perché le ragioni delle due entità variano per funzione, finalità, linguaggio e dominio (l'una pertiene all'archiviazione di dati prodotti da oggetti analogici o digitali, l'altro invece pertiene alla strutturazione di dati in modo che siano utilizzabili nel web semantico) entrambe le architetture rivelano delle logiche non sempre sovrapponibili che alla luce dell'affiancarsi di dati provenienti dalla digitalizzazione e dati digitali (nativi o di cui si è perso il legame d'origine all'oggetto analogico) dovrebbero poter dialogare in uno scenario di effettiva interoperabilità dei sistemi. Infatti, se gli standard catalografici sono stati sviluppati e aggiornati anche al fine di rendere le informazioni raccolte e i dataset uniformati a standard internazionali, la sfida attuale è quella di rendere disponibili e accessibili i dati del Catalogo dei Beni culturali se-

condo i parametri del Linked Open Data. Il processo continuo di allineamento degli standard catalografici, per esempio in ambito bibliografico¹ ha messo in evidenza la difficoltà di ridurre la complessità delle informazioni, e le logiche che ne costruivano le architetture archivistiche, nate in ambito analogico/digitale alle architetture formali del web semantico nate come reti di conoscenza. CIDOC – CRM per esempio contiene circa 90 concetti e 148 relations, decisamente un vocabolario scarno ed esiguo se lo si confronta con i lessici del patrimonio culturale. Molti termini comuni della storia dell’arte mancano nel vocabolario dell’ontologia, per esempio “opera”, “museo”, perché legati a definizioni storiche o a pratiche specifiche, potrebbero risultare ambigui. Un termine individuale si riferisce a una sola “entity” e l’ontologia è costruita in modo tale da evitare riferimenti ambigui dove concetti e relazioni costituiscono una collezione di termini che specifica i legami tra le singole *entities*. Ciò mette al centro della struttura la relazione tra gli elementi invece che l’oggetto, a differenza di quanto accade nei modelli object-oriented (Doerr, 2003; Biagetti, 2016). In Italia, in particolare a partire dal 2017, al fine di mediare tra le opportunità offerte dal Semantic Web e dalle ontologie formali senza però rinunciare alla complessità delle architetture di catalogazione che sono state sviluppate nel tempo, l’ICCD ha implementato un nuovo progetto ArCO con l’obiettivo di armonizzare e valorizzare i dati legati al patrimonio culturale con lo sviluppo di una rete di ontologie che permetta la pubblicazione dei dati secondo i parametri dei Linked Open Data (Veninata, 2020). Il passaggio necessario da architetture orientate allo studio degli oggetti ad ontologie formali che mettono l’accento sulle relazioni segna chiaramente un rivolgimento delle gerarchie che governavano gli archivi analogici/digitali a fronte della nuova struttura espressa negli archivi interoperabili del semantic web. In questo passaggio appare cruciale il fatto che la rappresentazione dell’oggetto e la documentazione dell’oggetto si distinguano esclusivamente per differenti metadati, tanto che è stato necessario ampliare Cidoc-CRM con Cidoc CRMdig per esplicitare le relazioni tra l’immagine dell’oggetto documentato e gli strumenti con cui la documentazione era stata realizzata. Un problema analogo è stato posto anche per le schede catalografiche F, nel momento di sviluppo e test del metodo prima che venisse rilasciata l’ultima versione. Si è, infatti, proposta la diffe-

¹ Nella relazione conclusiva a cura di Margherita Bartoli del *Progetto per la verifica e l’aggiornamento degli standard ICCD per gli Authority file AUT - Autore e BIB - Bibliografia per il loro allineamento con altri standard nazionali* viene sottolineata la differenza tra sistemi basati su modelli FRBR e le norme e gli standard sviluppati dalla Direzione Generale in concorso con gli enti locali che, invece, mirano a restituire la complessità delle informazioni legate al contesto del singolo bene. In particolare in ambito bibliografico è emersa la consapevolezza che una delle sfide risieda nell’organizzazione dei dati del patrimonio culturale digitale attraverso l’uso di metadati per produrre entità digitali *riutilizzabili, affidabili e rilevanti* (Barbuti, 2021).

renza tra la fotografia come riproduzione e il soggetto rappresentato, inserendo differenti campi nel paragrafo SG Soggetto. Per quanto riguarda invece l'architettura di Cidoc CRM la questione è più complessa perché la rappresentazione informatica dell'oggetto coincide con il suo surrogato digitale.² Un esempio della complessità di tale discorso è che i metadati legati a una rappresentazione di un oggetto sono descritti con le stesse relazioni con cui sono organizzati i metadati che descrivono l'entità digitale del singolo oggetto culturale. Il caso del progetto *Zeri & LODE* della Fondazione Zeri sembra rispondere proprio al problema teorico della datificazione e della rappresentazione dell'oggetto culturale nei repository interoperabili. Il progetto è finalizzato alla produzione di dati secondo Linked Open Datasets a seguito, prima, del riordino del fondo fotografico nel 2003 e successivamente alla partecipazione attiva al network Pharos. Il lavoro di trasformazione dell'archivio fotografico è stato il primo in Italia e ha comportato il rilascio di strumenti e ontologie nuovi che si sono misurati con le specificità dell'oggetto fotografico e del fondo. Sono state quindi implementate e testate due nuove ontologie – OA Entry (Daquino & Peroni, 2015) e F Entry Ontology –³ che si appoggiano all'ontologia Cidoc-CRM per quanto riguarda la rappresentazione dell'ambito museale e per il carattere *event-driven*, che utilizzano, estendono e riusano altri modelli entity-relational o object-driven come FRBR, l'ontologia bibliografica FaBio, CiTO, HiCO per gli aspetti critico interpretativi, per colmare le differenti mancanze individuate nell'ontologia generale e per introdurre i termini e le relazioni suggeriti proprio dal preliminare confronto con la specificità del materiale e con la pratica archivistica dei conservatori della fototeca (Daquino, 2019). Facendo quindi riferimento alla struttura e ai paragrafi presenti nelle schede OA e F rilasciate dal ICCD, il team che si è occupato di redigere le nuove ontologie ha colmato la lacuna esistente nelle ontologie in uso riguardo ad alcuni punti fondamentali come le informazioni riguardanti il processo di fotoreproduzione del bene culturale e la sua catalogazione, elementi e notizie circa il rapporto formativo tra l'oggetto e il contesto di concezione e, infine, aspetti critici e

² Il caso studio proposto da Pitzalis, Niccolucci e Cord, sebbene datato, bene racconta la complessità di mappare le informazioni relative alla rappresentazione del record al fine di inscrivere maggiori notizie rispetto all'evento della digitalizzazione dell'oggetto (Pitzalis, et al., 2011). Il rapporto tra oggetto e digitalizzazione, storicizzato in questo modo, diventa l'informazione ulteriore che connota i dati. E il motivo che rende rilevante l'innovazione di questo modello è proprio l'enfasi posta sull'«origine dell'evento digitale nelle decisioni e nelle azioni umane» (Bruseker, et al., 2017).

³ Per quanto riguarda invece le classi e le relazioni che costituiscono F Entry Ontology, si evidenzia l'introduzione della classe *photograph* che individua le “visual representation of some concrete object” e la classe Scheda F che identifica “a document containing metadata about a photograph and about the concrete object portrayed by the photograph” (Daquino & Peroni, 2016)

interpretativi, nella prospettiva di garantire la qualità dell'informazione in un orizzonte, quello del web semantico, dove convivono informazioni contraddittorie o possono circolare informazioni che provengono da fonti varie.⁴

Il dibattito intorno all'oggetto complesso dell'archivio fotografico ha trovato interesse trasversale nell'ultimo decennio ampliando la riflessione che riguarda svariate discipline con la riflessione su questioni nodali come la conservazione e la tutela del patrimonio culturale e, non in ultima istanza, con proposte legate agli studi sull'arte contemporanea. È proprio nel campo ibrido in cui la teoria dell'arte contemporanea incontra le pratiche della tutela e degli studi archivistici che la riflessione sull'organizzazione dei dati informatici offre ulteriori spunti al dibattito contemporaneo. Il luogo cruciale di quest'incontro è l'archivio fotografico in cui della fotografia – grazie alla scrittura che l'accompagna – viene esaltato l'accostamento con il documento, costruendo e ricostruendo nessi causali e relazioni multiple tra i contesti, i significati e le riproduzioni. Secondo la riflessione di Tiziana Serena, nel luogo istituzionale per antonomasia in cui l'oggetto diventa documento, e cioè l'archivio, la “pratica di iscrizione”, anche quella mai neutra, costituisce il meccanismo principale che attribuisce il valore documentale alla fotografia, e la scrittura «in accordo con le procedure archivistiche» (Serena, 2012, pp. 164-168), non solo, rinforza l'autenticità, ma ne legittima l'ingresso anche quando è priva di iscrizioni (Serena, 2012, p. 174). Nell'archivio digitale interoperabile le iscrizioni si identificano con la semantica della rappresentazione e con i metadati che, come cartigli, accompagnano l'immagine e la connotano per rendere i dati leggibili e interscambiabili. Il sistema di connotazione dei dati allo stesso tempo definisce l'informazione/immagine e ne inchioda, come un doppio scacco di scoperta, lo statuto dell'immagine digitale (di essenza è difficile parlare) alla sua natura di informazione, alla sua definitiva immaterialità.⁵ Il dibattito intorno alla natura documentativa della fotografia digitale e alla messa in discussione in termini mediali di una stretta indicialità del referente fotografico, nel caso delle immagini fotografiche digitali degli archivi interoperabili diviene particolarmente interessante. Inoltre negli archivi interoperabili il rapporto tra originale digitale e manifestazione visibile del dato digitalizzato non è analogo a quello tra originale e copia, originale e riproduzione fotografica, poiché come scrive Peter Osborne, a proposito di ciò che definisce «il visibile e l'invisibile

⁴ Il problema dell'eterogeneità dei dati, a cui gli sviluppatori del progetto Zeri &LODE hanno risposto con l'implementazione di strumenti per produrre dati qualitativamente alti, sussiste di fronte al fatto che i dati accessibili nel semantic web sono prodotti nell'ambito di distinte tradizioni culturali, pluralità di problemi e differenti risorse (Daquino & Tomasi, 2015).

⁵ Galloway interviene sull'argomento ripensando alla *rimedializzazione* e alla sfera del coding (Galloway, 2012, p. 69).

delle moltiplicazioni delle visualizzazioni» (Osborne, 2010, pp. 63-64), l'originale che consiste nella stringa di informazione che costituisce l'immagine è essenzialmente una "sorgente in ombra", a tal punto che, nascosta alla vista, ha bisogno di un ulteriore apparato, dispositivo, interfaccia, per essere visto. Questi temi trovano riscontro molto prima nella riflessione di Boris Groys (2008) raccolta nel volume esplosivo *Art Power* che metteva proprio l'accento sull'invisibilità dell'originale, di cui ogni manifestazione eventuale costituisce un tradimento, muovendosi ancora con categorie moderniste in un terreno dove la terminologia è sostanziale. Interessante nella riflessione di Groys ancora il riferimento all'esposizione, performativa, in cui il dato digitale originale, invisibile nella sua sorgente, si trasforma, si ricrea, in un continuo originale.⁶ Tale riflessione ancorata al contesto dell'esposizione dell'opera d'arte contemporanea trova una conferma eclatante se proiettata nel dominio dei dati organizzati in architetture interrogabili dalla macchina in cui la visualizzazione viene eseguita attraverso un ulteriore processo di codifica.

Ciò si connette alla tesi di Alex Galloway che in termini marxiani legge la performatività dell'informatica secondo cui la fotografia datificata e i dati fruibili interrogando archivi interoperabili attraverso un'interfaccia grafica non ribadiscono quel primato dell'occhio che ha fondato l'episteme visuale così come ereditata dall'Illuminismo, bensì risultano esserne una reale sussunzione. La tecnologia informatica recente va letta, infatti, proprio in riferimento alla visualità, questione centrale per Galloway non in termini affermativi, ma piuttosto come negazione (Galloway 2010, p.167). In questo modo Galloway mette in evidenza il paradosso del software, che potremmo estendere agli archivi del semantic web, come essenzialmente una reale sussunzione del visuale, che trattiene e nega. L'immagine, «the raster image è un'immagine per gli occhi ma è una matrice di dati per la macchina» (Galloway, 2010, p. 167). Paradossalmente l'enfasi attuale riservata ai metodi di visualizzazione di grandi datasets iconografici con l'uso di software che permettono analisi sofisticate (Crockett, 2019), oppure quella indirizzata alle spettacolari riproduzioni ad altissima risoluzione 2D e 3D che sostituiscono l'esperienza tattile dell'oggetto con una altrimenti impossibile visione ravvicinata – che apriori non escludono il rischio di aberrazioni della riproduzione– sembra andare in direzione opposta alle tesi sulla sussunzione del visivo.⁷ Allo stesso modo sulla centra-

⁶ «Nel mondo delle immagini digitali si ha a che fare solo con originali – solo con presentazioni originali dell'originale digitale assente, invisibile. La mostra rende la copia reversibile: la trasforma in un originale» (Groys, 2012 [2008], p. 103).

⁷ Oltre alle applicazioni didattiche nei contesti museali, dove il rischio di aberrazione nella riproduzione dell'originale è secondario rispetto al valore di conoscenza che tali sistemi permettono, la proposta di media artist che lavorano a partire da enormi dataset appare particolarmente interessante, tanto per gli esiti estetici quanto per le istanze teoriche sollecitate (Kenderdine, et al., 2012).

lità dell'immagine e sulla sua negazione è costruito l'archivio semantico. L'immagine infatti subisce una sorte duplice: ne viene enfatizzata la sua natura documentaria nella relazione con il referente originale e analogico che non è conservato nell'archivio semantico ma la stessa immagine si identifica in una stringa di dati visibile all'occhio umano solo attraverso un'ulteriore interfaccia, leggibile e interrogabile dai sistemi automatici attraverso le informazioni di cui è costituita e secondo i metadati che vi sono agganciati. Le affermazioni di Galloway sono radicali, egli formalizza quanto salta all'occhio nello studio delle ontologie formali, molto prima che internet si fosse indirizzata verso il web semantico.

Così come nell'archivio fotografico, seguendo la riflessione di Tiziana Serena, la scrittura è centrale così nel Semantic web, questa la tesi di Wolfgang Ernst sugli archivi digitali, è la scrittura e la testualità che ne costituiscono il nucleo. Per il teorico l'archivio stesso è «funzione dei suoi software e protocolli di trasmissione, piuttosto che di contenuti a cui la tecnologia è indifferente» (Ernst, 2013, p. 84). All'incrocio di queste tesi, seppur rivolte a ambiti apparentemente distanti, si arriva repentinamente ad affermare, a differenza delle altre proposte sull'invisibilità del visibile, che nell'archivio digitale il contenuto è assente e la struttura, di cui l'interfaccia è parte, è il vero contenuto o significato dell'archivio.⁸

⁸ Editto nel 2007 insieme a Eugene Thacker il saggio *The Exploit. A theory of networks* è una lucida analisi dei processi di controllo della comunicazione e del network che a dispetto dell'idea comune per cui si intende il network multiagent, rizomatico, aperto e inclusivo – più libero e meno controllato di forme gerarchiche verticali o verticistiche – dà prova di quanto i *protocolli* alla base dei network benchè inclusivi anziché esclusivi siano fondati su principi di politica liberista. Intendendo lo studio del network con indiscernibile relazione tra “an informatic view of life” e la nozione di “life itself” gli studiosi adottano l'analisi biopolitica foucaultiana affermando che, se prima della diffusione del coding il controllo in una prospettiva biopolitica si esercitava sul corpo di un individuo o di un organismo il network, nella sua accezione “protocollare” esercita il suo controllo su «massified biological species-population» (Galloway & Thacker, 2007, p. 76).

Bibliografia

- Barbuti, N. (2021), *Thinking digital libraries for preservation as digital cultural heritage: by R to R4 facet of FAIR principles*, «International Journal on Digital Libraries», vol. 22, pp. 309-318
- Berardi, E., s.d., *Normativa F – Fotografia versione 4.00 Strutturazione dei dati e norme di compilazione*, <http://www.iccd.beniculturali.it/getFile.php?id=447>, consultato il 2 agosto 2021.
- Biagetti, M. T. (2016), *Un modello ontologico per l'integrazione delle informazioni del patrimonio culturale: CIDOC-CRM*, «JLIS.it», settembre, vol. 7, n. 3, pp. 43-77.
- Cultural Heritage Data Management: The Role of Formal Ontology and CIDOC CRM*, Springer International Publishing, pp. 93-131.
- Bruseker, G., Carboni, N. & Guillem, A. (2017), *Cultural Heritage Data Management: the role of Formal Ontology and CIDOC CRM*, in *Heritage and Archaeology in Digital Age, Quantitative Methods in the Humanities and Social Sciences*, Springer International Publishing, pp. 93-131.
- Cinelli, B. & Frongia, A. (2019) *Archivi fotografici e arte contemporanea in Italia. Indagare, interpretare, inventare*, Scalpendi editore, Segrate.
- Crockett, D., (2019), *IVPY: Iconographic Visualization Inside Computational Notebooks*, «International Journal for Digital Art History», vol. 21, n. 4, pp. 60-78.
- Daquino, M. (2019), *Mining Authoritativeness in Art Historical Photo Archives. Semantic Web Applications for Connoisseurship*, Dottorato di Ricerca in Culture Letterarie e Filologiche Ciclo XXXI – Alma Mater Studiorum, Università degli Studi di Bologna.
- Daquino, M. & Peroni, S. (2015) *OA Entry Ontology*, <http://oaentry-ontology.sourceforge.net/index.html#toc>, consultato il 23 giugno 2021.
- Daquino, M. & Peroni, S. (2016), *F Entry (Scheda F) Ontology*, <https://essepuntato.it/fentry/current/fentry.html#d4e397>, consultato il 21 giugno 2021.
- Daquino, M. & Tomasi, F. (2015), *Historical Context Ontology (HiCO): A Conceptual Model for Describing Context Information of Cultural Heritage Objects*, in *Metadata and Semantics Research*, Springer, pp. 424-436.
- Ernst, W. (2013), *Digital Memory and the Archive*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Galloway, A. R. (2010), *What You See Is What You Get?*, in *The Archive in Motion. New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices*, Novus Press, Oslo.
- Galloway, A. R. (2012), *The Interface Effect*, Polity Press, Cambridge.
- Galloway, A. R., Thacker, E. (2007), *The Exploit. A Theory of Networks*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London.
- Groys, B. (2012 [2008]), *Art Power*,: trad. it., Postmedia books, Milano.
- Kenderdine, S. et al. (2012), *Cultural Data Sculpting: Omnidirectional Visualization for Cultural Datasets*, in Francis T., Banissi E., (a cura di), *Knowledge Visualization Currents: From Text to Art to Culture*, Springer-Verlag, London, pp. 199-220.
- Osborne, P. (2010), *Infinite exchange. The social ontology of the photographic image*, «Philosophy of Photography», vol.1, n.1, pp. 59-68.
- Pitzalis, D., et al. (2011), *Using LIDO to handle 3D Cultural Heritage Documentation Data Provenance*, 9th International Workshop on Content-Based Multimedia Indexing, pp. 37-42.
- Serena, T. (2008), *L'archivio fotografico: possibilità derivate potere*, Terra Ferma, Venezia, pp. 103-127.
- Serena, T. (2012), *Le parole dell'archivio fotografico*, «Rivista di estetica», Issue 50, pp. 163-177.
- Serena, T. (2016), *Fondi fotografici: beni culturali e oggetti ontologicamente complessi*, in *NORMATIVA*

FF - FONDI FOTOGRAFICI. STRUTTURAZIONE DEI DATI E NORME DI COMPILAZIONE, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo

Serena, T., Caraffa, C. (2012), *Archivi fotografici. Luoghi del sapere, spazi della ricerca*, «Ricerche di Storia dell'arte», 106.

Veninata, C. (2020), *Dal Catalogo generale dei beni culturali al knowledge graph del patrimonio culturale italiano: il progetto ArCo*, «DigItalia», vol. 2, pp. 43-56.

Maria Giovanna Mancini insegna Storia dell'arte contemporanea all'Università di Bari. Ha ottenuto il titolo di dottore di ricerca all'Università degli studi di Salerno con un progetto sulla svolta post-strutturalista della critica d'arte animata dalla rivista «October». La monografia successiva «*October*» una rivista militante (Luciano, Napoli 2014) ne ha ampliato la riflessione. Dal 2016 al 2019 è stata assegnista di ricerca presso l'Università di Salerno con un progetto sulla *Storia dell'arte globale*. Più di recente si è occupata dei metodi della storia dell'arte in relazione ai *Big data* e ai grandi archivi interoperabili.

La fotografia tra *machine vision* e *keywording*: le origini pre-digitali della nuova *archival art*

Giorgia Ravaioli

L'influenza dell'archivio come forma simbolica dominante e l'interesse paradigmatico che riconosciamo a monte della sua vasta negoziazione in campo artistico rappresentano oggi fenomeni storicizzati e, tuttavia, ancora in continua evoluzione. Sul fronte della teoria dell'arte, si deve a Hal Foster la prima tematizzazione, all'interno del fortunato articolo *An Archival Impulse* (2004), della tendenza nota come *archival art*. Al volgere del millennio, secondo Foster, l'impulso archivistico in questione trovava espressione nel lavoro di un numero sempre maggiore di artisti, i quali mutuavano dall'archivio aspetti sia di contenuto sia strutturali o funzionali (Foster, 2004, p. 4). A seconda dei casi, per esempio, l'archivio poteva fungere da fonte di materiali, diventare il formato fisico dell'opera, oppure essere assunto a oggetto critico della stessa. Quest'ultimo punto, dagli anni Ottanta in particolare, è stato chiaramente tangente con il consolidarsi della nota critica allo status dell'archivio in seno al postmodernismo;¹ critica che ne ha svelato il carattere non neutrale e, quindi, anche la natura di istanza esponibile a contestazioni e rinegoziazioni di ispirazione spesso fortemente politica.

Coerentemente con gli sviluppi degli studi culturali, gran parte della ricerca artistica di fine secolo ha infatti inteso problematizzare lo spazio dell'archivio, operando, nelle parole di Ernst Van Alphen (2014, p. 16), una «messa in scena trasgressiva» delle sue logiche, in grado di minare tanto la sua credibilità istituzionale quanto il potere discorsivo proprio dei documenti che raccoglie. Nel vasto panorama di queste pratiche, già oggetto di numerose trattazioni e rassegne di rilievo,² il mezzo fotografico ha trovato applicazione soprattutto in operazioni di contro-memoria e in prospettiva de-coloniale. Walid Raad, Susan Hiller, Christian Boltanski, Vivan Sundaram, Carrie Mae Weems, Zoe Leonard e Harrell Fletcher sono solo alcuni tra i tanti nomi di artisti che si potrebbero qui elencare.

È stato ancora Foster (2004, p. 5) a osservare come queste pratiche, per quanto eterogenee, abbiano avuto la caratteristica comune di rimanere «ostinatamente materiali», malgrado la transizione digitale in atto, e quindi

¹ Vedi Schwartz, J., Cook, T. (2002), *Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory*, «Archival Science», vol. 2, pp. 1-19.

² Cfr. Spieker, S. (2008), *The Big Archive: Art from Bureaucracy*, The MIT Press, Cambridge, van Alphen, E. (2014), op.cit., e Baldacci, C. (2016), *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Johan & Levi Editore, Monza.

fondamentalmente legate alla richiesta di «un'interpretazione umana, non di una rielaborazione meccanica». Si sono, cioè, rivolte in prevalenza al modello dell'archivio tradizionale o, ancora più spesso, ad altre forme di raccolte fisiche organizzate ad esso associate concettualmente, come per esempio l'atlante, l'album o la collezione (Baldacci, 2016, p. 32). Se tale tendenza ha una chiara sopravvivenza nel contemporaneo, è però interessante notare come a figurare al centro dell'interesse di molti artisti oggi siano proprio quelle aggregazioni "immateriali" che caratterizzano il contesto ambientale dell'archivio nel digitale, per le quali la stessa «rielaborazione meccanica» che Foster escludeva dalla sua prima ricognizione ha assunto un ruolo tanto cruciale quanto anche inevitabilmente problematico.

Con particolare riferimento alle raccolte di immagini fotografiche, una questione divenuta centrale negli ultimi anni è sicuramente la presenza massiva e in costante crescita delle fotografie in qualità di dati – dunque, di descrizioni codificate di informazioni visive – all'interno di *dataset*, *database* e collezioni digitali dinamiche. Le preoccupazioni che emergono a tale proposito sono ancora una volta di natura eminentemente politica e investono, in primo luogo, i rapporti di forza propri dell'archivio in quanto dispositivo, già diffusamente discussi dalla critica, sottolineandone nuovamente l'implicazione in dinamiche di potere e i relativi fattori di opacità. In secondo luogo, esse coinvolgono le nuove ansie e aspettative riguardanti l'ingerenza dell'intelligenza artificiale (IA) nell'iconosfera contemporanea. Il riferimento va in questo caso ai diversi sistemi informatici elaborati dalle tecnologie dell'informazione per sopperire in modo automatico a operazioni che erano prima esclusivamente pertinenti ad archivisti e bibliotecari, come ad esempio la classificazione o l'indicizzazione; funzioni, queste, ritenute quanto mai indispensabili per far fronte alla mole immensa di informazioni visive che entrano in ogni istante a far parte dell'ambiente digitale, offrendosi potenzialmente all'interpretazione umana (e non). A tal proposito, Trevor Paglen (2016) ha sostenuto che la vera rivoluzione del digitale sia stata proprio quella di aver reso le immagini «machine-readable», ossia intelligibili dalle macchine sulla base di modelli interpretativi autonomi, svincolati dalla necessità di una qualunque mediazione umana. In un momento in cui, scrive Paglen, «l'immagine appare agli occhi umani solo temporaneamente prima di ritornare alla sua forma macchinica immateriale», si sviluppa necessariamente anche una «machine-to-machine visual culture», invisibile all'occhio umano e in grado di abitare, al tempo stesso, tanto il paradigma estetico quanto quello epistemico.

A fronte di queste transizioni dell'ecosistema mediale, le linee più recenti della ricerca artistica legata al modello immaginativo dell'archivio sono chiaramente sintomatiche della diffusione di sistemi di classificazione nuovi, anti-bibliografici e dipendenti dall'utilizzo di modelli computazionali per l'elaborazione delle immagini. Non a caso, molte delle pratiche artistiche in oggetto

mostrano di rivolgersi all'aspetto auto-generativo del *dynarchive* – l'archivio dinamico, secondo la fortunata definizione di Wolfgang Ernst – in cui la questione di «riattivare gli oggetti» è subordinata a quella di attivare «le relazioni», conseguentemente al fatto che «le operazioni primarie dell'archivio non riguardano più i contenuti dei suoi file, quanto piuttosto il loro collegamento logistico» (Ernst, 2013, p. 82).

La presente trattazione intende, quindi, rivolgersi a operazioni artistiche che coinvolgono, in particolare, due tra gli strumenti post-umanistici più di frequente applicati al trattamento delle fotografie: il primo è la branca dell'IA nota come *machine vision*, o visione artificiale; il secondo è il *keywording*, ovvero la codificazione che avviene per inserimento di parole chiave nei metadati delle immagini, al fine di renderle maggiormente reperibili in una prospettiva di ricerca. Entrambi questi strumenti sono divenuti motivi centrali sia del discorso archivistico sia di quello estetico e, soprattutto, fotografico, non soltanto per la loro ormai profonda implicazione nei processi di circolazione, conservazione e descrizione delle immagini, ma anche perché la vastità delle loro aree di applicazione pone questioni quantomeno urgenti sulla qualità del rapporto tra l'uomo e la tecnologia, così come anche sull'orizzonte del futuro scenario produttivo e fruitivo della fotografia stessa come oggetto culturale.

Un esempio di progetto recente che si inserisce in questo campo di indagine è *Declassifier* (2019-2020) dell'artista tedesco Philipp Schmitt. Si tratta di un'opera digitale creata tramite l'alterazione di un algoritmo di *machine vision* che l'autore riprogramma in modo che incroci automaticamente una serie di fotografie da lui scattate con quelle di COCO: un immenso dataset, sviluppato da Microsoft nel 2014, con la funzione di segmentare e indicizzare le immagini sulla base di un proprio soggettario. Con *Declassifier*, Schmitt inverte, però, la logica del sistema, scegliendo di sfruttare queste stesse funzionalità di riconoscimento automatico per sviluppare l'opera in maniera parassitaria attraverso il dataset, trasversalmente ad esso. Il suo intervento di riprogrammazione è infatti teso a scavare virtualmente nelle profondità della struttura labirintica di COCO, al fine estrarre ed esporre la massa di scatti anonimi, normalmente non visibili, su cui si è fondato il suo addestramento. L'operazione che innesca per farlo è semplice: ogni volta che l'algoritmo riconosce un oggetto all'interno di una sua fotografia, lo stesso oggetto immortalato viene sovrapposto a tutte quelle immagini del dataset che hanno contribuito al suo riconoscimento. Avviene, così, l'aggregazione dinamica e in tempo reale degli scatti di Schmitt con quelli del dataset, svelati uno dopo l'altro e a intervalli regolari, andando a comporre una sequenza auto-generativa di collage casuali destinati provocatoriamente, nell'intenzione dell'artista, non all'occhio umano, ma ad un «pubblico di computer» (Schmitt, 2020).

La serie che scatta per il progetto, dal titolo eloquente *Tunnel Vision*, è infatti studiata proprio per assecondare il più possibile COCO. Se il senso di un'im-

magine, di per sé mai definitivo, è funzione dello sguardo di chi la osserva così come dello sguardo di chi l'ha creata e dei reciproci contesti culturali, riorientare la fotografia umana perché comunichi efficacemente alla visione automatica significa, per Schmitt, puntare l'obiettivo soltanto verso i soggetti compresi nella struttura semantica di base del sistema. Significa inoltre evitare complessità, limitando il numero dei soggetti inquadrati e avendo cura di escludere dall'inquadratura ogni presenza incerta o forma ambigua che potrebbe confondere l'algoritmo.³ Infine, anche la temporalità legata all'esperienza di fruizione è necessariamente calibrata in funzione del pubblico ideale. La fotografia, infatti, pur non superando la fissità statutaria delle singole immagini, può ovviare ai limiti percettivi imposti dalla forma statica grazie all'attività combinatoria del software, che la proietta sul piano temporale virtualmente eterno della *machine-to-machine visual culture* tematizzata da Paglen. Questo può avvenire perché le stratificazioni sempre nuove dei collage continuano a verificarsi con frequenza regolare a prescindere dall'eventuale "attivazione" dello sguardo umano, facendo sì che l'unico occhio in grado di fruire l'opera nella sua interezza sia, in effetti, proprio quello disincarnato della macchina, il solo capace di trascendere l'orizzonte temporale della vita biologica.

Un altro progetto recente che individua come soglia critica la relazione tra fruizione umana e visione artificiale è *Sorrow? Very Unlikely* (2020) del fotografo finlandese Aapo Huhta: un'installazione che combina fotografia e suono, nata dall'idea di Huhta di sottoporre il proprio archivio personale a una decodificazione automatica da parte dei software Vision API di Google e Seeing AI di Microsoft. Entrambi questi programmi, sviluppati in prospettiva protesica per aiutare utenti non-vedenti o ipovedenti a "leggere" le immagini, sono oggi regolarmente utilizzati anche da archivi fotografici in attività, in supporto alla digitalizzazione dei fondi fisici e all'estrazione dei dati da quelli digitalizzati.⁴ Le operazioni di analisi che permettono di svolgere superano la semplice segmentazione e il *labelling* delle fotografie di algoritmi come COCO, per muoversi nella direzione, potremmo dire, della catalogazione semantica. Essi mirano, cioè, ad estrarre il contenuto concettuale dalle immagini, a comprendere la scena fotografata, grazie all'integrazione delle funzionalità di riconoscimento con quelle di rilevamento automatico delle emozioni ed di altri indici rilevanti, a cui è applicata una percentuale di accuratezza variabile. Cercano, in altre parole, di individuare il rapporto che intercorre tra il soggetto e il significato degli scatti. Il titolo dell'opera *Sorrow? Very Unlikely* [*Tristezza? Molto improbabile*] è infatti una di queste deduzioni, estrapolata, nello specifico, dall'analisi di una fotografia di Huhta così descritta:

³ Per una discussione dettagliata della realizzazione della serie, vedi Schmitt (2020).

⁴ L'archivio fotografico de *The New York Times*, per esempio, ha applicato Cloud Vision API alle sue circa sette milioni di fotografie nel 2018.

Una persona in piedi nella neve. Uomo di 61 anni con espressione neutra. Probabilmente una persona in una località sciistica. Probabilmente una persona con uno snowboard tra le braccia. Gioia: molto improbabile. Tristezza: molto improbabile. Rabbia: molto improbabile. Sicurezza di sé: 98%. Neve: 99%. Attività ricreativa: 57%

Questa e molte altre deduzioni sono pronunciate da altoparlanti contemporaneamente alla visione dell'opera, innescando un inevitabile cortocircuito critico tra l'interpretazione dell'IA e quella del sensorio umano, che registra informazioni decisamente più ambigue, complesse e variamente interpretabili. Lo sdoppiamento del canale sensoriale tra vista e udito ha precisamente come scopo quello di acuire il senso di spaesamento cognitivo del pubblico, facendo conflagrare le due letture simultanee. La polisemia dell'immagine, infatti, non trova alcun riscontro nella lettura meccanica; ed è proprio l'assenza di ambiguità semantica a rivelare il discrimine tra i due diversi atti interpretativi:⁵ da una parte, quello umano, culturalmente situato, aperto a un'interrogazione delle flessibilità e delle potenzialità di ciò a cui si accosta; dall'altra, viceversa, quello della visione automatica, idealmente privo di specificità storica e prodotto computazionalmente «dalla riduzione delle cose a un insieme conciso di formalismi basati su approssimazioni» (Crawford, 2021, p. 253). Questa enfasi sulla de-personalizzazione della lettura sottolinea, in altre parole, la sfasatura tra informazione e significato, già ben nota a Warren Weaver agli albori della traduzione automatica e, nel farlo, rivela come «l'appiattimento epistemologico della complessità» (*ivi*, p. 245) operato dal sistema abbia un rilievo in realtà molto più ampio e allarmante. Esso punta, cioè, a evidenziare l'opacità dei processi di addestramento del *machine learning* e la sostanziale impossibilità di valutare la portata dei contributi umani, esterni all'architettura del design. Sistemi come Seeing AI e tanti altri affini, per quanto all'apparenza autonomi, sono infatti tarati sulla base di ciò che sono programmati a “vedere” (Kamin, 2017, p. 328) e tale programmazione non può che essere specchio di necessità ed esigenze che sono sempre culturalmente definite, quando non persino trainate da fattori di utilità economica e di controllo sociale. La questione riguarda quindi il *bias*, la parzialità che emerge dall'output del sistema informatico che, sebbene celato dal pretesto della neutralità tecnica, riflette inevitabilmente una visione del mondo, spesso radicata nel pensiero dominante.⁶ È proprio all'interno di questa visione che tro-

⁵ Anche Trevor Paglen (2016) sottolinea come «l'ambiguità, pietra angolare della teoria semiotica da Saussure a Derrida, semplicemente cessa di esistere sul piano di una visione quantificata macchina-macchina».

⁶ Si rinvencono oggi centinaia di esempi di sistemi discriminatori di IA, come sottolineato in Benjamin, R. (2019), *Race after Technology: Abolitionist Tools for the New Jim Code*, Polity, Cambridge, e Noble, S.U. (2018) *Algorithms of Oppression: How Search Engines Reinforce Racism*, NYU Press, New York.

vano fondamento e giustificazione i percorsi logici che portano all'analisi di un soggetto fotografato come femminile piuttosto che maschile, alla stima della bellezza di una persona all'89% o alla valutazione della sua autostima al 98%, come avviene negli scatti di Huhta.

Basata precisamente sulla volontà di esplicitare attori e responsabilità a monte della creazione dei set di addestramento è, infine, *Laws Of Ordered Form* (2020) di Anna Ridler: un'opera nella forma di un database creato e organizzato dall'artista, contenente le fotografie scansionate da migliaia di enciclopedie di epoca vittoriana ed eduardiana. L'intento del progetto di Ridler, in continuità con gli argomenti dell'archivistica postmoderna, è precisamente quello di assediare il «contesto che sta dietro il contenuto» (Cook, 2001, p. 25), ossia le relazioni di potere implicate nella produzione dei documenti e proprie di tutti quei sistemi di relazioni basati sul nesso testo-immagine che, in una storia che dalle enciclopedie procede fino ai dataset odierni, hanno avanzato modelli di conoscenza e visioni del mondo. A questo scopo, l'artista interviene a invalidare le tassonomie originali, che ritiene viziate da ideologie razziste e coloniali, attraverso una nuova classificazione. Nel processo, compila a piacimento i metadati delle immagini applicando ad esse nuove parole chiave e filma l'intera operazione, come a voler rimarcare il lavoro manuale e intellettuale del catalogatore umano a monte delle raccolte digitali, esponendo infine i video così realizzati come parte integrante dell'opera. Il dataset creato in questo modo è infine messo a disposizione per il *download*, all'interno di una cartella compressa che può essere riorganizzata completamente da chiunque voglia farlo. Viene così a disperdersi, almeno simbolicamente, l'autorità del gesto classificatorio, in consonanza con la logica partecipativa invocata dai recenti approcci *post-custodial* alla gestione del patrimonio documentale.⁷

Le tre opere qui brevemente descritte non sono che pochi casi a dimostrazione dell'influenza, tuttora viva, che l'archivio esercita come forma simbolica della contemporaneità, in grado di far «cagliare in immagini, in schemi visivi, in proposte plastiche e spaziali il modello di funzionamento condiviso assieme agli strumenti della, o delle, tecnologie di base» (Barilli, 2007, p. 43). *Machine vision* e *keywording*, infatti, sono esempi di come tali strumenti tecnologici, pur essendo specifici del contesto digitale, siano però l'espressione operativa di immaginari culturali più ampi, le cui radici affondano nell'archivio e nella storia delle grandi collezioni di immagini. Diana Kamin, a tal proposito, ha recentemente sottolineato come questi dispositivi si leghino, in un'ottica di archeologia dei media, ai motivi teorici e alle preoccupazioni alla base di due

⁷ Il modello *post-custodial* guarda alla tecnologia come possibilità di maggior coinvolgimento dell'utenza nelle pratiche d'archivio. Per la prima proposta del modello vedi Ham, G. (1981), *Archival strategies for the post-custodial era*, «American Archivist», vol. 44, n. 3, pp. 207-216.

distinte genealogie della gestione di raccolte fotografiche del XX secolo, che ha definito rispettivamente «discourse of affinities» e «discourse of the document» (Kamin, 2017, p.311).

La prima di queste linee genealogiche è caratterizzata, secondo Kamin (2017, p. 311), da una considerazione delle immagini come entità «essenzialmente leggibili secondo un ordine semantico del visivo» e si esprime quindi nell'interesse verso la relazione puramente formale che intercorre tra immagine e immagine. L'atlante warburghiano, dedicato allo studio delle migrazioni e delle sopravvivenze delle *pathosformeln* nella storia, è sicuramente un caso paradigmatico di questo orientamento. La medesima attenzione alle connessioni di forma si rintraccia, poi, in campi che spaziano dalla semiotica strutturale – che ha cercato di individuare diagrammi comuni all'interno di produzioni iconiche anche molto diverse fra loro – all'odierna analitica culturale, in cui questi stessi diagrammi comuni si trovano al centro degli sforzi di elaborazione dei metodi computazionali per l'analisi dei Big Visual Data (Dondero, 2020, p. 13). Un caso emblematico dell'applicazione di questo approccio a raccolte fotografiche di grandi dimensioni è rappresentato da Bernard Karpel: bibliotecario del Museum of Modern Art di New York e ideatore, negli anni Cinquanta, di un sistema di catalogazione innovativo per il Visual Art Research Center della Minneapolis School of Art. Il suo metodo, che non fu mai realmente implementato, doveva avere la particolarità di collegare le immagini della collezione sulla base dei soli attributi formali, come ritmi visivi, linee e punti (Kamin, 2017, p. 315). Il tracciamento di questi parametri avrebbe dovuto sostanzialmente operare in maniera simile agli odierni *content-based image retrieval systems* (CBIR), in cui sono generati vettori di caratteristiche grafiche per ciascuna immagine e l'indice visuale vincola ogni attributo all'immagine che lo contiene. Proprio come avviene nei CBIR, inoltre, il sistema di Karpel non doveva essere soltanto descrittivo o organizzativo, ma anche «generativo», in grado di produrre conoscenza grazie a un accesso diretto al «linguaggio universale della forma» (Kamin, 2017, p. 317). Attraverso il sistema, questo linguaggio poteva quindi comunicare a un «occhio oggettivo» e imparziale che, a distanza storica, può dirsi chiaramente affine a quello disincarnato del *machine vision*.

Alla seconda genealogia – il *discourse of the document* – sono riconducibili, invece, modelli gestionali in cui la relazione più rilevante non è quella formale, tra un'immagine l'altra, bensì quella che intercorre tra un'immagine e gli atti sociali che la coinvolgono; quindi, per estensione, tra immagine e utente. Il caso di Romana Javitz esemplifica al meglio questo secondo approccio. Storica direttrice, dal 1928 al 1968, della Picture Collection della New York Public Library, Javitz fu infatti pioniera di un metodo gestionale minimamente restrittivo, in linea con le priorità da lei fissate per la collezione, che dovevano essere quelle di massima crescita, accessibilità e interpretabilità (Panzer, 2016). Tra i punti di principale innovazione che introdusse sono la semplificazione del soggettario, la

collocazione a scaffale aperto, la disposizione per soggetto e, infine, il *browsing* tra le immagini, ovvero la possibilità per l'utente di operare una ricerca libera, priva della mediazione del bibliotecario (Kamin, 2017, p. 325). Nel contesto digitale, questo tipo di approccio trova una prosecuzione ideale in quei modelli di indicizzazione e di recupero delle immagini basati sulla presenza di *tag* e *keywords*: tra questi, i modelli definiti *concept-based image indexing o retrieval*, spesso opposti o integrati ai CBIR sopra descritti, poiché legati alla descrizione e alla soggettazione piuttosto che a vettori formali.

Queste due genealogie anticipano sotto diversi aspetti i motivi a monte dell'adozione di *machine vision* e *keywording*, mostrando come questi ultimi siano certamente strumenti nuovi, ma che non sia altrettanto nuovo il lavoro concettuale alla base dell'organizzazione delle raccolte che ha portato alla loro elaborazione. La prospettiva di una visione disincarnata e aculturale, retta dalla fantasia di un sistema autonomo, l'aspirazione alla centralità dell'utente nella ricerca, il tracciamento di relazioni fra immagini basate su logiche puramente formali o per tema di base sono stati a lungo, infatti, argomenti centrali alla storia delle grandi collezioni. Inoltre, i medesimi motivi di accessibilità, sistematicità e neutralità che hanno guidato l'ideazione di diversi metodi gestionali in passato persistono anche oggi, nel perfezionamento degli algoritmi e dei dataset su cui si addestrano, così come permangono gli stessi, inestirpabili difetti di sistema che ne segnano i limiti. L'arte contemporanea continua efficacemente a intercettare e tradurre le preoccupazioni e le proiezioni ideali che percorrono trasversalmente la storia delle grandi raccolte, coniugandole con le incognite relative al nuovo scenario produttivo e ricettivo della fotografia di oggi.

Bibliografia essenziale

- Baldacci, C. (2016), *Archivi impossibili: un'ossessione dell'arte contemporanea*, Johan & Levi editore, Monza.
- Barilli, R. (2007 [1991]), *Scienza Della Cultura E Fenomenologia Degli Stili*, Bononia University Press, Bologna.
- Cook, T. (2001), *Fashionable Nonsense or Professional Rebirth: Postmodernism and Practice of Archives*, «Archivaria», vol. 51, Primavera, pp. 14-35.
- Crawford, K. (2021), *Atlas of AI*, Yale University Press, New Haven-Londra; trad. it., (2021), *Né intelligente né artificiale*, Il Mulino, Bologna.
- Dondero, M.G. (2020), *I linguaggi dell'immagine. Dalla pittura ai big visual data*, Meltemi, Milano.
- Ernst, W., Parikka, J. (a cura di) (2013), *Digital memory and the archive*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Foster, H. (2004), *An Archival Impulse*, «October», vol. 110, pp. 3-22.

- Kamin, (2017), *Mid-Century Visions, Programmed Affinities: The Enduring Challenges of Image Classification*, «Journal of Visual Culture», vol. 16, n. 3, pp. 310-336.
- Paglen, T. (2016), *Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You)*, «The New Inquiry», <https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/> [Consultato il 04/09/2021].
- Panzer, M. (2016), *Pictures at Work: Romana Javitz and the New York Public Library Picture Collection*, in Gervais, T. (a cura di), *The "Public" Life of Photographs*, The MIT Press, Cambridge-Londra, pp. 129-151.
- Schmitt, P. (2020), *Tunnel Vision*. «Unthinking photography», <https://unthinking.photography/articles/tunnel-vision> [Consultato il 27/05/2021].
- van Alphen, E. (2014), *Staging the archive: art and photography in the age of new media*, Reaktion Books, Londra.

Giorgia Ravaioli è dottoranda di ricerca in Fotografia e Cultura Visuale presso il Dipartimento di Scienze per la Qualità della Vita dell'Università di Bologna (XXXVI ciclo). I suoi interessi di ricerca riguardano attualmente le sedimentazioni fotografiche, le pratiche estetiche ad esse legate e l'archivio fotografico come oggetto teorico. Dal 2020 è Junior Fellow del Centro di Ricerca internazionale Culture Fashion Communication (CFC) e, dal 2021, Fellow del Centro di Ricerca Fotografia Arte Femminismo (FAF). È attualmente parte del gruppo di ricerca responsabile del progetto vincitore del PRIN 2020 "IFP. La fotografia femminista italiana. Politiche identitarie e strategie di genere".

La fotografia etnografica tra scienza, arte e documento

Agnese Ghezzi

Introduzione

Il legame tra fotografia e antropologia è stato messo in luce da numerose ricerche negli ultimi anni, sia in ambito internazionale che nazionale (Edwards, 1992; Pinney, 2001; Edwards, Morton, 2009; Chiarelli, Chiozzi, Chiarelli, 1996; Faeta, Ricci, 1997). Il presente studio prende le mosse da queste ricerche, che hanno evidenziato il rapporto con il positivismo e la cultura coloniale, ma si propone nello specifico di indagare le pratiche discorsive circolanti in merito all'utilizzo etnografico della fotografia, facendo attenzione a come gli attori sociali facessero riferimento a tematiche che intersecavano questioni di stile e di genere rappresentativo.

Per contestualizzare il complesso rapporto tra fotografia ed etnografia, il saggio analizza l'articolarsi del legame tra sguardo scientifico, gusto estetico e produzione fotografica e per farlo considera alcuni momenti di passaggio e di frizione a cavallo tra Ottocento e Novecento in Italia. L'articolo fa riferimento a fonti scritte e visive prodotte attorno a istituzioni fondamentali per l'istituzionalizzazione della disciplina antropologica al fine di mettere in luce la linea, non sempre diretta, che connetteva antropologi, etnografi, fotografi e artisti.

Più che guardare alla standardizzazione propria della fotografia antropometrica - che è già stata oggetto di numerosi studi - questo saggio si focalizza su quelle pratiche fotografiche che, sebbene incluse nel contenitore apparentemente rigido dell'archivio antropologico positivista, mettono insieme stili rappresentativi variegati, dal souvenir di viaggio all'iconografia orientalista, dal ritratto alla raffigurazione pittoresca, dall'immagine di propaganda coloniale alla documentazione geografica.

Attraversando il dibattito ottocentesco sul ruolo della fotografia nell'intersezione tra arte e scienza, questo articolo considera come l'antropologia italiana *fin-de-siecle* abbia riflettuto sull'uso del medium invocando concetti sia artistici che scientifici. Il saggio si inserisce quindi in quella letteratura che ha messo in luce il legame tra fotografia e schemi rappresentativi (Miraglia, 2011), tra sguardo scientifico e valutazioni estetiche (Ginzburg, 1980, Bredekamp, Dünkel, Schneider, 2015; Daston e Galison 2007), tra fotografia e documentazione (Mitman, Wilder, 2016; Sohler, Lugon, Lacoste, 2017).

Nei testi prodotti dalla nascente comunità antropologica italiana si può rintracciare il rimando alla fotografia, che fu progressivamente promossa come strumento privilegiato di ripresa oggettiva e di ricerca in linea con quanto accadde in numerosi altri ambiti disciplinari. Tra le varie fonti è importante considerare le *Istruzioni per viaggiatori*, un genere che conobbe una grande diffusione in Italia e non solo (Puccini, 1998) e che si poneva come obiettivo quello di garantire l'affidabilità del processo scientifico attraverso la formulazione di linee guida per la produzione di documentazione sul campo ad opera di non esperti. Trattandosi di un prodotto a cavallo tra manuale teorico realizzato dagli esperti e guida pratica per gli amatori, le *Istruzioni* forniscono un punto di vista privilegiato per osservare il processo epistemologico.

Tra i primi saggi che esplicitano il bisogno di usare la fotografia come strumento della ricerca antropologica troviamo il contributo di Enrico Hillyer Giglioli e Arturo Zannetti, che raccomandano come «il disegno, l'arte del formare, e soprattutto la fotografia, verranno a compensare la difficoltà del raccogliere» (Giglioli, Zannetti, 1875, p. 159). Strumento privilegiato di registrazione, la fotografia doveva soddisfare non solo criteri scientifico-antropometrici ma anche rispondere a pretese artistiche: «[alla] fotografia scientifica dovrebbe aggiungersene un'altra artistica che desse l'atteggiamento naturale, il carattere quasi dell'individuo e della razza» (Giglioli, Zannetti, 1875, p. 159). Anni dopo, Enrico Morselli riprenderà questa distinzione in occasione dell'organizzazione di una mostra antropologica tutta dedicata all'Italia da svolgersi entro l'Esposizione di Torino del 1884. Aggiungendo qualche elemento ai sopracitati autori, Morselli sosteneva che «alle fotografie scientifiche sarà utilissimo aggiungerne ancora delle artistiche, prese cioè coll'atteggiamento naturale e libero degli individui ritratti, e possibilmente nei loro costumi o fra strumenti ed utensili caratteristici della loro regione e della loro classe sociale» (Morselli, 1884, p. 125-126).

In entrambe le citazioni troviamo il riferimento all'ideale della spontaneità fotografica e alla capacità della macchina di catturare 'l'atteggiamento naturale'. Inoltre, ricorre l'idea di poter raccogliere visivamente sia informazioni sul carattere individuale, quindi in linea con l'idea del ritratto, sia sul gruppo collettivo ("la razza" o "la classe sociale"). È evidente quindi come l'antropologia mischi categorie proprie – come quella del tipo antropologico – con schemi rappresentativi inerenti ad altri domini. Nell'associazione tra artistico e naturale risuona la definizione seicentesca del ritratto che «implica il rapporto con la mobilità di un essere vivente di cui [...] restituire non solo la somiglianza fisiognomica dei tratti del volto, ma soprattutto coglierne l'espressione, il carattere e l'aspetto psicologico» (Félibien, 1669). Nella formulazione di Morselli poi si aggiunge l'interesse a condensare tramite l'obiettivo una serie di infor-

mazioni relative alla cultura materiale di una popolazione, includendo nell'inquadratura anche costumi ed utensili, il che rimanda direttamente al legame tra fotografia e tradizione incisoria, da cui la rappresentazione di usi e costumi prende le mosse (Picone Petrusa, 1991).

Etnografi e artisti

Se nelle citazioni di Giglioli, Zannetti e Morselli viene auspicato un legame con la pratica artistica, questo poteva anche essere criticato. Troviamo questa attitudine nell'accusa di 'malattia estetica' espressa da Paolo Mantegazza nei confronti del pittore/etnografo Guido Boggiani (Bigoni, Dantini e Roselli, 2010). Mantegazza si era espresso ampiamente in merito al ruolo della fotografia nella scienza antropologica, sottolineando la capacità della fotografia di ritrarre dal vero e quindi di superare gli artifici dell'arte (Chiozzi, 1987). Non sorprende quindi che le critiche rivolte da Mantegazza riguardarono in particolare l'apparato iconografico del testo sui Caduvei, popolazione dell'Alto Paraguay che Boggiani studiò in occasione del suo viaggio di affari e ricerca dal 1887 al 1903. Il testo non includeva riproduzioni da fotografie ma illustrazioni; i paesaggi venivano criticati per il loro 'sapore di impressionismo' mentre i disegni erano giudicati negativamente perché posti in ordine sparso nel testo, senza un intento comparativo-catalografico e, quindi, scientifico (Mantegazza 1895). La critica si muoveva dunque sia sul piano dello stile che su quello della forma, sottolineando come l'intento pittorico e l'effetto visivo entrassero in conflitto con la pretesa scientificità del volume. Boggiani rispose alle critiche di Mantegazza con una lettera privata, difendendo le sue scelte artistiche ma rifacendosi al parere dell'antropologo per quanto riguardava le osservazioni scientifiche. Durante il suo soggiorno in Italia entrò maggiormente in contatto con le società antropologiche e geografiche ed è interessante notare come nel suo secondo viaggio nel Gran Chaco del 1896, Boggiani portò con sé una macchina fotografica, fatto che può essere letto come un passaggio volto a dimostrare l'allineamento con la tendenza antropologica e l'intento di dimostrare la veridicità delle informazioni visive raccolte. La usò soprattutto per rappresentare le figure umane, fino a quel momento soggetto poco presente nei suoi resoconti, andando a combinare gli stilemi antropometrici con pose ed espressioni proprie della ricerca artistica.¹

Il tema delle applicazioni scientifiche della fotografia si fa sentire fortemente nell'Esposizione fotografica del 1899, organizzata dalla Società Fotografica

¹ Le fotografie di Boggiani circolarono ampiamente a seguito della sua morte nel 1901, attraverso la serie di cartoline dell'editore Rosauer volute dall'antropologo tedesco Lehmann-Nitsche.

Italiana (Maffioli, 2017). All'interno della sezione scientifica della mostra si trovava «[l]'Antropologia per la rappresentazione delle differenti razze umane necessaria negli studi etnografici» (Cataldi, 1899, p. 230). Lo scienziato Giorgio Roster, che in una sua relazione a corredo si sforzò di dimostrare la superiorità della fotografia applicata alla scienza rispetto alla sua funzione artistica, tracciando una netta linea di demarcazione tra le due forme. L'autore non si sottrae però dal fare apprezzamenti estetici, come nel momento in cui descrive le immagini dei viaggi in Nuova Guinea, Australia ed Egitto di Lamberto Loria, «Sono pittoreschi paesaggi e belle marine, scene e costumanze, fotografie etnografiche e antropometriche. In faccia alle fotografie del Loria sta sempre un pubblico numeroso e intelligente, che non sa se debba in esse più ammirare lo scienziato e l'acuto osservatore, oppure l'artista e il fotografo provetto» (Roster, 1899, p. 273-274). Da un lato si può osservare come la terminologia si sia specializzata: gli aggettivi usati per descrivere la fotografia variano e al posto della coppia artistica-scientifica troviamo la più precisa dicitura etnografica-antropometrica. Ciononostante il portato concettuale del binomio permane, tanto che lo stile e l'identità stessa dell'etnografo vengono descritti come a cavallo tra quello dello scienziato e dell'artista.

Nei casi analizzati ricorre l'utilizzo dell'aggettivo "artistico", che mostra come i termini e le caratteristiche di sfere quali "scienza" e "arte" fossero essi stessi in definizione e venissero costantemente interpretati e fatti propri da diversi attori.² Si è quindi visto come, nel tentativo di definire uno spazio di azione per la fotografia applicata all'etnografia, la distinzione tra arte e scienza si fa problematica, anche in relazione alla condizione ibrida e all'identità incerta della disciplina etno-antropologica (Pogliano, 1993), divisa tra scienze naturali e scienze umane. Se da un lato la comunità antropologica si sforzava di definire i suoi strumenti e obiettivi ponendoli all'interno del profilo delle scienze esatte, allo stesso tempo avvertiva la necessità di incrociarsi con saperi umanistici ed anche con la nascente psicologia (Ginzburg, 1980). La fotografia, a sua volta medium a cavallo tra arte e scienza, sembrava prestarsi particolarmente ad abbracciare questa doppia natura.

Memorie e documenti

Nel passaggio tra Ottocento e Novecento, un'ulteriore funzione della fotografia sta guadagnando terreno, ovvero il suo ruolo documentale. Questo ele-

² Sebbene non vi si possa dare spazio in questo articolo, è importante considerare le variazioni che queste formule avevano nelle diverse tradizioni nazionali. In Inghilterra, per esempio, Im Thurn auspicava il ricorso ad una «naturalistic photography» in opposizione alla rappresentazione tipologica-antropometrica (Im Thurn, 1893; Edwards, 2015).

mento è certamente evidente fin dai primi annunci della nascita del medium, in virtù della sua capacità indessicale e riproduttiva, ma con il proliferare di fotografie andò progressivamente acquisendo sempre più peso, producendo variazioni attorno all'idea di documento e di documentario. In questo momento di svolta si inserisce la proposta per un progetto fotografico dedicato alla rappresentazione dei diversi usi della popolazione italiana, avanzata dal professore Giulio Fano sempre in seno alla Società Fotografica Italiana. Nel suo articolo insiste più volte sul valore di prova e memoria della fotografia: «[in] tutte le parti d'Italia vi sono tesori di documenti umani da raccogliere e in questa indagine certo la macchina fotografica sarebbe un istrumento di investigazione e di documentazione di un valore incalcolabile» (Fano 1898, p. 372). Questa formulazione suggerisce che la persona umana, nelle sue manifestazioni corporee e culturali, debba essere considerata un documento e che il potere di trasformare gli esseri umani in documenti risieda proprio della macchina fotografica. Il rimando alla funzione scientifica ed artistica è attenuato, mentre si sottolinea il ruolo sociale, etico e di denuncia che poteva scaturire dall'uso della macchina fotografica: «Quante bellezze da ammirare, quante miserie da sanare, quante vergogne da combattere risulterebbero dall'inchiesta fotografica che io mi permetto di proporre e che, come è evidente non avrebbe perciò soltanto uno scopo estetico e scientifico ma pur anche un obbiettivo altamente etico e sociale» (Fano 1898, p. 372). L'idea di uno "stile documentario" (Lugon 2008 [2001]) dove rappresentazione del reale e forma estetica sono collegate anche ad istanze di cambiamento sociale, affiora in queste parole.

La proposta di Fano, che si strutturava su una serie di azioni pratiche quali pubblicazioni, concorsi, esposizioni, venne ripresa da Lamberto Loria più volte sulle pagine del *Bullettino*. In un articolo, quest'ultimo si sforzava di indicare le categorie che dovevano essere «raccomandate alla nostra memoria [...] dalla lastra sensibilizzata» (Fano, 1898, p. 372). L'attenzione del fotografo doveva rivolgersi alle «manifestazioni individuali e collettive» (Loria, 1900, p. 19), catturando tanto i costumi e le espressioni che le cerimonie e i mestieri. Riprendendo la bipartizione che abbiamo analizzato nel corso dell'articolo, Loria definiva due metodi di ripresa «Per i tipi si raccomanda di fotografarli di faccia e di profilo, con e senza copricapo. In questi casi è preferibile la posa, all'istantanea. Per tutto il resto [...] raccomandiamo le istantanee, ottenute, per quanto è possibile, di sorpresa, perchè nelle persone fotografate non abbiano a notarsi movimenti od atteggiamenti intenzionali» (Loria, 1900, p. 19). Anche in connessione alle nuove possibilità tecniche offerte dal mezzo, l'opposizione scientifico-artistico, antropometrico-etnografico permane ma si riarticola nel confronto tra posa e istantanea, regola compositiva e scatto di sorpresa. Loria sottolineava anche la necessità di collegare ogni fotografia ad una serie di informazioni scritte, come le «indicazioni di luogo, di tempo e di misura», considerate «indispensabili a dare all'oggetto illustrato il suo vero carattere» (Loria,

1900, p. 20), ovvero il suo carattere di documento. Proponeva l'uso di iscrizioni e schede come meccanismo di controllo che rendessero esplicito il legame tra l'osservazione e le immagini, ancorando il significato ad una specifica esperienza posizionata nel tempo e nello spazio.³ Il contenuto informativo dell'immagine – e il suo status di 'documento' – appare quindi soggetto a variazioni storiche ed è subordinato alla scrittura che svolge la funzione di bloccare la qualità polisemica delle immagini (Serena, 2012).

Questa ottica documentale e memoriale, connessa alla convinzione che usi e costumi tradizionali fossero destinati a scomparire, è da collegarsi a progetti analoghi e paralleli che vedevano nella fotografia una fonte da conservare e rendere fruibile al pari di quanto si andava già facendo con i documenti scritti, come nella più volte analizzata idea di Museo di fotografia documentaria, proposta da Giovanni Santoponte (1905). Lo stesso autore aveva dato alle stampe qualche anno prima un manuale di fotografia artistica dove troviamo un richiamo alla questione del ritratto del tipo antropologico. Qui Santoponte riprende la distinzione scientifico-artistico dandone ancora un'altra sfumatura rispetto agli autori analizzati: «se si tratta del ritratto *documentario* d'un tipo etnico, si dovrà procurare d'avere la maggior nitidezza in tutta la persona, limitarsi ad alcune pose di faccia, di profilo e di tergo in scale uguali, riempire infine le condizioni imposte dall'antropologia, avendosi uno scopo esclusivamente scientifico» (Santoponte, 1900, p. 17). La fotografia è puramente scientifica e documentaria quando segue i dettami antropometrici, mentre abdica al suo valore di documento quando viene prodotta a fini artistici e pittorici: «ma se si vorrà eseguire di questo stesso tipo una fotografia destinata a mostrarne alla generalità il lato pittoresco e caratteristico, bisognerà subito prendere a guida i principî artistici, cessando il carattere documentario della prova» (Santoponte, 1900, p. 17-18). L'autore, sebbene fosse in contatto con esponenti della comunità antropologica, parla qui da esperto di fotografia interessato a promuoverne la dignità artistica, e per farlo ha bisogno di distinguere chiaramente l'intento riproduttivo da quello estetico ed interpretativo: «[il fotografo] o vuole ritrarre un oggetto determinato o vuole rappresentare un concetto suo proprio» (Santoponte, 1900, p. 18).

Pratiche e poetiche

Se finora abbiamo analizzato le direttive, le proposte, le recensioni e le aspettative della comunità scientifica e antropologica in merito all'uso della

³ Se la proposta di Giulio Fano resterà lettera morta, portando anche a frizioni interne, Loria porterà avanti il progetto con il Museo di Etnografia Italiana del 1906 e poi con l'Esposizione di Etnografia Italiana del 1911 (Puccini, 2005).

fotografia, non bisogna dimenticare come alle richieste teoriche si contrapponesse la pratica fotografica sul campo. Esempi dello scarto tra teoria e pratica sono riscontrabili in abbondanza all'interno dei resoconti e dei diari di viaggiatori-fotografi, come nel caso di Athos Mainardi, uno dei tanti "raccoltori regionali" ingaggiati da Lamberto Loria per l'ambiziosa Esposizione di Etnografia Italiana del 1911. Le foto servivano in particolare come modelli per la realizzazione di manichini che dovevano replicare i tratti, le pose, i costumi delle popolazioni italiane. Ma in molte lettere, Mainardi fa riferimento alla difficoltà nell'ottenere ritratti fotografici spontanei dal vivo e all'impossibilità di spiegare «l'atteggiamento, la posa, l'aspetto che deve avere il tipo [...] Specialmente l'espressione del viso come potrei descriverla?» (Mainardi, 1910a). Per sorpassare questo ostacolo propone di rifarsi ad esempi pittorici: «Ricordo tanto per esempio che nel duomo di Pisa ci sono teste interessanti per noi. Bellissime se ne vedono in Salvator Rosa, e tra i moderni Michetti, Pantini, ecc. ecc.» (Mainardi, 1910b). Il riferimento a Michetti non stupisce se si considera il ruolo che ebbe nello sviluppo di una pittura interessata all'ambiente rurale e folklorico nonché la funzione privilegiata che diede alla fotografia all'interno della sua pratica (Miraglia, 1975). Ma questo suggerimento mostra anche che, sebbene nel corso dell'Ottocento il disegno e la pittura fossero spesso descritti come strumenti da superare a fini etnografici, sopravviveva la necessità di un ricorso inverso che andava dalla fotografia alla pittura. Questa era rievocata proprio per catturare quei tratti caratteristici e psicologici che non si riuscivano a fissare sul negativo, mettendo in discussione la possibilità della macchina fotografica di ottenere l'effetto di spontaneità e naturalezza così assiduamente richiamato e desiderato.

Conclusioni

Nel saggio si è esplorata la connessione tra diversi modi di intendere la fotografia nella pratica antropologica. L'analisi dei discorsi prodotti attorno alla fotografia ha permesso di evidenziare che la retorica dell'oggettività meccanica e l'enfasi sulla funzione estetica andavano spesso a convivere piuttosto che a contrapporsi, dimostrando come ci si muovesse entro ambiti disciplinari ibridi e confini stilistici poco definiti. Le categorie di arte, scienza e documento sono emerse come basi costitutive a cui sia l'antropologia che la fotografia erano legate a doppio filo. A seconda degli attori sociali e dei destinatari, si è mostrato come queste tre categorie andassero ad assumere sfumature di significato diverso.

Si è voluto porre l'accento su come, in seno alla comunità antropologica, la fotografia si trovasse a dialogare esplicitamente con intenti che non erano puramente scientifici, come quelli estetici e sociali. La varietà di rappresentazioni

e di stili fotografici che si possono ritrovare all'interno del contenitore antropologico ottocentesco sono quindi da ricollegarsi anche all'ambiguità di definizioni prodotte attorno alla pratica fotografica. Si è anche potuto osservare lo spostamento progressivo del discorso verso l'idea di documento fotografico e fotografia documentaria, che si sviluppò in connessione a intenti archivistici ed espositivi. Attraverso il caso di studio italiano, si è indagato il legame tra la pratica scientifica e i suoi metodi di osservazione, visualizzazione e rappresentazione nel contesto di una disciplina in fase di istituzionalizzazione come l'antropologia a cavallo tra Ottocento e Novecento.

Bibliografia

- Baldi, A. (2017), *Ipse vidit: fotografia antropologica ottocentesca e possesso del mondo*, «EtnoAntropologia», vol. 4, no. 1, 2017, pp. 3-28.
- Bigoni, F., Dantini, M., Roselli, M. G. (2010), *Guido Boggiani e Paolo Mantegazza: lo sguardo dell'artista e la ricerca dell'antropologo*, «Archivio per L'Antropologia e la Etnologia», vol. 140, pp. 33-51.
- Bredenkamp, H. Dünkel V., and Schneider B. (2015), *The Technical Image: A History of Styles in Scientific Imagery*, University of Chicago Press, Chicago.
- Cataldi, C. (1899), *Altre applicazioni*, «Buletto della Società Fotografica Italiana» vol. 11, pp. 230-231.
- Chiarelli, B., Chiozzi, P., Chiarelli, C. (1996), *Etnie: la scuola antropologica fiorentina e la fotografia tra '800 e '900*, Alinari, Firenze.
- Chiozzi, P. (1987), *Fotografia e antropologia nell'opera di Paolo Mantegazza (1831-1910)*. «Archivio Fotografico Toscano» vol. 6, pp. 56-61.
- Daston, L., Galison, P. (2007), *Objectivity*, New York: Zone Books, 2007.
- Edwards, E. (a cura di) (1992), *Anthropology and Photography, 1860–1920*, University Press, New Haven.
- Edwards, E., Morton, C. (2009), *Photography, Anthropology and History: Expanding the Frame*, Ashgate, Farnham.
- Edwards, E. (2016), *Uncertain knowledge: photography and the Turn-of-the-Century anthropological documents*, in Mitman G., Wilder, K. (a cura di) *Documenting the world: Film, Photography, and the Scientific Record*, University of Chicago Press, Chicago, pp. 89-123.
- Faeta, F., Ricci, A., (1997), *Lo specchio infedele, Materiali per lo studio della fotografia etnografica in Italia*, MATP, Roma.
- Faeta, F. (2011), *Le ragioni dello sguardo: pratiche dell'osservazione, della rappresentazione e della memoria*, Bollati Boringheri, Torino.
- Fano, G. (1898), *Un'importante proposta*, «Buletto della Società Fotografica Italiana», vol. 10, pp. 371-372.
- Félibien, A. (1669), *Conferences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*, Leonard, Paris.
- Giglioli, E., Zannetti, A. (1875), *Antropologia ed Etnologia*, in Arturo Issel (a cura di), *Istruzioni scientifiche per viaggiatori*, Barbera, Roma, pp. 115-160.

- Ginzburg, C. (1980), *Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and scientific method*, «History Workshop», vol. 9, pp. 5-36.
- im Thurn, E. *Anthropological Uses of the Camera*, «Journal of the Anthropological Institute», vol. 23, 1893, pp. 184–203.
- Loria, L. (1900), *Relazione sulla proposta pubblicazione fotografica. Tipi, usi e costumi del popolo italiano*, «Buletto della Società Fotografica Italiana», vol. 12, pp. 19-22.
- Lugon, O. (2008 [2001]), *Lo stile documentario in fotografia: da August Sander a Walker Evans, 1920-1945*, Electa, Milano.
- Maffioli, M. (2017), *Aspirazioni fin de siècle: l'Esposizione fotografica di Firenze del 1899*, «Rivista di Studi di Fotografia», vol. 3, no. 6, pp. 8-27.
- Mainardi, A. (1910a), *Lettera a Francesco Baldasseroni*, 23.06.1910, Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale, busta, 702, doc. 6.
- Mainardi, A. (1910b), *Lettera a Francesco Baldasseroni*, 13.07.1910, Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale, Busta 701, doc. 11.
- Mantegazza, P. (1895), *Recensione: Guido Boggiani, Viaggi di un artista nell'America meridionale. I Caduvei (Mbayà o Guaycurù)*, «Archivio per l'Antropologia e l'Etnologia», vol. 25, pp. 145-146.
- Marabello, C. (2011), *Sulle tracce del vero: cinema, antropologia, storie di foto*, Bompiani, Milano.
- Miraglia, M. (2011), *Specchio che l'occulto rivela: Ideologie e schemi rappresentativi della fotografia fra Ottocento e Novecento*, Angeli, Milano.
- Mitman, G., Wilder, K. (a cura di) (2016), *Documenting the world: Film, Photography, and the Scientific Record*, University of Chicago Press, Chicago.
- Morselli, E. (1884), *Programma speciale della sezione di Antropologia all'esposizione Generale Italiana di Torino*, «Archivio per l'Antropologia e l'Etnologia», vol. 14, pp. 123-132.
- Picone Petrusa, M. (1991), *Iconografia del costume popolare. Modelli fotografici in studio*, in Cavazzi L. (a cura di), *La fotografia a Roma nel secolo XIX: la veduta, il ritratto, l'archeologia*, Artemide, Roma, pp. 52-76.
- Pinney, C. (2011), *Photography and anthropology*, Reaktion, Londra.
- Pogliano, C. (1993), *L'incerta identità dell'antropologia*, «Rivista di Antropologia», vol. 71, pp. 31-41.
- Puccini, S. (1998), *Il corpo, la mente e le passioni: istruzioni, guide e norme per la documentazione, l'osservazione e la ricerca sui popoli nell'etno-antropologia italiana del secondo Ottocento*, Cisu, Roma.
- Puccini, S. (2005), *L'itala gente dalle molte vite: Lamberto Loria e la Mostra di etnografia italiana del 1911*, Meltemi, Roma.
- Puerto, E. (1996), *Fotografia fra arte e storia: il Buletto della Società fotografica italiana (1889-1914)*, Guida, Napoli.
- Roster, G. (1899), *La sezione scientifica nella esposizione fotografica di Firenze*, «Buletto della Società Fotografica Italiana», vol. 11, pp. 273-284.
- Santoponte, G. (1900), *Fotografia artistica: regole e consigli pratici pei dilettanti*, Giusti, Livorno.
- Santoponte, G. (1905), *Per un museo italiano di fotografie documentarie*, in «Buletto della Società Fotografica Italiana», vol. 17, pp. 75-81.
- Serena, T. (2012), *Le parole dell'archivio fotografico*, «Rivista di estetica», no. 50, pp. 163-177.
- Sohier, E., Lugon, O., Lacoste, A. (2017), *Introduction: Les collections de photographies documentaires au tournant du XXème siècle*, «Transbordeur», vol. 1, pp. 8-17.

Agnese Ghezzi è postdoctoral guest scholar presso la Scuola IMT Alti Studi Lucca. Ha studiato Storia contemporanea all'Università di Bologna e ha conseguito il dottorato in Analysis and Management of Cultural Heritage presso la Scuola IMT Alti Studi Lucca. È stata visiting PhD student presso il Photographic History Research Centre (DMU, Leicester) e postdoc fellow presso il Kunsthistorisches Institut in Florenz.

Per una «documentazione poetica» del paesaggio. Tra pittorialismo e documentarismo nella fotografia friulana del dopoguerra

Paolo Villa

Dalla sua posizione al confine d'Italia ma al centro d'Europa, il Friuli-Venezia Giulia assume i tratti di "laboratorio della storia" e osservatorio privilegiato per ripercorre le dinamiche del XX secolo¹. Entrambi i conflitti mondiali, le ondate di emigrazione, la presenza del confine tra sfera occidentale e zona comunista, le tormentate vicende di Trieste, il devastante terremoto del 1976 e la successiva ricostruzione, la riapertura verso est degli anni Novanta: tutti questi eventi, che hanno lasciato tracce profonde nella memoria regionale, sono riflessi emblematici di fenomeni che hanno interessato e mutato l'intera Europa. La storia del Friuli-Venezia Giulia, territorio dove – come è solito dire Claudio Magris – si incontrano e intrecciano i tre grandi mondi europei (latino, germanico e slavo), appare un compendio del Novecento, con tutte le sue contraddizioni, possibilità e questioni irrisolte.

Ciò può valere anche per la storia della fotografia. Le tappe, i traguardi e i dibattiti che il medium conosce in Friuli-Venezia Giulia ricalcano le dinamiche più ampie della fotografia italiana, se non europea tout court; il panorama locale è specchio di quello (inter)nazionale, e, come una lente d'ingrandimento, ne accentua alcuni elementi problematici.

Questo saggio si concentrerà sulla fotografia del paesaggio rurale del solo Friuli. Il paesaggio ha sempre rappresentato un elemento cardinale della cultura regionale, tanto da divenire, nelle parole di Gianfranco Ellero (1988, p. 6), il vero mito fondativo della fotografia friulana. Sia per la varietà naturale e antropologica che il territorio offre, sia perché il paesaggio ha sempre ricoperto una rilevanza centrale nel fondare il senso di appartenenza delle diverse comunità etnolinguistiche presenti in regione, il Friuli ha sviluppato fin dal XIX secolo un notevole investimento simbolico nella rappresentazione del territorio e nella preservazione delle tradizioni, degli usi, del tessuto etnografico, delle tracce e degli stili di vita del passato. Questa attenzione ha assunto nuovi connotati nel secondo dopoguerra, con l'avvento di una modernità industriale irreversibile, apportatrice di profonde trasformazioni e talvolta sinonimo di un autentico «assalto al paesaggio (D'Autilia, 2012, p. 326)» – fenomeno del resto comune a tutta l'Italia.

¹ Ringrazio il professor Tommaso Piffer per questa bella suggestione.

Nel venticinquennio tra la fine della guerra e i primi anni Settanta, la fotografia è tra gli attori principali ad articolare la relazione con il territorio attraverso prospettive diverse e conviventi, paradigmi talvolta contrapposti, talaltra in armonia: l'immagine complessiva del paesaggio va perciò intesa, più che come un quadro unitario, come un mosaico di tasselli da cogliere insieme.

Fotografi noti e meno noti, movimenti e tensioni che animano la scena friulana sono perfettamente in linea con le posizioni e i dibattiti più avanzati in ambito nazionale e internazionale. I paradigmi che si evidenzieranno – pittorialista, neorealista ed etnografico – rappresentano cornici storiche e concettuali ampie in cui poter inquadrare la produzione locale, la quale, a sua volta, li esemplifica, fornendo declinazioni tangibili della loro messa in atto e della loro reciproca ibridazione.

Il paradigma pittorialista

Dopo la Seconda guerra mondiale, la fotografia friulana eredita uno stile che ancora si rifà al pittorialismo di fine XIX, che negli anni Trenta ha dominato la scena regionale (Zannier, 1979, p. 22). In quella che è stata definita la «scuola udinese (Ellero, 1994, p. 13)», i rappresentanti delle grandi dinastie fotografiche come Attilio Brisighelli, Pietro Modotti, Luigi Pignat a Udine o Giacomo Bront a Cividale, insieme a figure più indipendenti (Silvio Maria Bujatti, Umberto Antonelli, Francesco Krivec), ricorrono a un'impostazione che intende ancora trasfigurare il paesaggio secondo i canoni estetici di inizio Novecento. Rimarcando da un lato la discendenza della fotografia paesaggistica dai modelli pittorici, dall'altro lato insistendo sulla maestria tecnica nella ripresa e nella stampa come «specifico fotografico», questi fotografi creano immagini di un Eden sereno o di un'Arcadia bucolica, fortemente intrise degli ideali tardoromantici del pittoresco o del sublime.

Silvio Maria Bujatti, «il mago del flou (Zannier, 1988, p. 5)», ritrae soprattutto la natura incontaminata delle Alpi, dove il transitorio e l'effimero (nuvole, riflessi, raggi luminosi, torrenti e fiumi, rami e foglie) divengono protagonisti. Intenzionato a ricreare l'atmosfera sentimentale e la vibrazione affettiva del paesaggio, sembra voler riproporre nei suoi scatti lo *Stimmungsimpressionismus*, l'impressionismo delle intonazioni emotive che a fine Ottocento fu una corrente pittorica maggiore nella Mitteleuropa (Bujatti aveva svolto il suo apprendistato come fotografo e operatore cinematografico dal 1909 a Monaco di Baviera). L'altissima padronanza tecnica e lo stile raffinato lo rendono il fotografo più apprezzato a Udine tra le due guerre, quando la clientela di artisti e borghesi fa la fila per i suoi ritratti dal sapore hollywoodiano, ma anche il principale bersaglio polemico della nuova generazione di fotografi che nel dopoguerra vorrà rinnovare la scena. Nelle composizioni calibratissime, nelle de-

licate gradazioni del chiaroscuro, nelle reminiscenze vagamente simboliste che traspaiono dai titoli (*Poesia della neve, Ultimo raggio, In Domino sperans*), Bujatti pone un'ampia distanza tra sé e il paesaggio che ritrae: lo ordina e lo trasfigura, tramite una fotografia «energicamente interpretativa (Zannier, 1988, p. 7)», che non lascia spazio alla figura umana e, perseguendo un intento di espressione soggettiva, codifica il territorio in visioni stereotipate. Gli scatti di Bujatti rimangono sempre immagini di un elegante fotografo cittadino estraneo al mondo rurale.

A ordinare il paesaggio secondo cliché radicati e riconoscibili, facendo più attenzione agli aspetti etnografici e alle attività umane, ricercando così il folclorico, è il padovano Umberto Antonelli con il suo vasto repertorio fotografico sulla Carnia avviato negli anni Trenta (Cacitti, 1980). Immaneabilmente posate, attentamente costruite, anche queste immagini restituiscono il territorio in forma elegiaca, estrapolandone alcuni iconemi forti per trasmetterne un'immagine edulcorata e pacificata, rivolta all'evasione dalle contingenze sociopolitiche problematiche più che all'intervento critico o riflessivo (Zannier, 2000, p. 20).

I fotografi tardo-pittorialisti sono gli ultimi che intendono racchiudere metonimicamente la totalità del paesaggio – che una singola immagine non potrà mai abbracciare – in un dettaglio pregnante in grado di restituirla per intero. La generazione successiva lo intenderà invece come *frammento*, certo significativo ma senza possibilità né pretesa di contenere in sé un tutto che eccede sempre le singole parti. Il paesaggio, inafferrabile nella sua complessità, sarà allora *rivelato* dagli scatti più che *condensato*, com'è nelle intenzioni di Antonelli o Bujatti. Fissando un paesaggio fuori dal tempo, sublimato e idilliaco, questi fotografi escludono la complessità della storia dalla realtà, abdicando a una funzione di commento critico. Quest'Arcadia friulana è stata nondimeno funzionale alla formazione e al radicamento dell'identità collettiva: la Carnia di Antonelli alimenta il mito di una "Carnia perduta", l'Eden di un Friuli scomparso tra ideali di purezza e senso di nostalgia. L'attaccamento a questa immagine tradizionale, che la fotografia pittorialista contribuisce a perpetrare, è dimostrato dalla grande fortuna delle cartoline tratte negli anni Cinquanta dagli scatti di Antonelli e commercializzate dallo studio Pignat di Udine.

Il paradigma (neo)realista

I diversi indirizzi fotografici di un'epoca non si susseguono alternandosi ed escludendosi a vicenda, ma spesso convivono in contesti che tra tradizionalismo e spinte all'innovazione li accostano causando frizioni dalle conseguenze inaspettate ma rilevanti.

Il 1° dicembre 1955, da Spilimbergo alcuni giovani fotografi reagiscono al

clima provinciale e attardato che li circonda con il celebre manifesto del Gruppo Friulano per la Nuova Fotografia, dove si dichiara che «la fotografia si deve inserire organicamente nel movimento della cultura» per poter soddisfare «le nuove esigenze dell'arte fotografica (Zannier, 1979, p. 26)». I sette firmatari intendono rimarcare la vocazione documentaria del medium, puntando a una riscoperta radicale del reale non più adombrato da abbellimenti o edulcorazioni, sull'esempio del cinema neorealista, della letteratura americana e della fotografia di reportage internazionale, statunitense in particolare: Strand, Evans, Frank, il Klein di *New York* saranno i modelli a cui guardare (Zannier, 1987, p. 15). Questa “scuola spilimberghese”, contrapposta alla più conservatrice “scuola udinese”, cela sotto la distanza geografica una differenza generazionale di guardare al mondo e dunque di riprodurlo con la camera (Liva, 2011), anche se nel gruppo compaiono, oltre ai giovani Zannier o Aldo Beltrame, fotografi già affermati e che si orientano gradualmente verso i nuovi ideali.

Carlo Bevilacqua, «ultimo tra i vecchi e primo tra i nuovi (Ellero, 1994, p. 27)», è tra i casi più lampanti: dopo un inizio su binari pittorialisti, si muove verso una maggiore sobrietà e un accentuato realismo che non escludono partecipazione e forza evocativa (Zannier, 2001). All'indomani della catastrofe del Vajont, Bevilacqua scatta una delle immagini più potenti dell'evento: la campana di Longarone, muta e divelta dal suo campanile, giace a terra accarezzata da un anziano sopravvissuto. Il fotografo semplifica la composizione e racchiude il paesaggio devastato in un dettaglio, autentico frammento di un'unità devastata, restituendo simbolicamente tutta la vastità della tragedia. È un esempio perfetto della «documentazione poetica» di cui parla il manifesto del Gruppo Friulano: nonostante lo strenuo rifiuto della fotografia come arte – che porterà a scontri accesi con gli esponenti dei circoli La Bussola e La Gondola (Zannier, 1987, p. 16) – questi fotografi non intendono neppure ridurla ad asettica registrazione, bensì renderla illuminazione del senso profondo della realtà.

Anche altri fotografi si avvicinano all'indirizzo documentario lanciato a Spilimbergo. Carlo Pignat, figlio di Luigi, dopo due decenni allineato alla “bella fotografia artistica”, si muove verso scatti più asciutti ed essenziali. Sono sue le fotografie del volume *La casa e la vita in Carnia*, dell'esperto di cultura locale Ludovico Zanini (1968). Durante le visite ai villaggi carnici, il fotografo udinese compie un'ampia “archiviazione visiva” delle forme architettoniche spontanee sull'orlo della sparizione, creando un corpus iconografico che aderisce perfettamente al testo tecnico e dettagliatissimo dello studioso.

L'interesse per l'architettura tradizionale è un campo privilegiato per misurare i mutamenti nella rappresentazione paesaggistica. Se in Antonelli il dettaglio di colore folclorico è sempre il fulcro dell'immagine, per i nuovi fotografi sono le forme strutturali e il rapporto con il paesaggio circostante ciò che interessa maggiormente. Il fotolibro *Una casa è una casa*, con Elio Bartolini ai testi e

Italo Zannier alle fotografie, è dedicato all'architettura della val Cellina. Quest'architettura origina esclusivamente dalla funzionalità: ogni suo carattere ha una ragione pratica ben precisa, l'unico ornamento ammesso è quello che scaturisce da finalità pragmatiche. Ciò non le impedisce di avere valore estetico oltre che antropologico, un valore originato dalla simbiosi con il paesaggio. Una casa è una casa, afferma tautologicamente Bartolini (1971, p. 6); dunque, per raffigurare accuratamente questa cultura dell'abitare, una fotografia non dovrà essere altro che una fotografia. Liberata da qualunque oleografia, dovrà attenersi il più possibile a una chiara documentazione e registrarne tutti gli aspetti, dal totale al dettaglio, con precisione e metodo. Da questo approccio asciutto (ma non indifferente) scaturirà il valore estetico autonomo delle immagini.

Se gli scatti posati di Antonelli con le contadine in costume tipico reiterano un'immagine cristallizzata e bozzettistica della vita montana, in quelli di Zannier è la sola architettura a costituire l'oggetto dello sguardo, imponendosi con le sue forme, la sua materialità, la relazione con l'ambiente, alludendo alla durezza e alla fatica imposte dal territorio. La nuova generazione di fotografi vuole opporsi alla riduzione del mondo al bello convenzionale per restituirne tutte le sue dimensioni, anche problematiche; vuole demitizzare il mondo contadino per attribuirgli rilevanza e visibilità, dal momento che «l'idealizzazione di un soggetto reprime, ignora o distorce le nostre relazioni sociali con l'ambiente (Bate, 2009, p. 146)». Così facendo questi fotografi riformulano, o quantomeno tentano di farlo, la tradizionale dinamica di sguardo rivolta al paesaggio: invece di una visione estetizzante, fondata su forme di visione colte e urbane che proiettano sul rurale le proprie istanze, perseguono una prospettiva più partecipe e interna – l'idea, direbbe l'antropologo Tim Ingold (2000, p. 192), di paesaggio come *dimora*, luogo in cui vivere prima ancora che da osservare.

Il paradigma etnografico

Questa modalità di intendere e utilizzare la fotografia dialoga apertamente con un modello di indagine antropologica del territorio. Già negli anni Venti il linguista ed etnografo friulano Ugo Pellis aveva avviato un ampio progetto di sistematica documentazione fotografica di oggetti, abiti, usanze, abitazioni di diversi gruppi sociali rurali in tutta Italia (Ellero, Michelutti, 1994; Perulli, 2008). All'esempio di Pellis, più che agli stimoli del neorealismo o del fotodocumentarismo internazionale, si rifanno due interessanti figure di studiosi locali, linguisti e storici, entrambi fotografi amatoriali che hanno composto corpora di immagini intesi ad archiviare visivamente le forme del paesaggio in trasformazione.

Giuseppe Marchetti è stata una figura centrale per la definizione della grafia ufficiale del friulano, condizione necessaria al suo riconoscimento come lingua da parte dello Stato. Marchetti, un sacerdote, si è inoltre impegnato costantemente nella documentazione fotografica delle chiese rurali del Friuli, perlopiù chiesette, cappelle o edicole votive, oggi spesso perdute. Il suo catalogo iconografico, pur chiaramente volto alla documentazione, non manca di una spiccata sensibilità fotografica. I segni dell'incuria, dell'abbandono e delle condizioni precarie di questi edifici sono evidenti, mentre la presenza di elementi moderni, soprattutto automobili e motocicli che si introducono nell'inquadratura e fanno da contrappunto alle strutture antiche, rimandano a un rapporto tensivo tra passato e presente, tradizione e modernità.

Altrettanto, se non ancora più sobri sono gli scatti di Lucio Peressi, databili ai primi anni Sessanta. Maestro elementare, animatore culturale e studioso di cultura friulana, anche Peressi si interessa alla documentazione dei villaggi carnici. Nel suo caso, la serie fotografica acquista valore maggiore rispetto al singolo scatto nel restituire le condizioni di vita del luogo. Il criterio di catalogazione imposto da Peressi stesso al suo archivio di circa duemila foto (oggi conservato ai Civici Musei di Udine), diviso per località e, a un secondo livello, per tipologia di soggetto (edifici, oggetti agricoli, abiti...), unito al fatto che queste immagini non circolarono al di fuori della cerchia dei suoi conoscenti, rende chiaro l'intento di studio e di conservazione dell'operazione. L'acribia descrittiva di Peressi arriva a fotografare un fienile di Andreis da tutte le possibili angolazioni, quasi a richiamare – almeno nella forma, se non nelle implicazioni concettuali – l'opera di Bernd e Hilla Becher. Ne emerge un repertorio approfondito e sistematico della vita in Carnia alle soglie del definitivo avvento della modernità.

Il paradigma documentaristico

Questi diversi modelli fotografici che inquadrano il paesaggio in maniere diverse – tra estetizzazione, partecipe documentazione e catalogo antropologico – trovano una sorta di sintesi nel lavoro di alcuni fotografi, friulani ma non solo, che tra anni Sessanta e Settanta esplorano il territorio con intento fotografico-giornalistico, affiancando alla volontà di ritrarre la realtà senza infingimenti anche una vocazione di denuncia dei problemi sociali della regione.

Il decennale lavoro *Cjargne* di Giovanni Edoardo Nogaro, sempre sulla Carnia, è un limpido esempio di corpus documentario, etnografico e autoriale al tempo stesso. Negli anni Settanta, lo sguardo di Nogaro indaga la regione alpina senza più nascondere i problemi di emigrazione, isolamento, arretratezza in cui le comunità montane sono costrette a vivere, mettendo in risalto la dignità dei soggetti ritratti, pur nelle difficili condizioni d'esistenza.

Fotografati spesso nella cucina dell'abitazione, composti e circondati dai pochi averi, i carnici – quasi solo anziani e bambini – si rivolgono direttamente in camera. Il rapporto che questa fotografia instaura con chi è immortalato è ben diverso da quello di Antonelli con i paesani in costume tradizionale: a una *messa in scena* del paesaggio e dei suoi abitanti si sostituisce una *presentazione*, mentre le persone ritratte passano da oggetto passivo di contemplazione a soggetto attivo di una conversazione. Basti confrontare il tema iconografico tradizionale delle portatrici d'acqua, che Nogaro ripropone in immagini che non hanno più nulla di stereotipato, ma diventano testimonianza della fatica di chi abita un paesaggio tanto impegnativo, e al tempo stesso gettano un lampo sulla personalità delle donne ritratte. Se le fotografie di Antonelli immaginavano un'Arcadia per una società che voleva – e poteva – ancora credere alla persistenza e alla possibilità di un mondo rurale puro e salvifico, trent'anni dopo lo sguardo del fotografo abbandona qualunque edulcorazione nostalgica per far emergere i cambiamenti, spesso deleteri, portati dal progresso. L'insistenza con cui Nogaro ritrae le stufe non è casuale. Po essendo il fulcro delle dimore, con le loro forme moderne rivelano la sostituzione e la scomparsa del tradizionale *fogolâr* friulano, emblema della cultura regionale tanto da meritarsi un cortometraggio (*Dongje el fogolâr* di Giorgio Trentin, 1964): una scomparsa che metaforizza l'allentamento e la perdita dei legami sociali e familiari in molte comunità rurali.

L'accento del fotoreportage, nel clima culturale della fine degli anni Sessanta, assume tono militante nel lavoro di Riccardo Toffoletti del 1968, recentemente riproposto in fotolibro (Toffoletti, 2007). La sua inchiesta – costretta a scontrarsi con l'ostacolo delle servitù militari, che rendevano sostanzialmente irraggiungibile metà del territorio regionale, considerato di rilevanza strategico-militare (Michelutti, 2012) – è dedicata alle Valli del Natisone, la cosiddetta Slavia friulana o *Sclavanie*, abitate dalla minoranza di lingua slovena. Abbandonate e sottoposte a un drammatico spopolamento, queste valli si trovano in uno stato d'incuria e miseria che sconvolge i visitatori della mostra fotografica allestita a Udine nel novembre 1968. La regione, che ha ottenuto lo statuto speciale nel 1963, scopre al proprio interno sacche di drammatica povertà, analfabetismo, emarginazione su base etnolinguistica grazie a questo lavoro che richiama da vicino i fotoreportage nel Sud Italia. Toffoletti dà immagine e voce ai protagonisti delle sue foto: ne registra le esternazioni, li intervista a metà tra il giornalista e l'antropologo, e accompagna gli scatti con estratti in un incerto italiano-sloveno. Un lavoro forte e importante divenuto a sua volta modello, i cui echi si riverberano oggi nella recentissima opera del fotografo Davide Degano (2021), tornato a fotografare quelle zone a distanza di cinquant'anni.

Conclusione: uno spettro di modelli

Questa pur breve ricognizione della fotografia friulana nei venticinque anni del dopoguerra (e oltre) ha voluto mettere in luce una serie di modelli culturali e interpretativi attraverso i quali essa può essere intesa: dalla fotografia pittorialista, radicata in stereotipi visivi fondati sulla ricerca del pittoresco, del bucolico e del sublime, all'inversione di tendenza verso una fotografia sobria, informativa, volta alla documentazione ma pur sempre partecipe e impegnata; da un approccio fotografico funzionale alla catalogazione visiva di culture rurali sull'orlo della scomparsa a mezzo di denuncia di realtà drammatiche. Il Friuli rivela così un ampio ventaglio di indirizzi all'interno del suo ricco patrimonio fotografico. Queste diverse declinazioni non rappresentano ambiti esclusivi, senza rapporti reciproci: i rimandi e i richiami sono sempre numerosi, le poetiche autoriali sempre spurie. Appare allora più corretto parlare di uno *spettro continuo di paradigmi*, nel quale i nuovi modelli si affiancano senza escluderli ai vecchi, arricchendoli e venendone a loro volta arricchiti. Ciascun fotografo, ciascun corpus fotografico, addirittura ciascuno scatto si collocherà all'interno di questo spettro, e compito dell'analisi storica sarà individuare di volta in volta i complessi rapporti tra i discorsi e i paradigmi da un lato e il loro riscontro nelle immagini e nelle pratiche dall'altro.

Ciò che emerge senza dubbio è un progressivo arricchimento delle possibilità di intendere fotograficamente il paesaggio: al tradizionale *paesaggio estetizzato*, inteso come costruzione iconografica fondata su precisi canoni estetici e convenzioni artistiche, si affianca una specifica sensibilità per il *paesaggio vissuto*, indagato nella prospettiva di chi vi abita, attraversato da questioni sociali, politiche, culturali, economiche, persino etiche. A *forme di sguardo* unidirezionali proiettate sul territorio si affiancano *forme di relazione* dialogica col paesaggio, non più solo spettacolo e quadro, ma anche dimora, sede di trasformazione, luogo di vita.

Bibliografia essenziale

- Bartolini E. (1971), *Una casa è una casa. Edilizia tradizionale nelle Prealpi pordenonesi*, fotografie di Italo Zannier, Ente provinciale per il turismo, Pordenone.
- Bate, D. (2009), *Photography. The Key Concepts*, Bloomsbury, London; trad. it. (2011), *Il primo libro di fotografia*, Einaudi, Torino.
- Cacitti R., et alii (a c. di) (1980), *La Carnia di Antonelli. Ideologia e realtà*, Centro editoriale friulano, [s.l.].
- D'Autilia, G. (2012), *Storia della fotografia in Italia*, Einaudi, Torino.
- Degano D. (2021), *Sclavanie*, Penisola Edizioni, Treviso.

- Ellero, G. (a c. di) (1988), *Il mito del paesaggio nella fotografia friulana*, Arti Grafiche Friulane, Udine.
- Ellero, G. (1994), *Due scuole di fotografia: Udine e Spilimbergo*, Ribis, Udine.
- Ellero, G., Michelutti, M. (a c. di) (1994), *Ugo Pellis, fotografo della parola*, Società Filologica Friulana, Udine.
- Ingold, T. (2000), *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling, and Skills*, Routledge, London-New York.
- Liva, W. (a c. di) (2011), *La fotografia e il Neorealismo in Italia, 1945-1965. Da Luigi Crocenzi al Gruppo Friulano per una Nuova Fotografia fino a Mario Giacomelli*, CRAF, Spilimbergo.
- Michelutti, P. (2012), *Servitù militari e militarizzazione. Il Friuli-Venezia Giulia 1949-1989*, «Italia Contemporanea», 267.
- Perulli, S. (a c. di) (2008), *Ugo Pellis, fotografo in movimento*, Società Filologica Friulana, Udine.
- Toffoletti, R. (2007), *Dentro i paesi. Znotraj vasi*, Centro studi Nediža, Gaspari, Udine.
- Zanini, L. (1968), *La casa e la vita in Carnia*, fotografie di Carlo Pignat, Arti Grafiche Friulane, Udine.
- Zannier, I. (1979), *Fotografia in Friuli, 1850-1970*, Chiandetti, Reana del Rojale.
- Zannier, I. (1983), *Fotografia*, in *Enciclopedia monografica del Friuli Venezia Giulia*, III/3 (e successivi aggiornamenti).
- Zannier, I. (a c. di) (1987), *Neorealismo e fotografia. Il Gruppo Friulano per una Nuova Fotografia, 1955-1965*, Arte, Udine.
- Zannier, I. (1988), *Silvio Maria Buiatti, "mago del flou"*, in Toffoletti, R., Zannier, I. (a c. di), *Silvio Maria Buiatti. Fotografo (1890-1982)*, Arti Grafiche Friulane, Udine.
- Zannier, I. (2000), *Ideologie del paesaggio*, in Zannier, I., Bergamini G. (a c. di), *Paesaggio friulano 1850-2000*, Skira, Milano.
- Zannier, I. (a c. di) (2000), *Carlo Bevilacqua. Il profumo della fotografia*, Silvana Editoriale, Ciniello Balsamo.

Paolo Villa è assegnista di ricerca all'Università degli Studi di Udine, dove insegna European Screen Studies, Storia e tecnica della fotografia e Storia del cinema, e dove si è addottorato nel 2020 con una ricerca sul documentario d'arte. Ha pubblicato contributi in riviste scientifiche («Immagine», «Cinema e storia», «piano b», «La Valle dell'Eden») e in volumi collettanei, curando *Moving Pictures, Living Machines* (con S. Venturini e G. Plaitano, Mimesis 2020).

Finito di stampare nel mese di maggio 2022
a cura di NW (Bologna)