

chiasso, biennale dell'immagine



FONTCUBERTA

Versione preliminare di *Erotique Voilée* di Man Ray, fabbrica Trepat, 1931; piccolo, Joan Miró, *Edison e un cane andakuso*, 1962; dalla mostra *Photography: Crisis of History* di Joan Fontcuberta

■ VÍRIDE ■

Villani, coevoluzione a passo di danza

Andrea Di Salvo

di MAURIZIO GIURÈ
CHIASSO (CANTON TICINO)

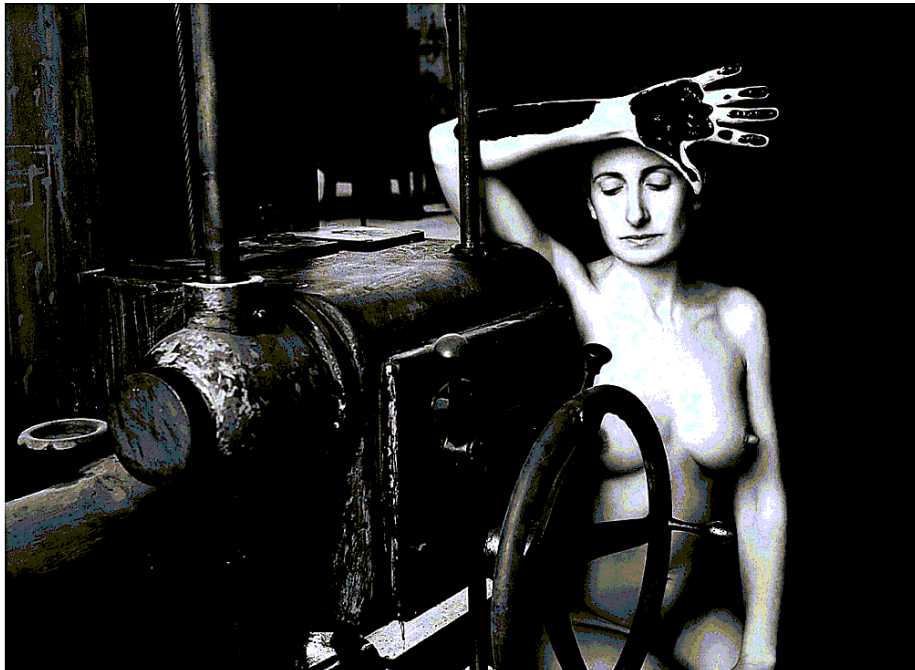
Nelle gallerie che aderiscono alla dodicesima edizione della Biennale dell'immagine di Chiasso diverse sono le proposte dove la postfotografia comanda con ancora più decisione di sempre, come testimonia già il titolo: *Fake visual distortion*.

Allo Spazio Officina, fulcro di tutti gli eventi, la mostra *Photography: Crisis of history* di Joan Fontcuberta (fino al 14 novembre) solo all'apparenza si distanzia dal tema scelto. Si tratta, infatti, di un'esposizione che sembra convenzionale, mettendo da parte l'attualità per raccontare tre distinti momenti della storia della fotografia. Tuttavia, è dello status postfotografico che parla, e come potrebbe essere altrimenti visto che Fontcuberta è tra i suoi principali teorici?

Succede così che, dopo avere sostato (CONSARC/Galleria) davanti alle distopie urbane di Jean-Marc Yersin, prodotte catturando le immagini di Google Street View, o alle «Corruzioni» di Maurizio Montagna, condensate su oggetti domestici in geometrie *still life*, o dopo essere ritornati da Bruzella e ammirato gli esperimenti di John Hilliard, tra sovrappressioni di negativi e giochi con la profondità di campo, e quelli «riflessivo-analitici» sulla riproducibilità fotografica trasfigurata nella pittura dei gemelli Doug e Mike Starn (Fondazione Rolla), si ha come l'impressione che l'artista-studio catalano abbia per un momento dimesso gli abiti del «misticatore fotografico» (l'apostrofo così Ferdinand Scianna) lasciando ad altri – i fotografi-artisti stessi – il campo per documentare la «furia» delle immagini.

Indossati, quindi, i panni del storico, Fontcuberta ci illustra alcuni aspetti della cultura fotografica rimasti per molto tempo misconosciuti. Il primo dei tre progetti affronta l'uso della macchina fotografica da parte di Picasso, Miró e Dalí; il secondo il *case study* della fabbrica spagnola Trepat del suo fondatore, Josep Trepat Galcerà (1881-1974), che per documentare i prodotti della sua azienda chiamò celebri fotografi come Aleksandr Rodchenko, Walker Evans, Albert Renger-Patzsch, Moholy-Nagy, Charles Sheeler e Man Ray; infine il terzo progetto riscopre il portfolio del giovane Ximo Berenguer (1947-'78), morto in un incidente di moto, che racconta la Spagna negli anni conclusivi dell'era franchista.

Attraverso, quindi, tre registri abituali della fotografia, quello dell'arte, della documentazione e del fotogiornalismo, Fontcuberta ci invita a ragionare sugli usi molteplici del medium fotografico e sulla distanza che ormai separa queste pratiche, che lui definisce di *scrittura*, dalla loro trasformazione in *linguaggio* derivante dall'impiego massivo del digitale (smartphone, internet,



Le reflex di Picasso, Miró e Dalí; i fotografi modernisti per la fabbrica Trepat; gli scatti «antifranchisti» di Ximo Berenguer: Joan Fontcuberta si fa storico...

Ritorno alle immagini del postfotografo catalano

piattaforme social e visual).

La mostra racconta uno stadio della fotografia ancora circoscritto nelle tecniche sperimentali del modernismo e del *reportage*, in cui l'immagine appariva per essere guardata, quindi presupponeva l'esistenza di un pubblico. L'opposto di ciò che accade nel nostro presente, dove le immagini non nascono per essere guardate, ma per smarrirsi nell'iconosfera una volta assolta la loro funzione di comunicare, come succede con le parole. La conseguenza di tutto ciò è paradossalmente un mondo di «immagini invisibili» o di «non-immagini».

Per tornare all'esposizione, c'è innanzitutto da notare quanto fosse sorprendente, e per troppo tempo trascurata dagli storici dell'arte, l'abilità di Picasso, Miró e Dalí nel «fabbricare immagini» avendo a disposizione solo una reflex e una camera oscura. È evidente come li accomunasse la volontà di sostenere la tesi di Breton secondo cui su tutti i sensi è la vista ad avere la supremazia assoluta, e questa la si conquista non solo con la pittura.

Gli *objets trouvés* di Dalí e il suo *Paesaggio Sublime Antigravitazionale* (1935), eseguito con l'ottica macro, o le *gouches* di Miró sul fondo di stampe fotografiche o di pagine di rotocalco illustrate, o ancora i «fotogrammi» di Picasso eseguiti esponendo alla luce ritagli di sagome di figure dal tratto primitivo, confermano che la fotografia è un oggetto estetico, storico e sociologico: i tre livelli nei quali si intessono le sezioni della mostra. Non dunque un semplice «fatto brutto del suo statuto di prova», come, riferendosi a Barthes, osservò Rosalind Krauss: una posizione, quella del semiologo francese, che è ancora influente, ma dalla quale Fontcuberta prende le distanze.

È però nella sezione successiva, quella dove si raccontano le macchine e gli arnesi agricoli dell'industria meccanica Trepat, che si avverte l'importanza della ricerca di Fontcuberta volta a indagare l'uso, il consumo e il pubblico del mezzo fotografico. Si commetterebbe un errore se si guardassero gli scatti algidi dei fotografi chiamati a raccolta dall'industriale catalano esclusivamente come espressione delle poetiche avanguardiste.

Ciò che fece Trepat negli anni trenta fu quello che analogamente accadeva anche da noi negli stessi anni al nascere della modernizzazione e con la scoperta dei mezzi di comunicazione di massa. La fotografia si prestava a trasmettere l'«ordine» della fabbrica, ovvero i valori positivi della macchina, del prodotto e del lavoro. Questa poteva in alcuni casi trovare un committente colto, quale fu Trepat, che possiamo immaginare fosse comunque compiaciuto del risultato estetico degli scatti eseguiti per i suoi *house organs*.

Al di là delle finalità commerciali, di soppiatto l'intenzionalità artistica del fotografo faceva le sue logiche incursioni ma Fontcuberta ci costringe a trascurarla per comprendere appieno l'autentico significato delle prove di quei maestri inserite nel loro valore funzionale alle logiche dell'industria.

Altro argomento che potrebbe indurre a una lettura fuorviante è, nell'ultima sezione, quello che prende il nome di «X.B.», acronimo di Ximo Berenguer. Qui la scoperta del lavoro di un giovane fotografo è il pretesto per affrontare non tanto il vasto tema del *reportage*, ma quello più complesso della «veridicità» della fotografia.

Gli scatti ritraggono gli spettacoli del nightclub El Molino: un angolo di tolleranza e di frivolezza nell'angusto clima repressivo del regime di Franco. Nel 2017, con la pubblicazione del volume *Chupar del Bote*, gli scatti di Berenguer hanno ottenuto la notorietà che meritavano, anche se di lui non si sa nulla. Vediamo la sua figura nello specchio di una sala trucco mentre fotografa una spogliarellista, ma la macchina copre il suo volto. Ci s'interroga se X.B. sia mai esistito, un altro motivo che fa dire a Fontcuberta: «ogni fotografia è una finzione con pretese di verità», come si legge su un lungo pannello a conclusione della mostra.

La natura parla un linguaggio universale di multiforme, multicolore eleganza che tutti comprendiamo. Anche se, a ben guardare, si tratta assieme di una bellezza funzionale, esito delle complesse relazioni tra piante e animali, noi compresi, e delle strategie messe in campo per individuare soluzioni per alimentarsi, comunicare, difendersi, riprodursi, cooperare. A questo duplice manifestarsi di una coevoluzione che assomiglia al combinarsi serrato dei passi di una danza, Mariacristina Villani, responsabile delle collezioni dell'Orto Botanico di Padova, dedica il suo *Ci vuole un fiore. Racconti e meraviglie del silenzioso regno verde* (Codice edizioni, pp. 220, €28,00). È con l'affermarsi delle angiosperme, con la loro plastica capacità di adattarsi, che va stringendosi la relazione mutualistica tra impollinatori e piante a fiore e frutto. Nelle pagine illustrate dalle foto di Eleonora Marchi viene ripercorso il campionario di strategie combinate di ingaggio e ricompensa sotto forma di colori, profumi e sostanze, perfino narcotiche e vincolanti, dove, durante l'impollinazione e poi la dispersione dei semi, la combinazione di cromatismi e aromi vien modulata sulle abitudini degli interlocutori. Per uccelli e insetti, ma anche rettili, lumache, formiche, falene, pipistrelli. Avvantaggiati dalla funzione vessillifera di petali modificati, pigmenti con guizzo e striature di indurimento. E poi dal rendere appetibile il frutto per far viaggiare i semi, quando non affidati all'aerodinamica di strutture a vela o a paracadute, fiocchi, piumini, all'acqua o al rotolare. In un continuo salto di scala tra le implicazioni ecologiche della variegatura delle foglie, e fenomeni indagati in generale, nel loro sviluppo evolutivistico, come camuffamenti, mimetismi, comunità e mutualismi.



direttore editoriale e web: Matteo Bartocci

impaginazione: Alessandra Barletta

Info: tel. 0668719549

fax 0668719689

1/4 di pagina 137 x 199

stampa: RCS Produzioni Spa

diffusione e contabilità, rivendite e abbonamenti: REDS Rete Europea distribuzione e servizi: viale Bastiani Michelangelo 5/a 00192 Roma tel. 0639745482

Il Manifesto direttore responsabile: Norma Rangeri condirettore: Tommaso Di Francesco

inserito a cura di Roberto Andreotti Francesca Borrelli Federico De Melis

redazione: via A. Borgia, 8 00153 - Roma

redazione@ilmanifesto.it http://www.ilmanifesto.it raccolta dir. pubblicità: tel. 0668719510-511

ufficiopubblicita@ilmanifesto.it via A. Borgia, 8 Roma inserzioni pubblicitarie: Pagina 278 x 420 1/2 pagina 278 x 199

Quadrotto 90 x 83 posizioni speciali: Finestra prima pagina 59 x 83 IV copertina 278 x 420

RCS Produzioni Milano Spa via Rosa Luxemburg 2, Pessano con Bornago (Mi)