



FOTOALCHIMIE



MUSEO
PECCI
PRATO

FOTOALCHIMIE

La fotografia in Italia: sperimentazioni e innesti

a cura di
Mirella Bentivoglio

Prefazione di
Italo Moscati

Introduzione di
Bruno Corà

FOTOALCHIMIE

La fotografia in Italia: sperimentazioni e innesti
20 ottobre - 30 novembre 2000

Promotori

Comune di Prato
Unione Industriale Pratese
Capripato Spa
Erre Cassa di Risparmio di Prato
Famiglia Pecci

*Messa e catalogo a cura di
Mirella Bentivoglio, Guest Curator*

*Un ritruggimento particolare
per il loro generoso supporto a
Lorenzo Bertini
Elena Pecci Cangioli*

*E inoltre
a tutti coloro che hanno reso
possibile questa mostra
negli artisti, ai prestatori*

e ai collaboratori

Roberta Gariba
Natsuko Konishi
Ilaria L'Abbate
Ilaria Martellacci

*

Soci Fondatori

Comune di Prato
Unione Industriale Pratese
Cassa di Risparmio di Prato
Albini & Prigianti Spa
Arci
Arpel-Manifattura Pellicce
Artificiali Spa
Banca Mercantile, Firenze
Barolomei & Manetti Spa
Consorzio Pratotrade
E.T.S. Spa
Fibretex Sas di O. de Benati
Sonnino & C.
Galleria d'Arte Moderna
Fasetti Snc
Galli Spa
Geas Assicurazioni Spa
Gommatex Jersey Spa
Imex Lane Spa
Lanificio Mario Bellucci Spa
Lanificio Cangioli
di Carlo Cangioli & C. Sas
Lanificio Ciatti e Baroncelli Spa
Lanificio Marin Spa
Lanificio T.O. Nesti & Figli Spa
Lanificio dell'Olivo
Lavatura e Pettinatura Lane Spa
Lineapli Spa, Mariplast Spa
Finanziaria Ernesto Breda, Milano
Mnemo Computers, Firenze
Monte dei Paschi di Siena
E. Pecci & C. Sas
Seta Fibre Spa
Tessifibre Spa
Toscana Infissi

Soci Fondatori

Fabrizio Baldini
Stefano Balestri
Luigia Benelli
Loriano Bertini
Anselmo Biagioli
Bruno Bigagli
Marco Bigagli
Gianna Biganti,
Caroline Burton
Edo Caffisi,
Luigia Canovai Straci
Pier Giuseppe Carini
Sergio Chiostrì
Luciana Chiostrì Corsi
Ornella Dolci Pranchi
Elda Franchi Pecci
Mauro Giovannelli
Alessandro Gori
Claudio Gori
Giuliano Gori
Foresto Guardacci
Giuseppe Guardacci
Nicoletta Kellner Ongaro Pecci
Romano Lenzi
Antonio Lucchesi
Giuliano Magni
Franco Mantellassi
Massimo Marchi
Anna Marchi Mazzini
Firenze Narducci
Alessandra Pandolfini Marchi
Piera Panzeri
Alberto Pecci
Elena Pecci Cangioli
Enrico Pecci
Giovanna Pecci
Lara Pecci
Adriana Pecci Querci
Margherita Pecci Querci
Piero Picchi
Enrica Pieri Querci
Anna Querci
Maurizio Querci
Sergio Querci
Tebaldo Raffaelli
Anna Rasponi Dalle Teste
Alberto Risaliti
Giuseppe Risaliti
Fosco Risi
Daniela Salvadori Guidi
Roberto Sarti
Riccardo Tempestini
Luciano Toti

Presidente

Italo Moscati

Vicepresidente

Attilio Malinti

Consiglio Direttivo

Andrea Abati
Edoardo Donatini
Elena Pecci Cangioli
Gueffo Gueffi
Daniela Salvadori Guidi

Comitato Gestione Misure

Ferdinando Albini, Coordinatore
Andrea Abati
Piero Bellucci
Lamberto Cecchi
Edoardo Donatini
Gueffo Gueffi
Italo Moscati
Laura Pecci Radice Fossati

Studiosi Resoisti

Fabrizio Franchi, Presidente
Adriano Balletti
Giovanni Massai
Riccardo Chianici, Supplente
Andrea Mario Lucchesi, Supplente

Comitato Scientifico

Giuseppe Patena di Biarno,
Presidente
Paola Barocchi
Lacinio Berio
Carlo Benelli
Gillo Dorfles
Knut Jensen
Thomas M. Messer

Direttore Artistico

Bruno Cori

Assistente Direzione Artistica

Stefano Pezzato

Segreteria Direzione Artistica

Giovanna Padellani

Segreteria Generale

Silvia Oltremari
Lucia Zanardi

Amministrazione

Maria Marzia Martines, Coordinatrice
Giulietta Lenzi
Donatella Sermattei

Relazioni Esterne

Besticce Casaglieri

Ufficio Stampa

Ivan Alizzi

Dipartimento Educazione

Paola Balletti, Coordinatrice
Barbara Conti
Riccardo Farinelli
Leri Risaliti

Sezione Arretramenti

Mario Bufano

Centro di Informazione e

Documentazione / Arti Visive
Anna Elsa Benedetti
Alessandra Dolfi
Ermilia Lo Castro
Emanuela Porta Casucci

Settore Tecnico

Piero Cantini, Responsabile
Davide Maria Angeletti
Giovanni Biancalani
Simona Bilenci
Antonio Bindi
Marco Bini
Carlo Chessari
Raffaele Di Vaia
Roberto Fattori
Roberto Innocenti

Realizzazione

Artout / Gli Ori

© Copyright 2000
Centro per l'Arte
Contemporanea Luigi Pecci, Prato

Artout / Gli Ori

ISBN: 88-87700-40-0

Combattimenti e alchimie

ITALO MOSCATI

Il nostro Centro torna alla fotografia, grazie a Bruno Corà e ad Andrea Abati, e ora anche grazie a Mirella Bentivoglio, curatrice di Fotoalchimie. E ci torna in un modo molto particolare, dopo la visita emozionante alle immagini di Gerhard Richter e di Nobuyoshi Araki, due diversi talenti impegnati a restituire alla tecnica quel che porta dentro, molto in profondità, e cioè la sensibilità che dorme in essa e che gli artisti, se veri artisti, sanno scoprire.

Fotoalchimie è un bel titolo che trasmette subito la sensazione di un lavoro che è cominciato da molto, molto tempo, anche da prima della "invenzione" della fotografia, e che continua ancora, perché è forte, irresistibile, la scommessa di rubare ai giorni che passano gli aspetti anche segreti delle cose o delle persone che crediamo di vedere. Per aggiungere qualche parola a quelle degli amici che hanno preparato la mostra, sapendo che la parola stessa entra nelle alchimie delle foto e della riproduzione o ricreazione della realtà (ma dire realtà significa mettere una specie di camicia di forza all'arte), mi rifaccio ad un libro uscito alla soglia del Duemila, *Fotografia e pittura nel Novecento*. L'autore, Claudio Marra, si domanda: la fotografia ha semplicemente "prolungato" la pittura con altri strumenti, finendo così per suscitare una sorta di lite in famiglia, oppure ha aperto nuovi e differenti scenari? E quindi risponde: apparentemente simile a un quadro, tanto da far pensare di poterne ricalcare la logica di funzionamento, la fotografia si dimostra paradossalmente vicina a tutte quelle ricerche che nel Novecento, proprio al quadro ed alla relativa idea di arte si sono contrapposte: dal Ready Made alla Body Art, dalla Performance all'Arte Concettuale. Sottoscrivo. Ma voglio aggiungere un'osservazione della mia amica Susan Sontag, contenuta nel suo libro *La Fotografia*, che mi pare aprire ancor più

l'orizzonte: *"Ciò che un tempo distingueva uno sguardo acuto e attento, chiunque oggi può coglierlo. Istruiti dalla fotografia, siamo tutti in grado di visualizzare ciò che era semplicemente l'oggetto di metafore letterarie - l'aspetto geografico dei corpi: un cliché in cui una donna incinta per esempio offre l'apparenza di un rigonfiamento del terreno, o una collinetta che prende l'aspetto di un corpo di una donna incinta"*.

Ecco un'altra delle alchimie possibili. La fotografia ci aiuta ad avere uno sguardo acuto e attento: a capire l'evoluzione della percezione visiva nel Novecento ed a vederla proiettata nel futuro perché al futuro si è deliberatamente votata; a riflettere sul rapporto senza combattimenti e molte alchimie tra fotografia ed arte; ed infine a farci protagonisti di scoperte nel tunnel delle sorprese di giochi imprevedibili. Per questi motivi, io sono, o meglio noi del Centro siamo contenti di questa mostra e soprattutto dei contributi degli artisti che esponiamo, alcuni dei quali seguo da anni con particolare interesse, in nome proprio di quel gusto di laboratorio che accompagna il loro lavoro, così poco idolatra delle tecnologie o delle troppo semplificate teorizzazioni che vorrebbero addomesticarle, così poco preoccupato e ansioso di afferrare il tempo, nella convulsione delle mode e "delle" attualità, fuori dagli spazi in cui "fotografano" il domani gli alchimisti che vanno alle radici della contemporaneità.

Processi trasmutativi della fotografia

BRUNO CORÀ

Con la mostra "Fotoalchimie", la sezione della grafica del Centro si dota di un primo nucleo di opere a base fotografica di autori italiani il cui lavoro equipara -come dice la curatrice Mirella Bentivoglio- territori dell'espressione fotografica e delle espressioni miste "sottolineando il crescente interesse di artisti della visualità per l'uso della fotografia e di protagonisti dell'operatività fotografica per un tipo di verifica dei propri linguaggi che ha equivalenti e modelli nella tradizione pittorica".

Col trascorrere degli anni, in realtà, la fotografia ha trovato spesso albergo nel Centro, con l'opera di grandi fotografi (Mapplethorpe, Lanfranco, Araki, e altri), ma anche di grandi pittori interessati all'uso della fotografia (Pistoletto, Richter).

L'episodio attuale, non solo prelude a eventi di prossima preparazione che avranno la facoltà di offrire nuovi esempi di frontiera della fotografia internazionale, ma anche a una volontà di sviluppo dello stesso settore di quelle opere su carta o supporti analoghi verso cui le collezioni del Centro hanno già espresso vocazione e interesse.

La rassegna odierna considera una rappresentativa quantità di esempi di quella modalità espressiva a base fotografica che in tutto il secolo e in molti paesi ha cercato e trovato momenti di efficace pronunciamento estetico con un medium che non ha esaurito né la propria potenzialità né l'ambito di possibile sviluppo applicativo o di modificazione linguistica.

L'arte contemporanea, oltre ad annoverare artisti fotografi, deve alla fotografia, nelle sue diverse facoltà e funzioni, molta parte della sua crescita e della sua esistenza. Ancora prima dei pionieri della foto di movimento Muybrigg e Marey o del fotodinamismo futurista di Bragaglia, la fotografia

di Hyppolite Bayard (1801-1887) simulava già, con una performance ante-letteram dell'autore, la sua stessa finta morte per annegamento! In seguito, se il fotomontaggio menzoniero e propagandistico del francese Appert, al servizio del potere e dell'esercito, consegnerà alla storia una falsa lettura delle barricate parigine dei comunardi (1871), quello più vicino a noi di John Heartfield (1891-1968) si doperà invece, coraggiosamente, a contrastare con slogan verbali e paradossali innesti iconici, politicamente assai più incisivi di un comizio, la nascita e l'ascesa del Terzo Reich hitleriano!

Prima, durante e dopo il Dada e il Surrealismo, la fotografia europea e americana provoca la pittura e la feconda con stimolanti salti linguistici. Da Hannah Höch a Mieczyslaw Berman, da Hausmann a Grosz, da Lissitzky a Rodtchenko, fino a Duchamp, Ray, Schad, Moholy-Nagy è inarrestabile concorso alla forzatura di ogni limite imposto dalle accademie pittoriche, per un rinnovamento della visione e soprattutto delle coscienze, che giunge fino alla soglia del secondo conflitto mondiale. Nel dopoguerra, la sintesi e la mescolanza di media nella fotografia conosce ulteriori originali contributi che mostre come "Camere incantate" (1980)¹, o la più recente "Scritto su foto" (1996)² e altre, per restare in Italia, si faranno carico di documentare. Artisti come Staeck, Le Gac, Boltansky, Agnetti, Gilbert & George, Kruger, Nannucci, Neshrat e numerosi altri, coniugano in modalità sempre più complesse e stupefacenti lo specifico fotografico, dissolvendo quasi ogni steccato formale e linguistico che lo vorrebbe ortodosso al principio già evocato della unidisciplinarietà.

In questa mostra, invece, molti degli esempi offerti testimoniano sia la storia di queste esperienze sia l'attualità di talune sperimentazioni che, ben al di là dall'aver esaurito la propria intensità propulsiva, si orientano verso impensabili orizzonti che la fotografia digitale sembra dischiudere e prefigurare. Nel XXI secolo, dunque, il Centro si dispone ad accogliere ogni nuova forma qualificata che la fotografia artistica sta covando e genererà, a partire proprio da questo repertorio che lo studio appassionato e scrupoloso della Bentivoglio, oltretutto coinvolta in quanto artista in prima persona, ha messo insieme e reso disponibile per la crescita stessa del Centro e dei suoi utenti più interessati al linguaggio della ricerca e dell'innovazione artistica.

1 "Camere incantate - espansione dell'immagine", a cura di Vittorio Fagone, Palazzo Reale, Milano, maggio-giugno 1980.

2 "Scritto su foto - La sintesi tra fotografia e parola nell'arte contemporanea", a cura di A. Hapkemeyer e Peter Weiermair, catalogo mostra presso il Museo di Bolzano, settembre-novembre 1996. Edition Stemmler.

Fotoalchimie

MIRELLA BENTIVOGLIO

Questa mostra è il risultato di una lunga indagine; per anni una serie di eventi espositivi da me curati, via via con ampliamenti e aggiornamenti, mi ha offerto il modo di riflettere sulle problematiche implicite nel tema. Col titolo "Fotoidea" (nelle variazioni ortografiche richieste dalle varie lingue) le rassegne sono passate dall'Australia alla Slovenia a New York a varie città italiane e infine alla XXII Biennale di San Paolo.

Nella presente tappa l'area geografica di provenienza dei partecipanti è come prima quella del nostro paese, con attenzione ad alcuni stranieri legati alla nostra cultura; sono esclusi gli operatori della fotografia documentaria o di loro sono ammessi solo i momenti "analitici"; l'arco di tempo esaminato si svolge, per brevi cenni, più o meno dagli anni che hanno seguito il futurismo, fino ai nostri giorni. Ma questa volta le opere sperimentali di artisti della fotografia sono abbinate alle operazioni d'innesto condotte da artisti impegnati in altri settori; perciò la rassegna, in questa fase conclusiva, ha assunto un nuovo titolo, plurale, tentando di fare il punto della situazione; che, come ogni situazione, in realtà ha due punti.

Che l'avvento della fotografia abbia liberato l'artista della visualità dal compito di documentare una realtà otticamente percepibile, è più che scontato, come la vecchia querelle sulla legittimità dell'appartenenza della fotografia alla sfera delle espressioni artistiche. Ma è in genere sopravvissuta la distinzione tra espressione fotografica ed espressioni miste. Per i tipi di operatività legati sia alla fotografia sia ad altre tecniche è stata spesso usata dalla critica la parola contaminazione, che ha sapore di negatività: contaminare equivale a inquinare. Come per chiudere simbolicamente, all'inizio del nuovo millennio, queste frenanti distinzioni legate alla consuetudine dell'u-

nidisciplinarietà, si sono qui equiparati i due territori, sottolineando il crescente interesse di artisti della visualità per l'uso della fotografia, e di protagonisti dell'operatività fotografica per un tipo di verifica dei propri linguaggi che ha equivalenti e modelli nella tradizione pittorica.

Sono state le problematiche dello "specifico fotografico", questa iniziale legittimazione della giovane tecnica tra i codici dell'arte della visione, a creare nel ventesimo secolo la rigida separazione tra i due universi, quello dell'immagine direttamente prodotta e quello dell'immagine mediata. Ma una stessa spinta è presente nei vari protagonisti delle due sfere qui documentati: la volontà di ritrovare, dietro il risultato del diaframma meccanico, la materialità; materialità del procedimento, per i fotografi; materialità del supporto, per gli artisti. Ed è questa richiesta di "realismo" operativo (ovviamente non realismo iconografico) che ha determinato la scelta del titolo per questa tappa finale della rassegna, poiché ogni operazione alchemica è fondata sull'analisi e trasformazione delle materie.

Ovviamente, è qui raccolta solo una parte delle operazioni implicanti la fotografia che si sono condotte in Italia in questo ambito delle mescolanze, delle verifiche e delle trasgressioni; l'esemplificazione è meramente indicativa e non corrisponde a selezioni per così dire esclusive. Si propone insomma un campionario, diversificato anche se necessariamente incompleto, iniziando dai precursori storici.

La fotografia (foto-grafia) è etimologicamente una "scrittura di luce". La luce è stata la materia di uno dei primi sperimentatori postfuturisti italiani, Luigi Veronesi, con le sue galassie oggettuali, in più casi spiraliformi, che aprivano l'immagine a una nuova era di spazialità cosmiche.

Un altro pioniere, Franco Grignani, condusse nella fotocamera le stesse esplorazioni optical che perseguiva nel suo graphic design e nella sua pittura; e quanto al rapporto di Bruno Munari col mezzo fotomeccanico, dopo le sue prime prove che partivano dalla lezione dadaista, negli anni Sessanta tornò, con l'allora neonata xerografia (muovendo il foglio sotto la luce e così provocando scie all'immagine) a quegli effetti fotodinamici che sembrarono riallacciare alla sua matrice futurista; un'ascendenza per il resto scarsamente rintracciabile nella sua sfaccettata avventura espressiva, imperniata soprattutto sulla ricerca della riduzione. Un ulteriore fotoalchimista, Nino Migliori, con le sue Ossidazioni, che lasciavano la supremazia agli agenti chimici, ha prodotto pezzi unici "casuali", naturali nella loro artificialità come le venature della pietra, e con gli Strappi (del foglio che nei materiali Polaroid si separa dal supporto come una decalcomania) ha recuperato la parte del documento fotografico che in genere viene gettata, realizzando, con questa sorta di *décollage*, un tipo di "fotografia gestuale" parallela alla gestualità della pittura segnico-informale.

Come tutti sanno, il taglio della tela, di Lucio Fontana, fu una verifica del supporto, una negazione della simulazione iconica, un ritorno alla materia-

lità per una diversa, semiologica e concretamente garantita conquista dello spazio; allo stesso modo, Ugo Mulas concluse nel 1971 la serie dei suoi reportages fotografici (e si trattava, si noti, di una realtà già spesso esterna agli accadimenti del reale, come la Biennale di Venezia di cui Mulas fu a lungo fotografo ufficiale) con una liquidazione della simulazione iconica e un ritorno alla fenomenologia dell'operare. Il vetro rotto dello strumento fotografico, fotografato insieme alla striscia finale del rullino, equivale a un taglio netto con una realtà mimata. Un parallelo fotografico del colpo di rasoio sulla tela, e una metafora della morte come fine della menzogna.

Gli scambi tra le preesistenti arti dell'immagine e la fotografia furono intensi fin dall'inizio, e spesso differenti da ciò che la logica potrebbe portare a credere. Per esempio le famose ricerche cronofotografiche di Marey alla fine del XIX secolo, sul movimento degli arti degli animali (ed ebbero luogo proprio in Italia, nella sua villa napoletana) erano considerate strettamente scientifiche ed avevano semmai come scopo lo studio anatomico dell'animale per immagini pittoriche o scultoriche celebrative, statiche. E la fotodinamica futurista nacque dai suggerimenti della pittura futurista e non viceversa. E viceversa, senza l'esperienza dell'ingrandimento fotografico non avremmo avuto l'iperrealismo americano, né, in Italia, la pittura di Gnoli con la sua dilatazione di dettagli minimi. La fotografia è stata capace di modificare il nostro sistema percettivo e dunque la nostra relazione con il visibile; e ha modificato anche il visibile, per esempio con la mescolanza di immagini di primo e secondo grado di cui facciamo quotidiana esperienza nella scena urbana e anche nello spazio domestico; questo, meglio di tutto, può spiegare la simultaneità di tecniche, la convivenza di interventi di varia natura - diretti e indiretti - di cui questa mostra ci offre gli esempi.

Vi sarà una ragione se gli artisti della visualità che passano saltuariamente o stabilmente alla pratica della fotografia non sono per lo più pittori del segno, bensì in prevalenza polimerici, incisori, scultori. Vi è nella "scrittura di luce" una vocazione oggettuale-materica, forse perché, come ebbe a scrivere Rosalind Krauss, essa "si situa dalla parte delle maschere mortuarie, della Sindone, delle tracce dei gabbiani sulla sabbia". Perché essa è il calco, l'impronta (lasciata dalla luce) e dimostra la sconcertante facoltà che ha la natura, di riprodurre se stessa. Del resto, le orme sono dei "rovesci", dei negativi esattamente come la prima fase del processo fotografico.

Forse per ricordarci la naturalità implicita in questo medium, Luca Maria Patella è presente nella mostra con un'immagine a colori ottenuta, con pazienza infinita, secondo i progetti dell'ottocentesca "camera obscura" che ha preceduto l'invenzione della fotografia: un'immagine captata senza macchina, senza pellicola, senza interventi cromatici, che ha richiesto lunghissimi tempi di "cova" da parte del mago artefice, provvisto di una scatola nera da lui costruita. In parallelo un altro fotografo, Alessandro Alimonti, ci dà una sequenza normalmente fotografica che ha richiesto scatti cadenzati per

la ripresa della curva di un arco murario lungo un'intera giornata, finché il segmento nero d'ombra si è fatto bianco di luce, e quello di muro bianco è divenuto compattamente nero; una rappresentazione del concetto di reversibilità e complementarità, trascritto direttamente dai moti del cosmo. Queste lentezze sfidano la logica di procedimenti "istantanei" e ci portano a riflettere sulla parte che il tempo ha in un medium apparentemente legato soltanto allo spazio. La vocazione temporale della fotografia è provata dai numerosi cortocircuiti passato-presente a cui ha dato luogo. Nell'era benjaminiana dell'arte-riproducibilità, la forma più legittima di anacronismo iconico è quella del citazionismo fotografico. Ne abbiamo qui esempi nei collages di Anna Vancheri (che confrontano l'opus reticulatum con la grafica concretista dell'autrice stessa) e nelle virtuali contestualizzazioni paesistiche di opere classiche (per esempio di Gian Paolo Lucato) o nei fogli inchiostriati di Giancarla Frare, che stabiliscono rapporti coi giochi di luce e ombra degli inserti fotografici riproducenti frammenti archeologici. Vi è anche una forma di citazionismo sul piano delle tecniche, come gli affreschi Polaroid di Francesco Balladore, supportati da grevi pezzi d'intonaco; egli è presente anche con i suoi Grandi Teli realizzati senza l'uso dell'obbiettivo; impronte, su tela fotosensibile, di corpi nudi imbevuti di chimici fotografici: le immagini che ne risultano hanno qualcosa di cavernicolo, come i segni rituali di dita mutile lasciati su pareti calcaree dai nostri progenitori. Vi sono anche esempi di citazionismo conservativo: da cartoline d'epoca, Matilde Tortora rianima, in video e su pannelli, tappe di film muti di cui non esiste più alcuna pellicola; l'imbalsamazione tipografica voluta dall'affettuoso feticismo popolare le consente di salvare frammenti di un repertorio perduto.

Con la fotografia, la capacità di produrre immagini si è "alzata in piedi", in un certo senso come, in tempi remoti, il corpo umano nella storia della sua evoluzione. Ossia con la fotografia il triplice rapporto cervello-occhio-gesto manuale, si contrae nel rapporto cervello-occhio, con uno spostamento in alto e un'acuita sollecitazione delle sfere dell'ideazione, pagata da una parziale perdita dell'uso del tatto. Lungo il ventesimo secolo, la mano estromessa è entrata nel processo di fabbricazione delle immagini con invasioni in fase di stampa, incollature, cuciture, strappi, tagli e assemblaggi, prima che le nuove tecniche di digitazione (anch'esse qui documentate nel loro rapporto con la fotografia, mediante opere di Ida Gerosa, Fasoli, Silvano Tassarollo) assegnassero alla mano, per le trasformazioni dell'immagine, lo stesso ruolo meccanico e marginale che essa ha avuto lungo un secolo e mezzo per lo scatto del pulsante della fotocamera. È mediante l'attraversamento di fasi miste che si è giunti all'uso espressivo delle nuove tecnologie; ma le molte tecniche intermedie, che dimostrano inventiva, e resistenza alla passiva integrazione nei codici, non hanno in più casi uno statuto critico nel quale riconoscersi e definirsi.

Paola Levi Montalcini, tra il '65 e il '75, ha applicato a tele serigrafate con

vivaci colori grandi negativi fotografici da lei ottenuti da immagini di segni "trovati", come timbri e francobolli. Talvolta ha trattenuto alla tela questi schermi trasparenti con punti di cucito, rimuovendo così dal materiale la connotazione pittorica per restituirlo alla sua sostanza tessile: uno spontaneo discorso visivo sulle divaricazioni operative e semiologiche in atto. Negli anni Settanta, Plinio Mesciolam ha sviluppato la sua poetica del segno precario, dilatando fotograficamente dettagli di annotazioni anonime, così indicandone la connessione con un'espressione altamente formalizzata come la pittura.

Bruno Conte ha spesso confrontato con immagini fotografiche le sue metafisiche germinazioni lignee. Concetto Pozzati, negli anni Ottanta, ha assemblato come in grandi pagine d'album immagini fotografiche e non, per variazioni cromatiche alterne, pinzandole con punti metallici. Guido Sartorelli, nei suoi musivi collages fotografici, ha reinventato sotto il segno dell'iterazione il suo rapporto con la città.

Numerosi in questa mostra gli esempi di fotomontaggi. Tetriakov affermò addirittura che se la fotografia non comunica più soltanto il fatto, ma il contenuto sociale del fatto, è già fotomontaggio. È il caso delle pseudo nature morte di Verita Monselles, ironicamente predisposte con bambolotti in pizzo nero e bianco ("Le vedove" e "Le spose"). Esempi d'intervento in fase di stampa sono le oniriche scene di Nicola Fabiani: con esse il filone surrealista, che nei grandi modelli storici di questo movimento fondava i suoi espedienti sui riflessi e sui giochi di specchi, si dimostra idoneo all'accentuazione luminosa ottenuta mediante la schermatura manuale.

L'incisione del supporto, rappresentata dalle ormai storiche operazioni di fotografia intessuta o semplicemente tagliata di Richard Antohi (fin dagli anni Sessanta) è il preambolo di interventi che, all'inverso, danno rilievo materico alla superficie del simulacro. Possono essere fili, come di recente per Ampelio Zappalorto, che, in un'emblematica forma di chirurgia plastica fotografica cuce scambievolmente frammenti di volti di una coppia come per un'irrisolta ricerca d'identità.

O possono essere oggetti: si noti qui di Anna Esposito (che opera nell'area foto-oggettuale dagli anni Settanta) la fedeltà alle proporzioni: il Ponte di Brooklyn è piccolo per adeguarsi alla misura della lametta da barba che lo trasforma in ghigliottina; la Statua della Libertà è grande per conformarsi al copricapo da pellerossa con piume rigorosamente in bianco e nero come la foto. Franca Sonnino e Carlo Cané a loro volta attuano il trompe l'oeil tra foto e oggetto; e di rilievo in rilievo, le varie mescolanze fotoalchemiche hanno finito per raggiungere il territorio della fotoscultura (Ornella Rovera e Alba Savoï) che dimostra la volontà di riportare alla terza dimensione l'immagine fotomeccanica come riecheggiando la pittoscultura degli archetipi. Ultimo, tenue residuo di una tattilità che appartiene all'epoca dei pigmenti pittorici sono i recenti corrugamenti dell'epidermide fotografica, ottenuti

con resine perlacee dalla giovane Claudia Peill.

Sebbene sia difficile a questo punto tracciare netti confini tra le due aree, si deve ricordare che nel corso degli ultimi tre decenni sono continuate, accanto alle sperimentazioni miste, anche le ricerche strettamente legate al linguaggio fotografico. Emanuele Centazzo pratica dagli anni Settanta il "fotomontaggio in camera" con mascherine incorporate nell'obiettivo, dando luogo a effetti di "ripetizione differente". Leonardo Mosso con le sue mosografie, Maurizio Marchese con l'analisi delle textures, Paola Binante con i suoi chimigrammi, Pat Grimshaw con le sue deformazioni fisionomiche postbaconiane, hanno arricchito il panorama delle fotoalchimie sulla scia dei precursori. E vi sono state vere e proprie conversioni come nel caso di Pietro Melecchi: proveniva da una pittura intensamente materica e la fotografia risolve una crisi dell'espressione che aveva dato luogo a una stasi operativa quando egli si trovava sulla soglia degli ottant'anni. Produsse nel nuovo medium un grande numero di opere innovative. A ragion veduta il frequente ricorso iniziale al segno "uovo" nella sua fotografia può essere letto come un'emergenza, dall'inconscio, dell'emblema di rigenerazione.

C'è un particolare settore dell'operatività delle ultime tre decadi che, pur essendo in vari modi rapportato a vasti contesti plein air, ha per traguardo finale l'ibernazione fotografica; ed è l'intervento sul territorio. Talvolta l'azione esclude i fruitori nella fase ambientale e include tra gli elementi preparatori la fotografia stessa (Domenico Pupilli, Giuliana Cuneaz), altre volte il documento fotografico dell'intervento diviene fase, supporto di inserti oggettuali (Gisella Meo) per opere parietali di valenza autonoma. Lo stesso avviene per i documenti fotografici di performances. È indubbio che il confronto tra l'opera grafica originale di Giustina Prestento, e l'immagine fotografica della stessa, proiettata e abitata da una figura umana, dia luogo a una fruizione diversa da quella della sola opera originaria o della sola esecuzione coreutica, anche per la deviante pulsazione micro-macro che viene immessa nell'abbinamento.

Vi è infine anche, fondamentale, un'altra parentela della fotografia, presente fin dall'etimologia del suo nome, ed è la scrittura. Moholy-Nagy sostenne che l'analfabeta del futuro sarà chi non saprà fotografare. Un'affermazione che pone l'invenzione della fotografia sullo stesso piano dell'invenzione dell'alfabeto. Come l'alfabeto per la sfera verbale (a paragone con l'ideografia) così nella sfera iconica la fotografia, hanno ridotto enormemente i tempi della comunicazione. Non è un caso se, in Occidente, il momento della pubblica messinscena della parola coincide con l'invasione urbana della fotografia. Il poeta visuale ha colto questo stretto legame e per le sue scritture non si è rifatto a figurazioni manualmente tracciate ma a contrappunti iconici fotografici. Ha cancellato e verbalizzato zone dell'immagine fotografica (Lamberto Pignotti), ha fotografato con lunghe esposizioni l'azione dello scrivere (Luigi Di Sarro), ha reinventato il segno alfabetico nella fotografia

con resine perlacee dalla giovane Claudia Peill.

Sebbene sia difficile a questo punto tracciare netti confini tra le due aree, si deve ricordare che nel corso degli ultimi tre decenni sono continuate, accanto alle sperimentazioni miste, anche le ricerche strettamente legate al linguaggio fotografico. Emanuele Centazzo pratica dagli anni Settanta il "fotomontaggio in camera" con mascherine incorporate nell'obiettivo, dando luogo a effetti di "ripetizione differente". Leonardo Mosso con le sue mosografie, Maurizio Marchese con l'analisi delle textures, Paola Binante con i suoi chimigrammi, Pat Grimshaw con le sue deformazioni fisionomiche postbaconiane, hanno arricchito il panorama delle fotoalchimie sulla scia dei precursori. E vi sono state vere e proprie conversioni come nel caso di Pietro Melecchi: proveniva da una pittura intensamente materica e la fotografia risolve una crisi dell'espressione che aveva dato luogo a una stasi operativa quando egli si trovava sulla soglia degli ottant'anni. Produse nel nuovo medium un grande numero di opere innovative. A ragion veduta il frequente ricorso iniziale al segno "uovo" nella sua fotografia può essere letto come un'emergenza, dall'inconscio, dell'emblema di rigenerazione.

C'è un particolare settore dell'operatività delle ultime tre decadi che, pur essendo in vari modi rapportato a vasti contesti *plein air*, ha per traguardo finale l'ibernazione fotografica; ed è l'intervento sul territorio. Talvolta l'azione esclude i fruitori nella fase ambientale e include tra gli elementi preparatori la fotografia stessa (Domenico Pupilli, Giuliana Cuneaz), altre volte il documento fotografico dell'intervento diviene fase, supporto di inserti oggettuali (Gisella Meo) per opere parietali di valenza autonoma. Lo stesso avviene per i documenti fotografici di performances. È indubbio che il confronto tra l'opera grafica originale di Giustina Prestento, e l'immagine fotografica della stessa, proiettata e abitata da una figura umana, dia luogo a una fruizione diversa da quella della sola opera originaria o della sola esecuzione coreutica, anche per la deviante pulsazione micro-macro che viene immessa nell'abbinamento.

Vi è infine anche, fondamentale, un'altra parentela della fotografia, presente fin dall'etimologia del suo nome, ed è la scrittura. Moholy-Nagy sostenne che l'analfabeta del futuro sarà chi non saprà fotografare. Un'affermazione che pone l'invenzione della fotografia sullo stesso piano dell'invenzione dell'alfabeto. Come l'alfabeto per la sfera verbale (a paragone con l'ideografia) così nella sfera iconica la fotografia, hanno ridotto enormemente i tempi della comunicazione. Non è un caso se, in Occidente, il momento della pubblica messinscena della parola coincide con l'invasione urbana della fotografia. Il poeta visuale ha colto questo stretto legame e per le sue scritture non si è rifatto a figurazioni manualmente tracciate ma a contrappunti iconici fotografici. Ha cancellato e verbalizzato zone dell'immagine fotografica (Lamberto Pignotti), ha fotografato con lunghe esposizioni l'azione dello scrivere (Luigi Di Sarro), ha reinventato il segno alfabetico nella fotografia

(Tomaso Binga), ha fotografato pubbliche cancellazioni (Franco Magro), ha inserito nella fotografia numeri (Dino Bedino), ha emblematicamente scritto su negativi fotografici (Elisabetta Gut), ha collegato fotografia e scrittura musicale (Fernando Andolcetti), ha alternato immagini fotografiche a citazioni letterarie (Chiara Diamantini), o strisce di scrittura a strisce d'immagini (Mauro Manfredi), ha illustrato mediante fotomontaggi distorsioni semantiche (Mirella Bentivoglio): già Max Ernst aveva paragonato i diversi elementi del fotomontaggio a "parole". In alcuni casi l'immagine stessa della mano, veicolo della scrittura, ha a sua volta veicolato cortocircuitazioni linguistiche gestuali mediante la fotografia (Ketty La Rocca, Silvia Meija): un arretramento nel tempo, verso il linguaggio corporale, una riconquista dell'origine, consentito solo dall'uso della tecnologia. Come dichiarò Freud: "L'uomo è divenuto una specie di dio-protesi, veramente magnifico quando è equipaggiato di tutti i suoi organi accessori".

