

RICERCA E SPERIMENTAZIONE NELLE MARCHE I FOTOGRAFI DEL MANIFESTO “PASSAGGIO DI FRONTIERA”

Le origini

Il novecento fotografico italiano ha consegnato all'arte contemporanea un certo numero di autori di cui si ricorderanno opere e vicende artistiche. Sono stati individuati i presupposti culturali, ambientali, e sociali che hanno permesso a ogni singola storia personale di nascere e di svilupparsi, e sono ben note le principali scuole di pensiero che si sono confrontate e succedute nel corso dei decenni, consentendo alla fotografia italiana di recuperare gran parte del gap culturale accumulato fino agli anni quaranta nei confronti soprattutto delle avanguardie statunitensi.

Spesso in antitesi tra loro – è lapalissiano l'esempio della contrapposizione tra la visione formale, chiarista e crociana della “*Bussola*” di **Giuseppe Cavalli** e quella neorealista low-key della “*Gondola*” di **Paolo Monti** – ognuna di queste correnti ha di fatto esplorato porzioni limitate dell'universo fotografia. Insegna la storia di colui che è all'unanimità considerato tra i più grandi della fotografia del ventesimo secolo, **Mario Giacomelli**, che un artista non può sentirsi assoggettato a vincoli di etichetta, pena la rinuncia pregiudiziale di una cospicua parte della propria autonomia espressiva. Allievo di Giuseppe Cavalli, scoperto e consacrato da Paolo Monti, sostenitore del racconto fotografico di **Luigi Crocenzi**...: La trasversalità artistica di Giacomelli ha fatto del suo “realismo magico” l'icona della incatalogabilità secondo i cliché figurativi con i quali ancora oggi parte della critica si propone di ingabbiare le proposte emergenti.

Un quarto di secolo dopo il “*Misa*”, satellite della “*Bussola*” in terra marchigiana concepito e diretto da Cavalli, in un panorama fotografico frammentato in una moltitudine di associazioni che raccolgono gli operatori dei vari livelli della fotoamatorialità, nasce nel 1978 a Senigallia il **Centro Studi Marche**, dapprima come associazione culturale spontanea, successivamente divenuto Società Cooperativa. L'imprinting culturale del neonato gruppo è dato dalla presenza nella sua orbita gravitazionale di personalità di spicco del mondo della fotografia quali, tra gli altri, **Enzo Carli**, **Mario Giacomelli** e **Gianni Berengo Gardin**.

Nel Centro Studi Marche confluiscono le istanze “indipendentiste” della *Bussola* (attraverso una rilettura e una rivalutazione dell'opera di Cavalli, nonché l'adesione di personaggi che hanno vissuto in prima persona l'esperienza del *Misa* come **Ferruccio Ferroni** e, in maniera un po' più traumatica, lo stesso Mario Giacomelli), le istanze neo realiste e post-impressioniste della *Gondola* (Gianni Berengo Gardin), il modo di raccontare per immagini della scuola fermana del CCF di Crocenzi e **Guidi**, le ricerche post-concettuali e la consapevolezza critica di Carli; le sperimentazioni grafiche di **Luigi Erba**, il reportage interiorizzato di **Paolo Mengucci**, la lirica dal sapore neodecadentista di **Sofio Valenti**, la “contaminazione” con le altre espressioni dell'arte moderna di **Giorgio Cutini**, nonché, trasversale e sfuggente a tutto, “il realismo magico” di Mario Giacomelli.

Un serbatoio culturale vasto e fortemente eterogeneo quello del Centro Studi Marche, che tuttavia poggia su una base di ampie convergenze in materia di autonomia espressiva, di interiorizzazione della visione fotografica, di impegno nella ricerca e di rigore intellettuale.

L'attività del gruppo spazia tra momenti di auto-etero-formazione, con sistematici confronti e scambi di esperienze; momenti di divulgazione, con pubblici dibattiti, pubblicazione di testi, seminari, presentazione di autori; momenti di proposizione, con mostre fotografiche collettive e personali. Un centinaio di manifestazioni di rilevanza nazionale, dal 1982 al 1994, sono a testimonianza di un attivismo culturale che non trova precedenti nella fotografia italiana.

Le affinità e i contatti con la fotografia di Eriberto Guidi

Apparentemente proiettate su opposti versanti della visione fotografica, i “Fotografi del Manifesto” ed Eriberto Guidi condividono in realtà più di un aspetto nel modo di condurre la loro indagine conoscitiva su due universi paralleli, quello esteriore della realtà “apparente” e quello interiore delle emozioni, delle angosce, del sogno e della memoria.

La fotografia è per l’Uno e per gli altri il medium privilegiato che consente a questi due universi di congiungersi: è la prima, non trascurabile comune direttrice.

In entrambi i casi – seconda analogia – questa “congiunzione” avviene attraverso un progetto, individuale o di gruppo (elemento proprio e caratterizzante de “I fotografi del manifesto”).

L’esprimersi per immagini con la dualità operativa del racconto e della serie, che affonda le sue radici nelle teorie elaborate da Crocenzi, di cui Eriberto Guidi può essere considerato “l’occhio indagante”, costituisce da un punto di vista linguistico la più evidente delle affinità.

I vincoli narrativi si fanno meno serrati rispetto ai canoni tradizionali del racconto fotografico, nei Fotografi del Manifesto ma anche in Guidi, nella direzione di una concatenazione delle immagini dettata da necessità puramente espressive o di concetto.

Nei “Campi quadrati”, ad esempio, e ne “L’orrida bellezza” si è in presenza di immagini che anche singolarmente si fanno intima verità e pretesto di conoscenza, rafforzate nella loro valenza espressiva ed emozionale dall’insieme che diviene esso stesso opera unica. Così come avviene, in una più ampia proiezione consentita dalla loro natura di gruppo, nelle “verifiche” dei Fotografi del Manifesto”, che oltre alla serie si servono talvolta dell’immagine singola, riabilitata della sua prerogativa di medium universale e autosufficiente, posta a componimento del mosaico progettuale. Lo si può vedere ne “Il colore della fotografia”, una mega-immagine che è una non-sequenza di singole immagini di ogni autore: una “sintesi esaustiva” delle dinamiche interiori riconducibili al concetto di “colore” e alla sua percezione.

Il manifesto

La consapevolezza di aver ricreato al proprio interno i medesimi presupposti e le tensioni che innescarono, a partire dal secondo dopoguerra, il rinnovamento del pensiero fotografico italiano, ispira al Centro Studi Marche la necessità di stilare un proprio “manifesto” nella continuità con quello elaborato nel 1947 da Cavalli, Finazzi, Leiss, Vender e Veronesi, in una formulazione di apertura verso qualunque concezione ideologica e strutturale dell’immagine (“...*Siamo impegnanti in un progetto di fotografia globale, tra realtà, astrazione e concetto...*”), purchè si mantenga “...*slegata da ogni dominio strumentale dell’arte e dal suo progetto di utilizzo..*”. La coscienza critica autoctona di Carli, convinto della necessità della fotografia di avvalersi di criteri di lettura specialistici proprio per i suoi trascorsi in altri versanti artistici (musica, letteratura, pittura), si rivela in un altro cruciale passaggio del “Manifesto”: “*Il critico è un nostro simile, per pratica ed estrazione culturale, che si fa promotore ed interprete delle motivazioni e delle decisioni del fotografo...* “. Il Manifesto “Passaggio di Frontiera”, a firma di **Enzo Carli, Gianni Berengo Gardin, Giorgio Cutini, Luigi Erba, Ferruccio Ferroni, Mario Giacomelli, Paolo Mengucci, Aristide Salvalai, Francesco Sartini e Sofio Valenti**, datato 14/01/1995, storicizza una stagione di ricerca e di rinnovamento della cultura fotoamatoriale, e costituisce in ogni suo singolo passaggio oggetto di approfondimento e motivo di dibattito fin dalla sua presentazione, avvenuta a opera di **Jean Claude Lemagny** nel 1995, all’epoca Conservatore del Gabinetto delle Stampe della Biblioteca Nazionale di Francia.

PASSAGGIO DI FRONTIERA – Manifesto dei fotografi del Centro Studi Marche di Senigallia

La fotografia è il nostro mezzo privilegiato, con il quale esprimiamo la visione del mondo, i rimandi della memoria, i sogni e le ansie della nostra generazione.

La vita psichica e relazionale, lo spazio esistenziale e le sue motivazioni interiori, sono al centro del nostro interesse.

Le nostre proposte sul linguaggio fotografico, espressione di libertà, sono legate ad una serie di esperienze, trasformate dall'autoanalisi collettiva, in proprie motivazioni.

Siamo impegnanti in un progetto di fotografia globale, tra realtà, astrazione e concetto, dentro la rete complessa delle informazioni che le immagini instaurano e che costituiscono l'elemento dinamico del nostro percorso.

Operiamo con la fotografia le scelte funzionali all'uso ed al linguaggio, con le quali manifestiamo, nello spirito del tempo, i modi e le forme del comunicare per immagini.

Siamo per la fotografia che nasce dalle emozioni e dall'intelletto, come un grido di risoluzione alla vita, espressione latente di un'idea che nella forma e nel contenuto è svincolata dagli obblighi del percorso della rappresentazione figurativa.

Crediamo nella fotografia come espressione autonoma, come ogni cosa può esserlo nel rispetto delle reciprocità, slegata da ogni dominio strumentale dell'arte e dal suo progetto di utilizzo.

Rinnoviamo la sua storia che è spesso snaturata nelle sue ragioni interne, della libertà dell'immaginazione. Recuperiamo identità alla critica fotografica, spesso lasciata nell'indifferenza del pubblico.

Il critico è un nostro simile, per pratica ed estrazione culturale, che si fa promotore ed interprete delle motivazioni e delle decisioni del fotografo.

Cerchiamo le immagini che si fanno conoscenza e poesia, che dialogano con la parola per il reciproco accrescimento.

Perseguiamo la conoscenza attraverso l'educazione all'originalità, alla comunicazione, alla comprensione.

Favoriamo le occasioni per far conoscere ed esporre, fuori dagli stereotipi della comunicazione di massa, le immagini del nostro racconto.

Provochiamo situazioni in cui si possa discutere di fotografia, della sua natura e delle sue scoperte, per soddisfare il nostro bisogno di essere.

Senigallia, 14/01/1995

Enzo Carli – Gianni Berengo Gardin – Giorgio Cutini – Luigi Erba – Ferruccio Ferroni – Mario Giacomelli – Paolo Mengucci – Aristide Salvalai – Francesco Sartini – Sofio Valenti.

Le verifiche

Ciò che potrebbe sembrare un punto d'arrivo – il “manifesto” – in realtà non è che l'inizio. Divergenze ideologiche e operative tra la componente più innovatrice modernista del gruppo e quella più tradizionalista e conservatrice determinano una lunga pausa di riflessione di quest'ultima, fino alla definitiva scelta di lasciare il gruppo, e il successivo ingresso di alcuni giovani che avevano nel frattempo assistito come “testimoni privilegiati” alla nascita del Manifesto. In questa sua nuova configurazione il gruppo, pur componendosi di un insieme di forti e differenti individualità, risulta maggiormente proiettato verso una fotografia di rottura, di ricerca e di sperimentazione, svincolata da obblighi figurativi e tecnicistici. Anche nel nome è sancito il cambiamento, e il Centro Studi Marche diviene il gruppo de “***I Fotografi del Manifesto - Passaggio di Frontiera***”.

Contrariamente a quanto il suo nome lascerebbe supporre, il nuovo gruppo non procede ad una proposizione dogmatica del manifesto. Al contrario, decide di testarne i contenuti, cercando di portare su un piano pratico ciò che altrimenti non si discosterebbe da una mera dichiarazione d'intenti. Nascono così i due aspetti caratterizzanti il *modus operandi* de "I Fotografi del Manifesto": *la metodologia delle verifiche* – che in una ideale linea di continuità riprende l'indagine sulle potenzialità intrinseche del linguaggio fotografico condotta da **Ugo Mulas** tra il 1971 e il 1972 - e il *progetto di gruppo*, atto a promuovere una visione integrata delle singole esperienze.

Per necessità interiore, oltre che per coerenza intellettuale, il gruppo si propone di verificare "sul campo", in termini di immagini, ogni sua proposizione teorica. Per farlo si avvale di un "progetto", ovvero di una lunga fase preliminare in cui l'idea, il messaggio del gruppo, viene discussa e sottoposta a ogni sorta di stress ideologico.

Il momento della concretizzazione in immagini non è che la fase finale del progetto, svolta nella più ampia autonomia individuale: ognuno avvalendosi della propria sensibilità e degli strumenti, delle tecniche, delle soluzioni linguistiche ed espressive che gli appartengono o che ritiene opportune.

Il progetto si manifesta in un mosaico di proposte, ognuna sufficiente a se stessa, trasversale e funzionale alle altre, che nella sua configurazione d'insieme acquisisce ulteriore forza e comunicatività, di fatto un *unicum* nel sistema fotografia finora conosciuto.

Le immagini sanciscono la validità della teoria, o non la confermano affatto: in tal caso è carente la teoria, o sono carenti le immagini. O potrebbe essere la critica a trovarsi in una condizione di inadeguatezza, qualora si proponesse di comprendere le dinamiche visive della contemporaneità con gli strumenti obsoleti della tradizione figurativa, ignorando la natura introspettiva della rappresentazione e la sua componente sociologica.

Le verifiche dei Fotografi del Manifesto iniziano nel 1995, in occasione delle manifestazioni sul Centenario della nascita di **Luigi Bartolini**, con un progetto che si propone di rivisitare in chiave fotografica l'opera dell'artista di Cupramontana in tutta la sua poliedricità. Aldilà dello scopo dichiarato è ben ravvisabile il tentativo da parte dei fotografi di servirsi della reinterpretazione bartoliniana per intraprendere un'operazione, parallela e integrata al progetto stesso, di esplorazione delle potenzialità del linguaggio. Sono queste le prime immagini dopo il *passaggio di frontiera*, "meditate" perché espressione tangibile di una precedente fase progettuale, e al contempo "istintive", in quanto non mediate da alcun preconetto formale sull'utilizzo del mezzo fotografico.

Nel 1996 una seconda verifica viene attuata in occasione di una rassegna sul paesaggio urbano ("Le Forme della Città", Schio, 1996). Col pretesto del territorio, l'indagine mira ad un annullamento ideale della dipendenza dalla dimensione-spazio, tipica di una concezione garantista e conservatrice della fotografia, partendo da una semplice considerazione: se si afferma, come nel Manifesto, che la fotografia è essenzialmente una questione di rappresentazione interiore, non dovrebbe avere alcuna importanza il luogo-oggetto fotografato, avversandosi dunque a effimere visioni di natura topologica. L'azione fotografica viene pertanto volontariamente e provocatoriamente circoscritta nel limitato spazio di una piazza del centro storico di una città (Senigallia) che assurge a teatro di una pluralità d'interpretazioni. Le immagini, accomunate dal vincolo della location, rivelano una fortissima connotazione individuale di ogni autore, tale da far passare in secondo piano il luogo- pretesto, risultando altresì perfettamente interconnesse se rapportate alla configurazione globale del progetto.

La successiva verifica esplora l'altra dimensione dell'esistere: il tempo. In "Così come la Morte" (Torino, 1997; Camerino, 1997; Senigallia 1998; Rivisondoli, 1999) l'idea di "morte" viene rapportata all'arte stessa, trattando quindi della "vitalità dell'arte", e al concetto di esistenza, di termine, di realtà e di rinnovamento. Ancora una volta l'invisibile prende forma dal visibile, l'immaginario magicamente si materializza dal reale, e si può percepire una connettività latente nelle singole immagini, tra le singole storie, tra le varie verifiche, con le linee guida del manifesto.

Nel 2001 si riapre un capitolo sul territorio ("Tra Visibile e Invisibile – nella città di Acqualagna), con una verifica che trae pretesto da un'operazione di paesaggio per attuare una prosecuzione a integrazione della precedente. Come nelle "Città Invisibili" di **Calvino**, oggetto di interesse è ciò che

non si vede, che è aldilà del visibile. Nelle “Forme della Città” la piazza costituiva in se uno spaccato emotivo in quanto nota e vissuta, di fatto già interiorizzata dal “viverci accanto” di ogni autore.

“Tra Visibile e Invisibile” si propone invece di trascrivere visivamente l’impatto emozionale (ove sussista) suscitato da un luogo nuovo, potenzialmente sconosciuto, assolutamente non vissuto. La fase di concertazione teorica della base progettuale porta i Fotografi del Manifesto a chiedersi, verifica nella verifica, se sia possibile attuare una forma di promozione territoriale senza soluzioni di compromesso con i propri principi di libertà. Dal quesito una nuova consapevolezza:

“... una funzione di promozione del territorio, attuata però alla nostra maniera, libera da canoni predefiniti e da vincoli estetico-narcisisti. Ci facciamo promotori di un diverso concetto di bellezza, maturato dal manifesto a tutto ciò che ne è seguito, dove il bello è ciò che parla al cuore, che scuote le menti, che suscita inquietudini, concepito e realizzato per un più intimo livello di percezione, non più per il solo godimento dello sguardo.”

L’ultima verifica riguarda il colore (“Il colore della fotografia”, Arcevia, 2002), non nelle sue peculiarità tecniche in rapporto alla fotografia, e neppure per entrare nel merito delle scelte che hanno di fatto portato, lungo il percorso fin qui intrapreso, all’utilizzo pressoché esclusivo del bianco e nero. In esame in questo caso è la sua percezione a livello emozionale e il suo modo di intervenire nei processi mentali ed espressivi degli operatori della nuova visione per immagini, fino a metterne in discussione lo stesso appartenere al mondo della fotografia.

Enzo Carli

(con la collaborazione di Massimo Renzi)