

# Dal progetto alla mostra

Alessandra Mauro

## Introduzione

Fin dagli inizi della sua storia, la fotografia ha avuto bisogno di mostrarsi, di definire e definirsi, di convincere e partire in battaglia per una guerra ben precisa: quella dell'affermazione della propria autonomia come strumento, come tecnica di riproduzione del reale e più profondamente, come linguaggio autonomo dotato di un suo stile e una forza precisi.

Se per Edouard Manet realizzare una mostra significa cercare amici e alleati per la battaglia, Alfred Stieglitz si spinge oltre, considerando le mostre fotografiche come altrettante "dimostrazioni": di un'idea, di una visione particolare, di una modalità scelta per raccontare il mondo o anche solo di una storia.

È forse il rapporto stretto che la fotografia intrattiene con la realtà a spingere Stieglitz, non solo fotografo ma anche gallerista del pionieristico spazio 291, aperto sulla Quinta Strada di New York nel 1905, a considerare le mostre come una dimostrazione: un modo, quindi, per raccontare una storia e dimostrare, appunto un'idea.

Niente di più vero. La fotografia spesso rappresenta un modo di essere nel mondo e di raccontare la realtà, pur se in modo parziale, o magari filtrato attraverso le esperienze e le sensazioni personali.

La mostra fotografica per sua natura tende a rispecchiare un carattere narrativo cercando quindi di "dimostrare" al visitatore l'importanza di una visione, di un aspetto del reale finora mai osservato, di un'esperienza toccante e straordinaria di un autore.

Diversi sono i modi in cui le esperienze fotografiche (singoli reportage, visioni retrospettive di uno stile o di una scuola fotografica), possono quindi essere trasportate sui muri di un museo e diventare altrettante *dimostrazioni*.

La mostra diventa quindi un esito, una pratica e una chiave per comprendere la fotografia, per leggerla lungo il tempo, le mode e i cambiamenti di stile e di gusto.

Il tentativo di questo modulo didattico è di individuare un ambito, quello della pratica della curatela fotografica all'interno di una più larga pratica di curatela artistica, e rintracciare se esista una specificità propria di questo mestiere, con dinamiche e questioni legate al mezzo fotografico e alla sua duttile natura.

Provare a riconoscere un'appartenenza e rintracciare, se non una storia, almeno una consuetudine cui riferirsi per considerarla e poi, magari, superarla.

Il nostro modulo sarà diviso in due parti. Da un lato, seguendo la traccia del volume *Photoshow* (Contrasto, 2014 – anche in formato e-book), rintracceremo, attraverso un excursus storico, alcune delle esperienze più significative della pratica espositiva della fotografia, dal 1839 ad oggi.

Dall'altro, vedremo in concreto cosa significa oggi dover montare e curare una mostra fotografica, quali problemi un curatore si trova ad affrontare.

### **1839: l'anno fatale per la fotografia e per le sue prime mostre**

La fotografia possiede una data di nascita ufficiale, vidimata e confermata dalla Camera dei deputati di Francia che, su suggerimento dello scienziato Arago, nell'agosto 1839 acquistò il brevetto per la riproduzione d'immagini secondo una tecnica proposta da Daguerre e da Niépce a fronte di un vitalizio.

L'artefice principale di questa "compravendita", che tanto scalpore all'epoca sollevò, fu soprattutto Louis Mandé Daguerre, pittore, scenografo, ideatore del Diorama – un teatro parigino dove si allestivano scenografiche visioni delle piazze e dei monumenti più importanti del mondo resi "illusionisticamente veri" dall'uso sapiente delle luci e delle ombre.

Daguerre, da cui il nome dagherrotipo prende il nome, ebbe l'idea di unirsi con l'inventore Nicéphore Niépce (a cui si deve la prima immagine, la grande antenata della fotografia contemporanea) e di convincere François Arago matematico, fisico, astronomo e uomo politico francese, e tramite lui lo stato francese, a procedere all'acquisto del loro brevetto.

Ma in quegli stessi mesi del 1839, altri cercavano di portare avanti ricerche analoghe, sempre tentando di catturare e rivelare l'"immagine latente".

Oltre la Manica, Henry Fox Talbot aveva fatto grandi progressi con il suo procedimento mentre sempre in Francia anzi, a Parigi, Hippolyte Bayard era forse il principale concorrente, proponendo un procedimento ancora più innovativo che permetteva addirittura di stampare già su carta.

La necessità di far vedere, di convincere, di mostrare, è essenziale per l'affermazione del mezzo.

Il 25 gennaio del 1839, Henry Fox Talbot organizza una prima presentazione del suo procedimento presso la Royal Institution, l'equivalente britannico dell'Académie des Sciences francese.

Talbot aveva approfittato del popolarissimo corso del venerdì, tenuto da Michael Faraday, nel quale, quel 25 gennaio, aveva annunciato l'invenzione della fotografia davanti a un pubblico di oltre trecento persone. Talbot chiede a Faraday il permesso di poter organizzare una mostra in biblioteca, come si faceva di solito. La sua proposta viene accettata.

Questa mostra è da considerarsi l'atto fondativo non solo perché è la prima, ma anche in quanto atto strategico elaborato da Talbot in grande fretta per contrastare le voci che, dalla Francia, parlavano dell'invenzione di Daguerre come della prima pietra da posare per la fotografia.

Non c'era tempo per una seconda comunicazione accanto a quella di Michael Faraday e Talbot riserverà i suoi chiarimenti tecnici alla conferenza alla Royal Society del 31 gennaio. Questa mostra di "disegni fotogenici" rappresenta una difesa anticipata dalla possibile accusa di plagio che avrebbe potuto ricadere su Talbot.

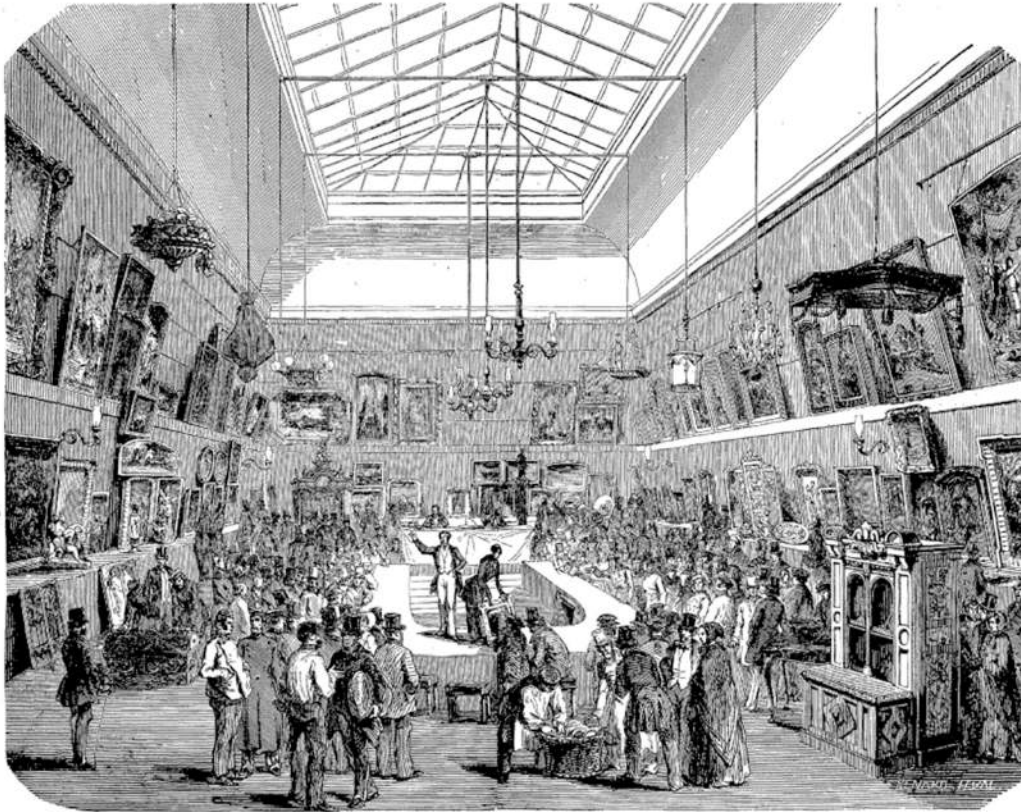
Nel frattempo, in Francia Bayard vede con difficoltà la sua possibile affermazione, visto quanto Arago e la Camera dei Deputati si stavano impegnando per promuovere il procedimento del concorrente Daguerre. E allora, nel mese di luglio 1839, mentre ancora infuria questa guerra dei brevetti e a un mese e più dalla proclamazione ufficiale della data di nascita della fotografia, i due "contendenti", Bayard e Daguerre, si sfidano dimostrando la bontà del loro lavoro e la qualità delle loro opere. La lotta tra i brevetti per la nascita della fotografia, diventa una guerra tra mostre.

chaque classe de la société a fourni son contingent. Ici la blouse heurte l'habit noir, la redingote élégante coudoie le paletot modeste : plus d'un soulier ferré grince en écrasant quelque boîte vernie, et plus d'un chapeau luisant de nouveauté se brise au contact d'une rude casquette. Même incobérence dans le chaos inanimé que dans le chaos vivant : vous pouvez voir des bottiers pleins de bijoux qui supportent des pièces d'armure éparses ravies à quelque panoplie dépareillée, des pendules artistiques cachant des tableaux qui le sont moins, et des montagnes de bouquins surmontées de services incomplets en vieilles porcelaines. Vous ne voyez-la, d'ailleurs, qu'un coin, et d'un tout petit coin, de la salle de vente : le coin des objets d'art et curiosités. Plus loin ce sont des cou-

verts et des couteaux errants sur les rayons vœux d'une bibliothèque, des costumes tragiques étalés sur des bureaux en acajou, et des marbres de guéridons chargés d'ustensiles, d'alambics, de cornues, de serpents en miniature, ancienne propriété d'un pharmacien ou d'un chimiste. La salle des Jeûneurs s'ouvre de préférence aux choses rares et recherchées, sur lesquelles marchands et commissaires-priseurs réalisent les plus beaux bénéfices. Ses quatre magasins sont remplis d'assez de curiosités pour faire la fortune de trois ou quatre musées de province.

Comme partout, la mode est encore un arbitre souverain pour tous ces articles (pardon si nous avons parfois le même langage que ces messieurs de la rue des Jeûneurs). C'est elle qui détermine la valeur vé-

nale, à un moment donné, de tel ou tel objet, qu'un caprice élève au plus haut point de la roue, et qu'une autre fantaisie ne tarde pas à détrôner pour le précipiter dans l'abîme terrible des rebuts. Le terme technique pour désigner ces disgraciés, c'est *rossignol*, ainsi nommés à cause des frais d'éloquence et du flux de paroles harmonieuses qu'il faut employer pour venir à bout de s'en défaire; sans remonter bien loin, il sera aisé de dresser un bref recensement de toutes les ruines entassées par cette déité capricieuse. Ainsi chacun se souvient encore de la fureur étrusque : tout vase en terre rouge, de forme suffisamment classique, décoré de génies à perruques, avec de vastes abdomens et des ailes de chauves-souris, montait immédiatement à des prix fous : c'était un



Salle de vente à l'hôtel des commissaires-priseurs, rue des Jeûneurs.

spécimen de l'art, perdus aujourd'hui, des ouvriers céramiques, c'est-à-dire des potiers qui dorment depuis trois mille ans dans les catacombes de Volterre et de Tarquinies.

On s'arrachait les urnes lacrymatoires, les pots chargés de hiéroglyphes, les lampes funéraires, les statuettes d'argile et tout le bric-à-brac attribué aux Egyptiens de l'Italie : et Dieu sait quelles contrefaçons audacieuses, quelles antiquités vieilles de huit jours ont été écoulées de la sorte. Puis, la girouette a tourné : les Etrusques, retombés dans leur repos, se sont enveloppés de nouveau de leur linceul de poussière, et les Grecs, les Romains ont paru à l'horizon... des cabinets d'antiquaires et des salles de ventes à la criée. Armes, ustensiles, objets de bronze, statuette de marbres, médailles, toute la friperie classique et archéologique succéda aux poteries

étrusques. Puis la mode alla chercher ses favoris plus loin, relativement au temps et à l'espace. Le culte de l'antique, c'était encore le culte du beau : voilà qu'une révolution inaugure le laid en littérature et dans les arts, et, chose étrange, l'hôtel des Jeûneurs en ressent le contre-coup. Le romantisme amène l'invasion des Chinois : potiches, vases à thé, porcelaines chargées de figures bouffies et grotesques viennent peupler les collections. Le Céleste Empire envoie des cargaisons de bonzes, de mandarins et d'autres animaux curieux, sans compter ses imaginations extravagantes, ses maisons inouïes, ses paysages fantastiques : la Vénus de Milo, l'Apollon du Belvédère, pâlissent devant les triomphes des magots. Nouvelle réaction : c'est la rage des panoplies, des casques, des masses d'armes et des cottes de mailles : la fureur des reliquaires en ivoire, des bijoux

chargés de pierres fausses, des ciselles, des rondes-bosses, des pièces d'orfèvrerie repoussée ou gravée du moyen âge. Et dire que toutes ces fantaisies successives ont passé par le canal des salles de ventes, qu'elles y ont fait leurs apparitions triomphantes, et qu'elles y demeurent honteuses, ridées, portant la marque ineffaçable de leur vieillesse, comme les douairières confinées sur les banquettes d'un salon. Parfois la voix du crieur proclame ces débris du siècle d'il y a dix ans : statuette et magots ouvrent leurs oreilles, espèrent ouïr quelque enchère honorable; mais, hélas ! la voix se perd sans écho, et les chefs-d'œuvre arrivés en droite ligne, soit de Rome, soit de Pékin, soit plus souvent de l'atelier d'un faussaire, partent sur l'offre dérisoire d'un adjudicataire qui les eût payés hier à un prix cent fois plus élevé. O vicissitudes humaines !

18 Cent. LA LIVRAISON. — 172<sup>e</sup> Livr.

Aux bureaux de l'Illustration, rue de Richelieu, 60.

PARIS. TYP. DE FIRMIN DIDOT, 50, RUE JACOB. 23 C. par la poste.

Il 24 giugno 1839, Hippolyte Bayard presenta a Parigi, nella Salle des Commissaires Priseurs, in rue des Jeuneurs 42, trenta delle sue immagini. Si tratta di una trentina di quadri in vendita all'asta (ecco perché la sala dei commissaires priseurs) il cui ricavato è per le vittime di un terremoto avvenuto in Martinica nel gennaio dello stesso anno.

Le cronache riportano questa scelta particolare e, tra tutti gli oggetti in vendita per la causa benefica, la particolarità delle realizzazioni di Bayard:

"Il locale della mostra è scelto bene. [...] Vi si accede da una galleria già coperta di belle tele. Ora tocca a voi scegliere quello che preferite guardare in questa ammirevole confusione di ogni tempo, ogni scuola, ogni maestro".

La mostra riunisce, in effetti, in primo luogo opere storiche prestate dai grandi collezionisti, come il conte Olympe Aguado o il banchiere Édouard Delessert. Vi si possono contemplare tutte le epoche e le scuole mescolate: Géricault, Zurbáran, Canaletto, Lorrain, Poussin, Rembrandt, Rubens, Tiziano, Tintoretto, Girodet o Horace Vernet.

Accanto a queste opere, ci sono quelle donate dagli artisti viventi come Tony Johannot, Meissonier, Hippolyte Sebron e altri: "Prendere o lasciare, un curioso accostamento di belli oggetti che ammirerete riuniti una sola volta e la maggior parte di essi non li rivedrete se perdete questa bella occasione per andare a guardarli". In mezzo a questo eclettismo artistico e stilistico, compare un riquadro al numero 206 del catalogo, unico articolo della sezione "Curiosità": "M. BAYARD [...] 206 - Prove di disegni fotogenici, ottenuti su carta tramite la camera oscura, con un procedimento nuovo".



Su una serie di giornali dell'epoca (*Le Moniteur Officiel* del 24 giugno o *Le Constitutionnel*) se ne dà conto parlando dell'ammirazione che queste immagini hanno suscitato. Ecco la cronaca del *Moniteur universel*: "Affinché nulla di curioso mancasse in questa collezione, in una grande cornice sono state esposte varie prove di disegno fotogenico, o fotografico, ottenute su carta mediante camera oscura, con un procedimento diverso da quello di Daguerre [*sic*]. Queste prove sono di buon augurio: se non restituiscono il colore degli oggetti, se lasciano qualcosa a desiderare dal punto di vista della prospettiva, si sente, per lo meno, che l'operazione rifrattiva, inventata da Bayard, sarà suscettibile di un rapido perfezionamento. E si resta stupiti dalla precisione delle forme ridotte che rappresentano, in chiaroscuro, gli oggetti tradotti su carta".

Théophile Thoré, il critico d'arte che scrive sul *Constitutionnel*, constata che nella mostra la cornice di Bayard è "quella che suscita il maggiore interesse", ma si dichiara sfortunatamente incompetente "per giudicare il merito intrinseco del procedimento di Bayard e paragonarlo a quello di Daguerre".

Daguerre risponde, a pochi giorni di distanza, il 6 luglio, dopo che solo tre giorni prima Arago aveva depositato il suo rapporto sulla fotografia, presentando in una sala adiacente alla Camera dei Deputati, una sua mostra personale. Le cronache ci raccontano di una serie d'immagini molto seguite dalla stampa e dall'opinione pubblica, con maggiore attenzione, anzi, di quanto non fosse avvenuto con la mostra-vendita di Bayard.

Non ci sono testimonianze visive dell'epoca, né immagini, né incisioni, ma i giornali raccontano di una serie di dagherrotipi che incantano gli spettatori e che comprendono un busto di Giove Olimpico, una veduta dei giardini delle Tuileries, una di Notre Dame e diversi interni.



La storia della fotografia, ancora prima della sua data di nascita ufficiale, comincia il suo cammino con delle mostre e, anzi, con una guerra tra mostre. La posta in gioco, in quell'estate 1839, non è tanto lo statuto artistico della fotografia quanto la sua comprensione da parte del pubblico.

Dal 19 agosto 1839, data fatidica per la fotografia e della divulgazione del segreto del dagherrotipo, la situazione cambia notevolmente.

La storia diventa quella della comparsa delle immagini nello spazio urbano mentre in poco tempo la fotografia sembrerà perdere il suo carattere di eccezionalità per raggiungere l'universo delle cose banali.

Lo spazio espositivo diventerà una scommessa dal momento in cui gli attori della fotografia decideranno di farne un mezzo per legittimare il potenziale artistico dell'immagine fotografica contro il suo destino industriale.

Proprio per questo, se la storia dovesse conservare una sola mostra tra quelle organizzate durante il 1839, sarebbe quella di Hippolyte Bayard perché mette in evidenza una prima mostra da autore, in un confronto pubblico tra fotografia e spazio pittorico. Poco importa sapere se la mostra di Bayard ebbe luogo qualche giorno prima o dopo quella di Daguerre presso la Camera dei Deputati: è importante capire l'atteggiamento di un uomo che sin dagli inizi della storia della fotografia scelse di lasciare una traccia più come fotografo che come inventore, creando a partire da un procedimento di rivelazione, l'idea della fotografia messa in mostra.

## **Curare una mostra fotografica oggi – appunti e esperienza personale**

Differenza tra spazi pubblici (con vocazione universale e grande pubblico di riferimento) e spazi privati (gallerie per la vendita)

Ogni mostra, soprattutto se realizzata in un luogo deve costituire un atto di profondo rispetto per:

- 1- le immagini e attraverso loro gli autori;
- 2- il luogo espositivo in sé, la sua struttura, le sue caratteristiche;
- 3- il pubblico che, in uno spazio istituzionale, deve poter ammirare le opere nel modo migliore possibile, comprendendo la storia, il profilo dell'autore e la forza delle opere in esposizione.

Diversi aspetti devono essere considerati quando si realizza una mostra:

- budget generale (gap esistente tra idea iniziale e realizzazione finale)
- caratteristiche legate al luogo in sé: illuminazione, superfici utilizzabili, colore, testi di supporto, segnaletica interna
- caratteristiche legate alla mostra: stampa delle immagini, loro "presentazione" (cornici, montaggio, formato delle immagini, ecc.) trasporto e assicurazione
- comunicazione

La mostra può essere:

- curata: il progetto nasce con la mostra stessa. Si lavora a stretto contatto con l'autore o con l'archivio di immagini da cui si attinge.

Diversità tra foto vintage e nuove stampe: tutto dipende dal progetto in sé. Il rigore filologico può essere un dato incontrovertibile del progetto stesso oppure, può essere una nuova concezione anche di allestimento – una installazione.

A volte, l'archivio non esiste e il lavoro di curatela è anche e soprattutto quello di mettere insieme le diverse immagini.

- ospitata: il lavoro è consiste nell'adattare una mostra già esistente al luogo in cui la mostra verrà ospitata. Il lavoro di adattamento può risultare a volte una sfida creativa per le difficoltà che comporta.

Quel che fa la differenza, soprattutto se si ha la direzione di un luogo espositivo, è la coerenza del programma.

Così come avviene per le collane di libri delle case editrici o per le sale cinematografiche, il programma, l'offerta culturale e la sua coerenza sono tutto. Un buon direttore artistico dovrebbe, nello stesso tempo, poter confermare e sorprendere il suo pubblico con le mostre che propone.

## Slide

### Palazzo delle Esposizioni

Nelle sale adibite alle mostre fotografiche, due mostre diverse nello stesso spazio. Una di queste mostre è ospitata (James Nachtwey - *L'occhio testimone*) e una creata appositamente (William Klein, *Parigi + Klein*).

Una mostra estemporanea, legata a un avvenimento di forte attualità e grande impatto, emotivo e visivo: la tragedia dell'11 settembre. Solo la fotografia può cogliere e approfondire una tale urgenza di testimonianza. Al di là del risultato, è il segno della duttilità del linguaggio fotografico e del suo mezzo, in grado di piegarsi a diverse utilizzazioni.

In breve, ogni mostra si basa su un'esperienza reale e concreta che un visitatore fa muovendosi in uno spazio pieno di oggetti che possiedono una loro precisa fisicità. Il cuore della mostra è l'oggetto da contemplare come un feticcio (la stampa vintage, il documento unico, l'installazione realizzata). Questo oggetto ha una sua tridimensionalità e deve essere trasportato, può pesare, si può rompere o danneggiare, ingombra. Ma, anche e sempre, irradia una luce e una forza cui nessuna simulazione può anche solo lontanamente avvicinarsi.









