

Moda e benessere

Negli anni '60-'70, vista l'ampia disponibilità di immagini fisse e in movimento, in gran parte provenienti dalla tv, la fotografia si svincola dalla registrazione del reale, si libera del suo valore documentale per dedicarsi ad una osservazione soggettiva. Si tratta del tentativo di creare il reale, più che imitarlo e trascriverlo. Un'esperienza visiva che parli direttamente alla sensibilità di chi guarda la foto, ai sogni alle emozioni e allucinazioni. Quasi come se la fotografia si fosse resa conto che la realtà, troppo descritta si renda comprensibile alla sensibilità del fotografo e del suo fruitore.

Ci sono autori che iniziano a fare la spola tra le pagine delle riviste di moda, in cui le immagini sembra tenere in considerazione le lezioni linguistiche proposte dalle avanguardie artistiche. Le ragioni di questo vanno anche ricercate nella perdita per l'artista di una identità definita. Gli anni '80, infatti, sono caratterizzati dalla possibilità di abbandono al libero flusso di eventi ed emozioni. Negli anni '80 le identità di fotografo-fotografo e di artista-fotografo prendono a sovrapporsi sempre con più frequenza.

Il fotografo adesso si sente completamente libero di recuperare nel proprio lavoro certe componenti qualitative che, fino a quel momento, erano appannaggio esclusivo dell'operatore di moda e pubblicità.

La fotografia pubblicitaria è associata a personalità come Richard Avedon, Helmut Newton, Guy Bourdin. L'ascesa della fashion photography è correlata con l'ascesa della moda pronta per tutti. Si tratta di una moda che vede passare il testimone dal manichino alla modella, un personaggio sociale, caratterizzato dal fascino seduttivo e dal mondo esclusivo del glamour. La moderna fotografia di moda contiene una forte carica sessuale che deve essere tuttavia implicita. Questi sono fotografi che si pongono a metà tra arte ed industria culturale, che interpretano anticipatamente il gusto e l'atteggiamento dell'epoca: un contenitore ampio che contiene l'ossessione sessuale, l'ostentazione di ricchezza, l'esibizione dei muscoli, l'immagine di una donna dominatrice, aggressiva e post-femminista.

In questo clima in cui la fotografia che si allontana sempre più dal descrittivismo e di addentra nelle sensazioni il fruitore vive una sorta di spaesamento, come è possibile vedere nella fotografia della piazza di Parma di Luigi Ghirri del 1985.

Le stesse ragioni che stavano alla base del ravvicinamento tra la pratica artistica e fotografica ha visto favorire in Italia lo sviluppo e il decollo di una particolare vivacità. Prende corpo quella che alcuni critici e teorici hanno definito la *New Wave*¹ della quale fanno parte Gabriele Basilico, Mimmo Jodice, Guido Guidi, Giovanni Chiaromonte, Olivo Barbieri e Luigi Ghirri.

Tre appaiono le motivazioni che gli hanno permesso una dignitosa collocazione artistica:

- a) L'individuazione di un soggetto teoricamente omogeneo a una certa condizione culturale contemporanea.

¹) C. Marra, *La sovversiva normalità dello sguardo. Fotografi italiani di paesaggio degli anni ottanta*, catalogo della mostra omonima ospitata presso l'Istituto Italiano di Cultura di Montreal nel 1995.

- b) L'adozione di una modalità linguistica significativa perché in controtendenza rispetto al più diffuso atteggiamento dell'epoca.
- c) La particolare sintonia implicitamente ed esplicitamente creatasi con altre forme di narrazione ed in particolare con quella narrativa.²

Il primo punto riguarda la scelta del paesaggio, chiaramente ricollegabile alla lunga storia di pittura e fotografia in un rapporto di confronto e rinnovamento. Un paesaggio che si staglia tra l'urbano e il rurale, fra tecnologia e natura, fra pensato e casuale, fra storia e attualità. Un paesaggio instabile e privo di riferimenti pensati e assoluti. Attraversare il paesaggio diventa così addentrarsi in una forma di pensiero che, nella totale instabilità del pensiero, trova nei luoghi fotografati la metaforica conferma della mobilità e variabilità del proprio incedere.

Per quanto riguarda la scelta del linguaggio si tratta dell'attivazione, da parte di questo movimento, di un tono basso, discreto e anti-trionfalistico. Così mentre nel campo della moda si enfatizza la presenza corporea sulla scena in Italia, (con un opportuno "fuori moda") si rilancia un parlare sommesso, sfumate, efficace proprio per il suo non essere appariscente.

Per quanto riguarda la letteratura, si fa particolare riferimento ad un certo tipo di letteratura che "c'era nell'aria". Esplicito e diretto è stato il manifesto di Luigi Ghirri, *Viaggio in Italia* del 1984³. In parallelo ed in rapporto alle foto si pone il testo narrativo di Gianni Celati, *Verso la Foce*, finendo così per proporre invece che dei cataloghi dei veri libri-opera, ricollegabili in qualche modo alla lezione concettuale della *Narrative art*.

La concettualità fotografica fonda il suo principio sull'esibizione frontale del *ready made* e si mostra nella sua funzione estetica prima che artistica privilegiando l'estensione sensoriale favorita dal mezzo fotografico.

Luigi Ghirri (1943-1992) è senza dubbio la figura chiave della *New Wave* fotografica italiana degli anni '80.

Inizia ad avvicinarsi alla fotografia negli anni '80, un periodo di forti fermenti culturali. Il martellamento quasi ossessivo condotto dalla Body Art, dalla Narrative e dal Concettuale in favore di un'identità antipittorica della fotografia aveva prodotto risultati non più discutibili. Si tratta di una stagione genericamente indicata come quella del ritorno alla pittura e che vede improvvisamente quasi azzerarsi l'uso del mezzo fotografico. Fin lì vissuta come omolga del *ready made* più che del quadro, la fotografia si trova ad essere in un certo senso ignorata. Infatti, sembrano tornare in auge tutti quei valori connessi ad un più tradizionale esercizio della *techne*.

Gli anni '80 si mostrano come gli anni di grande libertà, "libertà di usare la tecnologia più raffinata quanto la rude mano che dipinge o plasma la materia; libertà di fare riferimento al proprio corpo fisico quanto all'universo mitico del sogno; libertà di formulare un concetto quanto di perdersi nell'arbitrio dell'afasia e del non detto".⁴

²) C. Marra, *Fotografia e Pittura nel Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, p. 222.

³) I. Ghirri – G. Leone – E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, Il Quadrante, Alessandria, 1984.

⁴) F. Alinovi, *L'arte mia*, il Mulino, Bologna, 1984, p.127.

È la chiara impossibilità di privilegiare una tecnica o un'arte che rende improvvisamente obsoleta la questione del combattimento tra pittura e fotografia.

Inizia a manifestarsi contemporaneamente una curiosa e paradossale situazione: la fotografia, strumento privilegiato per le nuove esaltanti performance di moda e pubblicità, tende in qualche modo a rientrare nel vortice dell'estetico in virtù della contaminazione tra due sfere culturali non più distinguibili tra alto e basso.

All'inizio degli anni '80 Ghirri sembra approdare ad una fotografia concentrata sull'oggetto-immagine, sul tema costante di questo oggetto, il paesaggio ed infine sulla modalità di costruzione dell'immagine, chiaramente appoggiata sulla struttura prospettica a punto di fuga centrale. Ghirri considera la fotografia come un pezzo di carta sulla quale ricostruire materialmente il mondo, riorganizzare volumi, spazi, luci e colori. L'identità chiara ed esplicita dell'opera di Ghirri consiste proprio nel privilegio assoluto della dimensione esperienziale rispetto ad una fotografia oggettuale. Le immagini di Ghirri sono belle, e nonostante questo, non ha mai pensato di fare un quadro usando l'obiettivo al posto del pennello. La matrice esperienziale nell'opera di Ghirri è indiscutibile. Infatti, lui ha sempre indicato l'atto e mai l'oggetto, la pratica e mai il manufatto. Per questo afferma: <<Fotografare è sempre rinnovare lo stupore>>⁵. È esperienza quella dell'autore ed esperienza quella del fruitore.

Ghirri ha la necessità di individuare un rapporto con il paesaggio inteso genericamente come ambiente, come altro dall'uomo, come polo sul quale misurare continuamente il nostro essere al mondo.

Si può analizzare il tutto attraverso le sue parole: <<Il paesaggio non è là dove finisce la natura e inizia l'artificiale, ma una zona di passaggio, non delimitabile geograficamente, ma più un luogo del nostro tempo, la nostra cifra epocale>>⁶. Il paesaggio è per Ghirri una condizione del nostro vivere, del nostro essere immersi nel mondo. Ghirri stabilisce il primato di identità di una fotografia come relazione.

<<A volte nelle nuvole si possono riconoscere le parvenze di animali, oggetti, il profilo del volto (...) Le figure ai nostri occhi appaiono precise anche se in effetti sono incerte, mutevoli, lontane dall'essere definite (...) Questo lavoro sul paesaggio italiano vorrei che apparisse un po' così, come questi disegni mutevoli; anche qui una cartografia imprecisa, senza punti cardinali, che riguarda più la percezione di un luogo che non la sua catalogazione o descrizione>>⁷.

Ritorna da queste parole l'idea di un paesaggio non definito, di frontiera, mobile come corrispettivo di un pensiero altrettanto mobile. Attraverso questo è possibile giungere alla distruzione dell'esperienza diretta ed accedere all'esperienza estetica, quella della riscoperta stupita del mondo, da attuarsi nelle stesse modalità già intensamente prefigurate da Giovanni Pascoli con la poetica del *Fanciullino*, <<perché fotografare è soprattutto rinnovare, lo stupore, come si osserva il mondo in uno stato adolescenziale>>⁸.

Parma, 1985

⁵) L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole*, in *Paesaggio Italiano*, Electra, Milano, 1989, p. 18.

⁶) L. Ghirri, *Paesaggio italiano*, cit., p. 18.

⁷) L. Ghirri, *Il profilo delle nuvole*, Feltrinelli, Milano, 1979.

⁸) L. Ghirri, *Paesaggio italiano*, cit., p. 18.

Un rapporto con la realtà che richiama le avanguardie storiche e al surrealismo, da Man Ray a Max Ernst. La fotografia dei surrealisti era formata spesso da collage e fotomontaggi, mentre quella di Ghirri non vuole essere artificiale, ma semplicemente adottare un differente punto di vista, inconsueto che evidenzia le “sorprese del reale”. Si parla di una fotografia evocativa e interpretativa. Gioca nuovamente sui rapporti tra realtà e apparenza mettendo in crisi l’oggettività della macchina fotografica. Un mondo in cui al progresso scientifico si sostituiscono accostamenti irrituali, dissacratori senza sfuggire alla riduzione di idee a eventi quali *happening* e installazioni. La fotografia contribuisce così all’affermazione della post-modernità.

Elisa Serafinelli