

# DIARIO GERRA

SPAZIO GERRA / THE CORE OF INDUSTRY / LE IMMAGINI DEL CONTEMPORANEO / IMMAGINE LA VITA  
SPAZIO GERRA LIVE / HYUN-JIN KWAK / INCONTRI PER LA CITTA' / OMAGGIO A LUCIO BATTISTI  
REGGIO FILM FESTIVAL / WE HAVE A DREAM



**COMUNE DI REGGIO EMILIA  
ASSESSORATO ALLA CULTURA**

**DIARIOGERRA 01**  
pubblicazione di SPAZIOGERRA

Assessore alla Cultura  
**GIOVANNI CATELLANI**

Coordinamento  
**ELISABETTA FARIOLI, ELIO GRAZIOLI, RICCARDO PANATTONI**

Redazione  
**LUCIA BARBIERI, ROBERTA CONFORTI**

Concept e graphic design  
**STUDIO SALSÌ COMUNICAZIONE - [www.studiosalsi.it](http://www.studiosalsi.it)**

Fotografie  
**NICOLA CEPELLI, CLAUDIO CIGARINI, WILLIAM FERRARI,  
FOTO SUPERSTUDIO, FOTOSTUDIO 13, GLORIA ROSSELLI**

Stampa  
**GRAFITALIA**

Ufficio stampa  
**PATRIZIA PATERLINI**

Hanno collaborato  
**ELEONORA BRONZONI, FILIPPO FRANCESCHINI,  
ALESSANDRO SCILLITANI, GIACOMO ZIBELLINI**



**30/04/08**  
**SPAZIO GERRA**  
cinque



**30/04/08**  
**08/06/08**  
**THE CORE OF INDUSTRY**  
di Stefania Carretti  
**tre dici**  
**SAME UNKNOWN**  
di Ann-Sofi Sidén  
**ventisei**



**03/05/08**  
**LE IMMAGINI DEL**  
**CONTEMPORANEO**  
ventinove



**15/07/08**  
**INCONTRI PER LA CITTÀ**  
novantasette



**09/09/08**  
**OMAGGIO A LUCIO BATTISTI**  
centouno



**17/09/08**  
**20/09/08**  
**REGGIO FILM FESTIVAL**  
centocinque



**30/04/08  
14/09/08**

**IMMAGINE LA VITA**  
trentatre

**Breve guida alla mostra**  
di Elio Grazioli  
trentanove

**La lingua balla l'immagine**  
di Umberto Fiori  
cinquantasei

**Immagine vita**  
di Rocco Ronchi  
cinquantanove

**Parigi, 1996**  
di Riccardo Panattoni  
e Gianluca Solla  
ottantadue



**10/10/08  
30/11/08**

**WE HAVE A DREAM**  
centodieci



**28/06/08  
11/09/08**

**SPAZIO GERRA LIVE**  
ottantasette



**30/06/08  
28/07/08**

**HYUN-JIN KWAK**  
novantatre



**CREDITS**  
centoquattordici



**Mercoledì 30 aprile 2008 alle ore 18 si è inaugurato SPAZIO GERRA, nuovo spazio destinato dalla città di Reggio Emilia alla fotografia e all'immagine contemporanea. L'edificio, progettato dall'architetto Christian Gasparini, nasce sull'area dell'ex albergo Cairoli, donato al Comune di Reggio Emilia dalla sig.ra Annamaria Ternelli-Gerra, con lo scopo di creare un nuovo luogo culturale dedicato al marito, l'artista Marco Gerra.**

**Nell'occasione dell'inaugurazione è stata aperta al pubblico la terza edizione di *Fotografia Europea* dedicata al tema "Umano troppo umano".**

**La coincidenza non è casuale: la caratterizzazione culturale di SPAZIO GERRA ci è sembrata essere un'estensione e uno sviluppo naturale dell'impostazione e del lavoro che già caratterizzano una manifestazione incentrata sì sulla fotografia ma messa fin da subito in gioco e a confronto con ogni tipo di apporto ad essa afferente, una fotografia cioè considerata già parte delle "immagini" della contemporaneità nelle loro più ampie varietà espressive.**

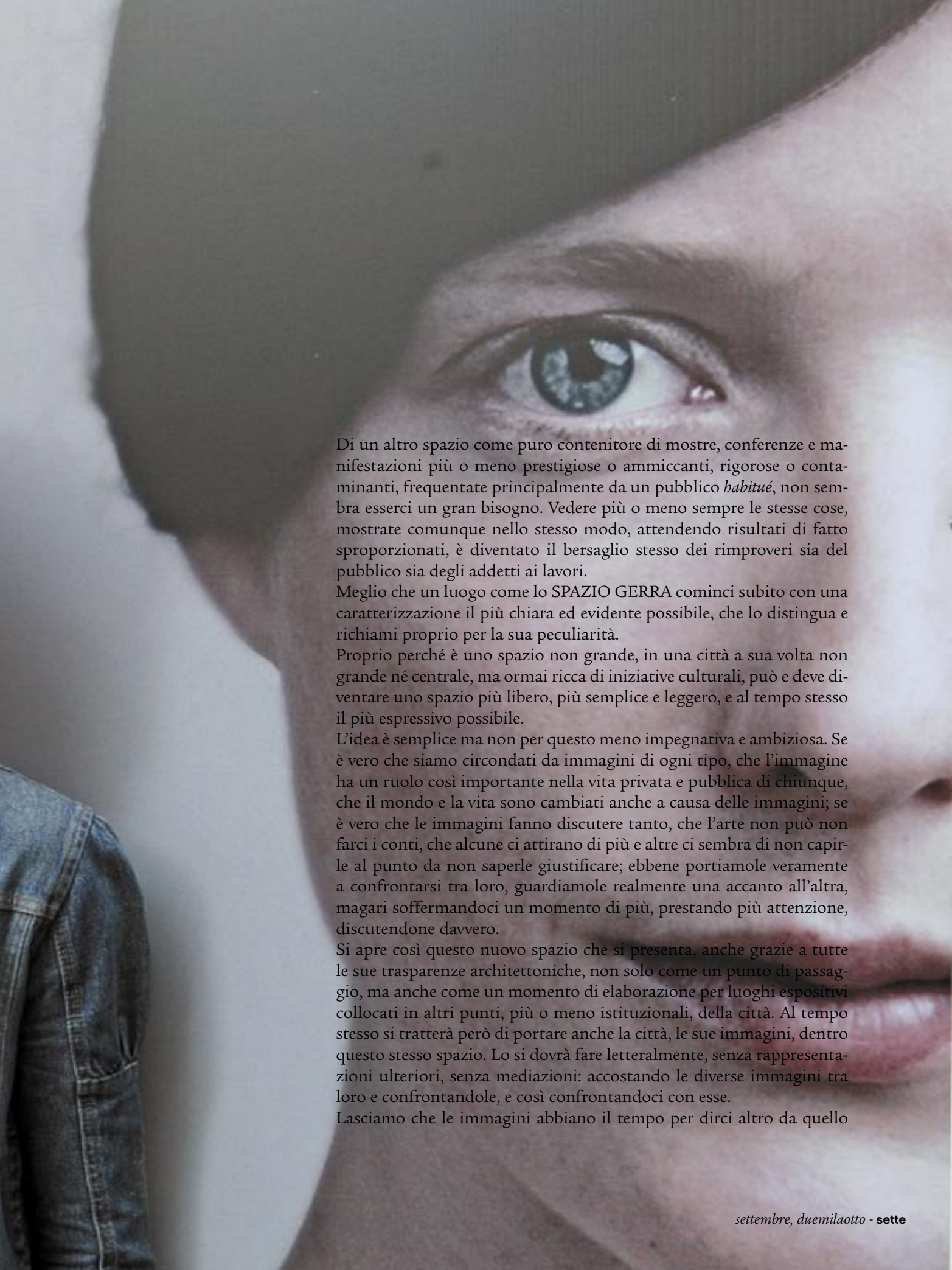
30/04/08

TEL. 0522.431132  
info@fotografiaeuropea.it  
www.fotografiaeuropea.it

# SPAZIO GERRA







Di un altro spazio come puro contenitore di mostre, conferenze e manifestazioni più o meno prestigiose o ammiccanti, rigorose o contaminanti, frequentate principalmente da un pubblico *habitué*, non sembra esserci un gran bisogno. Vedere più o meno sempre le stesse cose, mostrate comunque nello stesso modo, attendendo risultati di fatto sproporzionati, è diventato il bersaglio stesso dei rimproveri sia del pubblico sia degli addetti ai lavori.

Meglio che un luogo come lo SPAZIO GERRA cominci subito con una caratterizzazione il più chiara ed evidente possibile, che lo distingua e richiami proprio per la sua peculiarità.

Proprio perché è uno spazio non grande, in una città a sua volta non grande né centrale, ma ormai ricca di iniziative culturali, può e deve diventare uno spazio più libero, più semplice e leggero, e al tempo stesso il più espressivo possibile.

L'idea è semplice ma non per questo meno impegnativa e ambiziosa. Se è vero che siamo circondati da immagini di ogni tipo, che l'immagine ha un ruolo così importante nella vita privata e pubblica di chiunque, che il mondo e la vita sono cambiati anche a causa delle immagini; se è vero che le immagini fanno discutere tanto, che l'arte non può non farci i conti, che alcune ci attirano di più e altre ci sembra di non capirle al punto da non saperle giustificare; ebbene portiamole veramente a confrontarsi tra loro, guardiamole realmente una accanto all'altra, magari soffermandoci un momento di più, prestando più attenzione, discutendone davvero.

Si apre così questo nuovo spazio che si presenta, anche grazie a tutte le sue trasparenze architettoniche, non solo come un punto di passaggio, ma anche come un momento di elaborazione per luoghi espositivi collocati in altri punti, più o meno istituzionali, della città. Al tempo stesso si tratterà però di portare anche la città, le sue immagini, dentro questo stesso spazio. Lo si dovrà fare letteralmente, senza rappresentazioni ulteriori, senza mediazioni: accostando le diverse immagini tra loro e confrontandole, e così confrontandoci con esse.

Lasciamo che le immagini abbiano il tempo per dirci altro da quello



che immediatamente di loro ci ha colpito; cerchiamo anzi attraverso il loro mostrarsi delle sfumature impreviste, suggestioni inattese, atmosfere, stati d'animo, nonché pensieri che forse non sapevamo neppure di avere.

Che cosa ci aspettiamo effettivamente dalle immagini? Lasciamo loro uno spazio perché si presentino diversamente, e prendiamo anche noi un po' di tempo per pensarci meglio mentre le osserviamo.

Porteremo allora dentro lo SPAZIO GERRA quelle che vogliamo chiamare le *immagini della contemporaneità*, nella loro varietà di espressione, di funzione, di manifestazione: arte, fotografia, pubblicità, televisione, cinema, grafica, illustrazione, fumetto, proiezione, video e computer. Ma anche quelle meno visibili, quelle mentali, suscitate dalle parole, dalla musica, così come quelle che non derivano direttamente dalla vista ma passano attraverso gli altri sensi: l'olfatto, il tatto, il gusto o l'udito.

Ma perché fare tutto questo veramente? Perché riteniamo che le immagini della contemporaneità che ci circondano, prese così come appaiono, non è scontato che rappresentino il nostro tempo nella sua effettività. Gli appartengono certo e anche lo rispecchiano, questo sì, ma il loro rapporto con il mondo, con la vita, con noi, oltre che tra di loro, è tutto ancora da verificare. E, d'altronde, in esse non tutto ci appare subito o chiaramente; altre ritornano poi da qualche parte dove non ricordavamo di averle lasciate o dove altri le avevano forse dimenticate. Insomma, non solo le immagini, ma anche la contemporaneità, come si suol dire, è plurale, è variegata, è stratificata, è molteplice, non si identifica con la pura attualità, con ciò che ci si presenta subito, in primo piano, di fronte, come di petto.

Diciamo allora che le *immagini della contemporaneità* devono qui farsi immagine del contemporaneo, mettere cioè in gioco il loro rapporto con il loro essere immagine e con la loro stessa contemporaneità. Devono cioè confrontarsi tra loro, mostrare la loro eventuale differenza e peculiarità, farla fruttare nel confronto ed eventualmente inventarne anche di nuove; devono inoltre mostrare di interpretare la realtà, stimolare il

nostro rapporto con essa, mostrarcene lati, aspetti, forme che ci siano utili per vivere possibilmente meglio, ciascuno a suo modo, ciascuno come preferisce. Lo SPAZIO GERRA si rivolge insomma apertamente a chiunque sia interessato alle immagini e trovi un poco di tempo per pensare alla propria contemporaneità. Sarà uno spazio aperto, come la sua architettura, visibile dentro, attraverso, visitabile liberamente, accogliente, integrato nella vita della città.

Con questo spirito vorrà essere un luogo di dibattito sempre in atto, non un contenitore di discussioni, conferenze, proiezioni, incontri, ma una *esposizione* costante di materiali che discutono tra loro, che vengono discussi e si mettono in discussione. Tutto vi sarà “esposto”, non solo le opere, le immagini, ma le conferenze, i concerti, le proiezioni cinematografiche, i testi, gli oggetti, tutto quello che si vuole; e d’altro canto ci piacerebbe che la sua attività fosse vista come un tutto, un insieme, di cui mostre, conferenze, proiezioni, concerti, sono parti non separate.

Per rendere evidente questa impostazione, non ci sarà protagonismo di alcuno, né opere, né mostra, né autore, né curatore, ma contributi responsabili di ciascuno e coordinati tra loro nell’insieme. Gli eventi espositivi, che saranno comunque necessariamente la parte più visibile del programma, per questa ragione non saranno proposti da un singolo curatore, ma si svolgeranno sempre attraverso la collaborazione di più voci, di più competenze, che si confronteranno tra loro e con lo spirito complessivo di questo nuovo Spazio. Le esposizioni metteranno così prevalentemente a fuoco delle tematiche, degli argomenti, dei motivi, piuttosto che dei singoli autori, movimenti o opere.

Allo stesso modo lo SPAZIO GERRA non produrrà dei tradizionali cataloghi ma delle pubblicazioni che accompagneranno il flusso delle manifestazioni, documentandole ma anche arricchendole di apporti nuovi e diversi, costituendo in tal modo, ancor più che uno strumento di approfondimento, qualcosa come un “materiale” ulteriore, parte integrante della stessa “esposizione” complessiva.





Le prime iniziative ospitate all'interno di SPAZIO GERRA hanno rappresentato in modo emblematico alcune linee progettuali su cui insisteranno le attività del centro. L'esposizione dei partecipanti al premio *The Core of Industry*, promosso dall'Associazione industriali reggiani e rivolto a fotografi europei under 35, ne sottolinea infatti la vocazione europea con particolare attenzione alle nuove generazioni, mentre l'installazione del progetto realizzato per Reggio Emilia dalla fotografa svedese Ann-Sofi Sidén, che ha coinvolto più di duecento cittadini della città, rappresenta l'apertura a esperienze di partecipazione pubblica, modalità tra le più significative dell'attuale ricerca artistica.

Infine l'installazione del *Mosaico* realizzato sull'immagine guida di *Fotografia Europea 2008* con gli scatti inviati coi telefonini dalle nuove zone *bluetooth* della città richiama all'esigenza della più ampia frequentazione da parte in particolare del pubblico giovane.

30/04/08  
30/04/08

di Stefania Carretti

# THE CORE OF INDUSTRY





## DEL CONTENERE

È insolito ritornare a posteriori su un progetto compiuto e già esposto, quale è stata la mostra legata al concorso fotografico *The Core of Industry*, che ha inaugurato lo SPAZIO GERRA il 30 aprile scorso. Sulla conclusione della prima fase del concorso fotografico, che ha avuto per protagonisti 30 giovani fotografi, nominati da dodici curatori provenienti da altrettanti paesi europei, si è innestata l'apertura di una sede espositiva importante per Reggio Emilia, lo SPAZIO GERRA, dedicato alla fotografia e all'arte contemporanea.

Vale forse la pena perciò cominciare il racconto dalla fine, dall'esito del progetto, che, trattandosi di una mostra, coincide con il suo allestimento e, in ultima analisi, con l'impatto visivo immediato sui visitatori. Ed è perciò da un doppio punto di vista che cercherò di raccontare questa prima mostra allo SPAZIO GERRA: dall'interno, in quanto parte del *team* organizzativo, e dall'esterno come semplice visitatrice.

Quello che si è trovati a dover allestire con i risul-

tati di *The Core of Industry* era uno spazio ancora vergine e sconosciuto tanto al pubblico quanto agli operatori, e per un certo verso sorprendente. I progettisti lo hanno pensato come una scatola di luce: quella naturale, che di giorno inonda gli interni del Gerra, e quella artificiale, che dal calar della sera fino a notte fonda si irradia verso l'esterno e fa dell'edificio una sorta di faro incastonato tra le vecchie mura del centro storico. E, come un faro, il nuovo edificio orienta la rotta tra alcune delle istituzioni culturali più importanti della città (teatri, università, musei), diventando porta, porto e passaggio verso ambienti interni ed esterni dialoganti, che l'edificio rimodella ad uso della collettività. Una collettività che oggi il consumo culturale di massa trasforma in comunità transitorie che si formano e disfano intorno a un evento, una mostra o un concerto.

Il primo allestimento dello SPAZIO GERRA ha perciò cercato di raccogliere la sfida lanciata da questa moderna architettura di essere protagonista, e ha voluto lasciare "spazio allo spazio", cercando di non soffocare con la mole dei conte-



nuti la primaria realtà dell'opera architettonica nel suo immediato offrirsi al visitatore.


Un secondo importante elemento di cui si è tenuto conto nell'allestimento, legato appunto alla fruizione culturale moderna, è stato la posizione dell'osservatore all'interno dello spazio, la sua possibilità di entrare in relazione con l'opera. Si intenda qui posizione sia nel senso concreto di assumere fisicamente una postura nello spazio di fronte all'opera, che, di conseguenza, nel senso figurato di "prendere una posizione", cioè di giocare attivamente il proprio ruolo critico di spettatore, e contribuire in questo modo alla riuscita dell'evento-mostra tramite una ricezione consapevole.

Dati questi due punti fermi, la distribuzione dei contenuti nello spazio viene suggerita dalla struttura stessa. Non sono tanto le opere a dover

occupare posto, a dover essere raccolte e allineate secondo criteri catalogatori come in un classico "museo" o in un "centro" (sia detto per inciso, non è casuale il nome che si è dato alla nuova struttura, SPAZIO GERRA), non si tratta di saturare uno spazio con degli oggetti, ma piuttosto forse di creare spazio, di generare di volta in volta spazi inediti ricercando un'interazione tra la materia esposta e i muri. In questo modo, da un lato è la specificità dello spazio a indicare la traccia da seguire nell'allestimento e, dall'altro, i materiali arrivano a comporsi in una forma che ricrea nuovamente lo spazio.

Ed è forse una specificità dello "spazio", neutro, inafferrabile e a basso grado di connotazione – rispetto invece a quanto è un "luogo" – di rigenerarsi, di scomparire o riapparire, di mettersi in dialogo.





### 1. Primo piano

*Site specific* potrebbe essere definito l'allestimento del primo piano dello Spazio Gerra, eseguito sul posto da Goran Galic, il giovane artista svizzero-bosniaco che insieme a Gian-Reto Gredig ha vinto con un lavoro di carattere multimediale il concorso *The Core of Industry*. Fotografo il primo e video-antropologo il secondo, nel corso di un triennio il duo ha realizzato un lavoro sulla Bosnia del dopoguerra, "*Ma bice bolje*" (*Andrà meglio*), costituito da fotografie, video e racconti. Le fotografie che Goran Galic appende ai muri dello SPAZIO GERRA sono al vivo, senza cornice, stampate in diversi formati, tutti piuttosto piccoli. Impiega un giorno e mezzo l'artista

per definire il numero e la posizione definitiva delle immagini – talune appese a grappoli, sparse a diverse altezze, altre isolate anche su muri talvolta non preposti all'allestimento. Ritratti, fotografie di paesaggio e istantanee in uno stile documentario dove però è sempre percepibile lo sguardo inevitabilmente esterno, benché coinvolto, dell'artista. Per guardare i cinque video ci si può accomodare su un divano, indossare le cuffie e scegliere con un telecomando, come nel salotto di casa, cosa guardare. Quale che sia il filmato prescelto, in tutti ritroviamo, accanto alle memorie della guerra e del dopoguerra, una riflessione matura e consapevole sul significato



del costruire immagini, sul ricercare un'immagine documentaria che non ceda ai meccanismi del voyeurismo e che non escluda il contesto o sull'etica della fotografia in tempi di guerra. I dodici brevi e spesso fulminanti racconti, vero e proprio co-testo rispetto alle immagini, sono fotocopiati e allineati in altrettante pile sul pavimento; chi volesse leggerli in tutta tranquillità a casa, cercando di riportare ad un ordine i ritagli di memoria rimasti dalla visita alla mostra, deve fare il gesto di chinarsi per raccogliarli. Diverse posizioni per diversi mezzi. Come in tanta parte delle moderne installazioni, anche in questo caso l'osservatore è consapevole dell'impossibi-

lità di comprendere nella sua totalità, o anche solo di fruire per intero di un'opera nel tempo limitato della visita – non molto diversamente da quanto accade nella vita.

Diventa così essenziale la possibilità di raccogliere indizi, frammenti, rimandi dall'uno o all'altro medium, dall'una o dall'altra posizione di osservazione. Aver scoperto e abitato per alcuni minuti questa installazione ha dato modo di entrare nel vivo del racconto, al punto tale che nella memoria la narrazione diventa una sola ed è difficile scindere quanto si è letto, da quanto si è visto nei video o nelle fotografie; per diversi canali, i frammenti confluiscono in un unico ricordo.

## 2. Secondo piano

Al secondo piano, si sono suddivisi uno spazio analogo a quello del primo i cinque artisti che hanno ricevuto una menzione speciale per i lavori presentati al concorso. Una parete ciascuno, per presentare uno scampolo della propria opera: cinque approcci, stili e linguaggi diversi da sfogliare come cinque capitoli di uno stesso libro. Il tema dell'industria è svolto da Peter Bobby nel suo *High-rise* in maniera molto raffinata: uno stile pulito e patinato che però sottende una sottile critica. Bobby immortala le odierne stanze del potere delle grandi aziende, situate

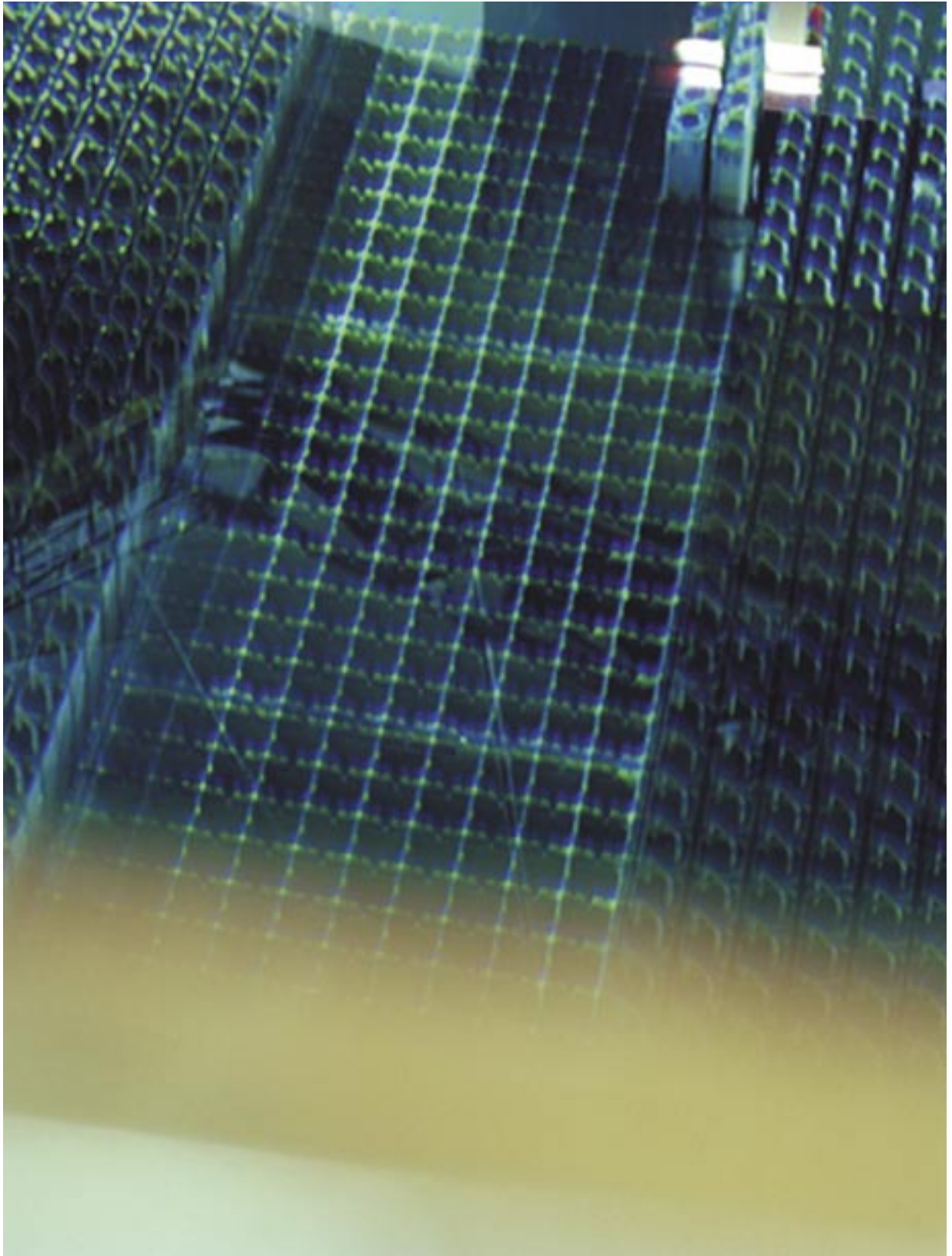
agli ultimi piani dei grattacieli delle maggiori metropoli. Distacco nello stile che corrisponde ad un distacco da terra, ad un vuoto che separa dalla città diffusa sottostante, che sempre si intravede come sfondo indistinto dalle vetrate. È invece costruito attorno a immagini tutte piene, di volumi, materiali, colori e strutture il lavoro di Karin Jobst su una centrale nucleare tedesca, in cui la documentazione si estetizza in uno stile pittorico e astratto. Anche per Vincent Zedelius il tema è simile a quello della Jobst, e di grande e dibattuta attualità: cosa comporta l'approvvi-



gionamento energetico dei paesi industrializzati oggi? Al contrario che in Jobst, in Zedelius è il vuoto ad essere al centro delle immagini; si tratta del vuoto lasciato dallo sgombero di edifici e dalla scomparsa di interi paesi per far posto alle scavatrici in cerca di carbone fossile per le anacronistiche ma ancora molto attive centrali tedesche – un vuoto e un silenzio che ci appaiono presagi di un'imminente catastrofe. Particolarmente interessanti ed innovativi per la chiave di lettura proposta si sono dimostrati i lavori di due giovani artiste che associano a sfondi indu-

striali una messinscena di tipo teatrale dando vita ad immagini o sequenze fortemente narrative. In *Trying to seize it or on closer observation* Sissa Micheli ritrae se stessa con l'autoscatto in ambientazioni industriali, sottolineando artificialità e alterazione del paesaggio tramite l'evidenza del trattamento chimico delle immagini. Hyun-Jin Kwak, invece, scava nella propria interiorità e memoria per il suo progetto in progress *Girls in Uniform*, dedicato alla lettura del rapporto individuo-società, dove ambienti realistici ospitano situazioni oniriche e surreali.







### 3. Terzo piano

Ad attendere i visitatori all'ultimo piano un lungo tavolo su cui sono appoggiati i portfoli di tutti i lavori presentati dai 30 partecipanti. Sedersi e sfogliare i dossier, ritornare sull'uno o sull'altro, leggere biografie, descrizione dei progetti, è un po' come ripetere il gesto dei giurati riunitisi per proclamare vincitori e menzioni speciali. Lo spettatore è chiamato in qualche modo a scoprire e giudicare per conto proprio il contenuto.

Sono diversi i percorsi che si possono intraprendere osservando da vicino i lavori dei 24 fotografi. Si può partire con un viaggio che ci conduce ai margini della nuova Europa, con il reportage di Mindaugas Kavaliauskas (*Autopor-*

*traits and Autolandscapes*) sulla fiorente industria lituana delle auto usate e dei pezzi di ricambio, con i toccanti ritratti di Andrej Balco di lavoratori clandestini in Slovacchia provenienti dai paesi dell'ex Unione Sovietica (*Sunday Wishes*), con l'articolata ricerca di Gabi Vogt su una ex città industriale rumena, *Azuga*, dove ai paesaggi sono accostati ritratti di adolescenti, con le istantanee di Tomas Pospesch relative alla nuova quotidianità determinata dai ritmi di lavoro imposti dalle multinazionali nei paesi dell'Europa orientale (*Look at the Future*), per finire con un interessante lavoro di Alberto Dedé sulla fenomenologia del container (*Contenere*), dove l'oggetto è visto sia nella sua funzione originaria di



scatola per merci che nella sua funzione derivata di alloggio provvisorio per famiglie nomadi.

Un secondo, non meno interessante viaggio, è quello attraverso l'archeologia industriale, dove le specificità dei diversi paesi in cui sono state scattate le foto si annullano completamente per far spazio ad una postmoderna "bellezza involontaria", non senza rimandi ad una classica poetica della rovina, che trova in cinque autori cinque diverse espressioni. Se nelle *Periferie* di Carlos Albalà è la nebbia l'elemento indistinto che romanticamente permette di creare un'aura attorno a singoli oggetti industriali abbandonati in un paesaggio trascurato, in Sergio Lovati (*Cartiere Binda*) sono invece prevalentemente i chiaro-scuro a strappare piccole porzioni della ex manifattura milanese all'oblio (significativa la landa desolata che Lovati fotografa appena dopo l'abbattimento dell'edificio), mentre in Javier Martinez Bueno (*Nice Oblivion*) è il gioco notturno di luci e volumi a creare un istante di quasi magica sospensione. Più documentari possono sembrare i bianco e nero di Nelson Garrido (*Memories of Time*) e Awoiska van der Molen, che però nella loro perfezione compositiva e formale rimandano, soprattutto nella seconda, a quei paesaggi sublimi notturni che da Friedrich in poi ritornano in tanta parte dell'immagine contemporanea.

Stessa impossibilità a riconoscere tracce della specificità locale si rinviene nei lavori che potremmo raggruppare intorno ad un terzo nucleo di cosiddetti non-luoghi, con cui la fotografia di paesaggio e di architettura deve oggi necessariamente fare i conti. Sono le architetture degli anni Sessanta, che David Kuntzsch riprende come se fossero dei modellini, quasi archetipi della città di oggi; o sono i paesaggi urbani che l'ingorgo permanente del traffico ci obbliga ad adattare a luoghi di vita transitori (Ernst van der Linden, *Congestion*), o quelli che la fuga dal caos cittadino crea nelle campagne circostanti, tutte rigorosamente urbanizzate secondo un medesimo modello che altro non è se non l'immagine in negativo del paesaggio industriale (Olivier Nord, *Decouverte/Prise de possession*); sono le estranianti cattedrali nel deserto prodotte dalla globalizza-

zione e dalla delocalizzazione industriale, riprese con un lucido iperrealismo da Florian Joye, o le cattedrali di luce cittadine dove il buio della notte è squarciato costantemente dalla luce artificiale, come in *Defining Darkness* di Ea Vasko.

È in questi contesti urbano-industriali che alcuni autori mettono in scena i propri sentimenti o la propria presa di posizione verso fenomeni sociali: Anne Morgestern (*First Contact*) studia posizioni corporee ed interazioni tra giovani provenienti da famiglie immigrate sullo sfondo dell'anonima periferia di Zurigo, Tova Mozard (*Those who live, live off the dead*) inscena stati d'animo e piccoli saggi di psicologia relazionale con una strizzata d'occhio ai classici della pittura, mentre Joao Leal (*Volatile*) interviene pittoricamente su immagini di relitti industriali per rilanciare provocatoriamente le tematiche del lavoro e dell'ecologia.

Infine troviamo in questo terzo ed ultimo piano una serie di lavori che possono essere definiti *case studies*, in cui gli autori hanno affrontato in modo paradigmatico il tema dell'industria a partire da singole aziende. Accompagnati da diversi approcci e diversi linguaggi, ci ritroviamo tra le monumentali torri dell'industria petrolifera siracusana (Carmen Cardillo, *E-energy*), nello spaesamento della completa automazione (Luca Casonato, *Plance*) o nelle fabbriche in cui ancora la produzione è legata alla macchina tradizionale (André Cepeda, Geraldine Millo e Elsa Laurent). Particolarmente interessante è il lavoro di Tatu Hiltunen (*Pass the Knowledge*) dove il *case study* affrontato, un centro di riciclaggio della carta, diventa strumento di una critica sociale che passa attraverso la forte carica metaforica del "rifiuto" e del processo di riciclo.

Per maggiori approfondimenti e documentazione si veda il sito

[www.thecoreofindustry.org](http://www.thecoreofindustry.org)  
[info@thecoreofindustry.org](mailto:info@thecoreofindustry.org)



di Ann-Sofi Sidén

# SAME UNKNOWN





L'idea del progetto per *Fotografia Europea* nasce da un mio lavoro precedente dal titolo *Fireworks*, che ho svolto nel 2000 all'interno di una caserma dei vigili del fuoco. Ho filmato le operazioni dei pompieri 24 ore su 24 per due settimane consecutive. Sono sempre stata affascinata da questa immagine della *discesa*: sembra che la pertica sia come un centro di attrazione, una sorta di magnete.

Oggi, a distanza di tempo, non è più una riflessione sull'emergenza, quanto piuttosto sulla vita stessa. La fragilità della vita e la sua brevità. Il modo in cui le persone scivolano dal palo, una semplice e brevissima operazione che richiede una certa concentrazione. Il linguaggio del corpo e l'espressione del viso di queste persone ci dice molto sulla loro personalità, anche in un lasso tempo così breve e fugace.

Ho scelto di lavorare su tempi così rapidi poiché la velocità è una metafora della vita, un simbolo. Istantaneamente ci aggrappiamo a qualcosa, così come fa il bambino con la madre. In questa discesa, costrette ad affrontare questa operazione, le persone ritornano a questo istinto primordiale.

Guardare in alto e cadere giù, restando attaccati a qualche cosa che è già passato nel momento in cui accade. Ho chiesto alle persone di portare lo sguardo verso l'alto, verso la luce, così come fanno i fiori. Tuttavia, non si può combattere contro la gravità, contro il tempo che passa, contro il deteriorarsi della vita stessa. Il mio lavoro per Reggio Emilia guarda anche verso un approccio di tipo "scultoreo", che guarda al linguaggio del corpo come a qualcosa di sorprendentemente rivelatorio dell'animo umano.



**Abbiamo voluto comunicare e condividere queste idee che sorreggeranno la programmazione di SPAZIO GERRA attraverso un momento pubblico all'interno delle giornate di incontri e dibattiti di *Fotografia Europea*. Con il coordinamento di Elisabetta Farioli sono intervenuti a discutere tra loro e con i presenti Riccardo Panattoni e Marco Belpoliti, Elio Grazioli e Adriana Polveroni.**

03/05/08

# LE IMMAGINI DEL CONTEMPORANEO

Nel dialogo tra Riccardo Panattoni e Marco Belpoliti la principale questione emersa è stata che non si può o non si dovrebbe confondere il contemporaneo con l'attuale. Anzi, in un certo senso, il contemporaneo è proprio ciò che non sta all'attuale. In fondo nel vissuto di ognuno, sia singolare sia collettivo, rimane sempre qualcosa di non-vissuto che non permette di farsi una visione d'insieme del proprio presente, di quello che almeno si può essere tentati di considerare tale. In tutto ciò che vediamo, nell'insieme di immagini che ci raggiungono dai punti più impreveduti del nostro tempo, ci raggiunge sempre qualcosa che non abbiamo avuto il tempo di vivere.

Ad esempio il crollo delle Torri Gemelle ci è piombato addosso attraverso una miriade di immagini, immagini che raccontavano qualcosa accaduto nel nostro tempo, qualcosa che veniva a impressionarsi nella nostra percezione della realtà, e al contempo, proprio nel senso di "contemporaneamente", ci parlavano di un evento accaduto in quel determinato luogo dove non avremmo mai avuto il tempo di essere, evento a cui non saremmo mai stati presenti pur avendolo visto.

È come se la contemporaneità, proprio nelle sue immagini, procedesse verso un futuro guardando fisso a qualcosa di passato o viceversa retrocedesse verso un passato tenendo lo sguardo fisso verso il proprio futuro, in modo tale da non sapere mai effettivamente quale sia l'evento in grado di delineare in modo esaustivo il proprio presente.

Se l'attualità è il tentativo di assumere in forma sintetica l'immagine del proprio tempo, la contemporaneità ci dice al contrario come nel tempo in realtà esista una diacronia, una sfasatura che ne impedisce qualsiasi sintesi e le immagini sono proprio lì a rivelarci tutto questo. A rivelarci il fatto che non sono semplicemente il risultato di un nostro prodotto, quanto piuttosto l'istantaneità molteplice di un tempo che, da un non determinato "da dove", ci viene ancora a cercare.

Elio Grazioli ha commentato gli stessi temi dal punto di vista artistico riconducendoli soprattutto al progetto dello SPAZIO GERRA, presentato per la prima volta in questa occasione. Lo SPAZIO GERRA, cioè, vorrà essere uno spazio per le immagini della contemporaneità e per l'immagine del contemporaneo, dirigendo sempre l'attenzione dello



spettatore su questi temi. Non vorrà essere uno spazio d'arte contemporanea puro e semplice, né un puro contenitore di esposizioni, ma una "forma espositiva" esso stesso, un modo particolare di porgere queste questioni in tutte le maniere che potrà mettere in atto. Per usare un termine recentemente riformulato, le mostre allo SPAZIO GERRA vorranno essere delle "manifestazioni" nel senso di esposizioni non tanto di opere e di oggetti, quanto di (e del) pensiero. Come le forme a cui l'arte e la comunicazione contemporanea ci hanno ormai abituati, come un collage, un assemblage, un montaggio, un sito Internet, esso vorrà ospitare ciò che vediamo normalmente "fuori", nel paesaggio reale e mediatico dell'oggi, lo vorrà portare "dentro" e così metterlo veramente a confronto, mostrarne la reale e significativa convivenza e dunque proporre la riflessione e, se possibile, l'estrazione sia dei significati intenzionali sia di quelli nascosti, e magari la creazione di nuovi imprevisti. Adriana Polveroni, dal canto suo, studiosa delle strategie museografiche degli spazi d'arte contemporanea, ha espresso curiosità per il progetto dello SPAZIO GERRA, inserendolo nel contesto più ampio della città e della regione. Ha infatti compreso subito come questo modo di intendere vada di pari passo ed estenda l'attività di *Fotografia Europea* e di altre iniziative della città di Reggio Emilia, come "Invito a" ma non solo. Ha poi acutamente osservato come esso manifesti ad occhi esterni una coerenza e una sorta di omologia anche a livello di politica architettonica che sta caratterizzando la città, facendo una sorta di parallelo tra la decisione e imponenza dei ponti di Calatrava e di *Fotografia Europea*, con l'intervento discreto ma preciso dell'edificio Gerra e la sua programmazione.

Queste osservazioni hanno costituito la premessa per un'analisi della posizione di Reggio Emilia nel territorio emiliano, che si sta sempre più caratterizzando per una importante autonomia di attività culturale, costituendo un polo, un insieme di poli (i "festival" e i musei ben caratterizzati di ogni città), di riferimento per la cultura italiana. Il suo è stato un augurio di lavorare con sempre maggiore convinzione in questa direzione, auspicando anche una qualche futura forma di coordinamento o di confronto tra le istituzioni in causa.

**IMM  
AGINE  
LA  
VITA**

Ma come comunicare, e ancor più come rendere visibile e far toccare con mano, come stimolare la partecipazione a un simile progetto, semplice e ambizioso al tempo stesso? Semplice perché in fondo apparentemente tutti non sembrano pensare ad altro che all'importanza dell'immagine in questa società e alla contemporaneità per come va interpretata e vissuta consapevolmente; ambizioso al tempo stesso, però, perché di fatto pochi spazi pubblici lo fanno apertamente e in maniera esplicita.

Come comunicarlo allora nel modo più evidente possibile fin dalla prima mostra a tema? Quale argomento scegliere se non il più vasto sì, ma anche il più diretto e il più centrale, cioè la vita stessa, il rapporto tra l'immagine e la vita? È nata così l'idea di Immagine la vita, la prima vera e propria esposizione dello SPAZIO GERRA, a cura di Umberto Fiori, poeta, Elio Grazioli, critico d'arte, Riccardo Panattoni e Rocco Ronchi, filosofi.

La cura affidata al dialogo tra quattro curatori, lo ricordiamo, è carattere peculiare del progetto espositivo dello SPAZIO GERRA, così come, aggiungiamo qui, la volontà di fare della parte che riguarda le esposizioni nel DIARIO GERRA qualcosa di diverso e di più di un "catalogo" delle mostre, un vero e proprio complemento di volta in volta diverso, che arricchisce con commenti, ma anche aggiunte sia di testi che di immagini, le opere scelte ed esposte.

Per questo non sorprenda di trovare nelle pagine che seguono poesie, testi letterari e filosofici, secondo la vocazione di ognuno dei curatori, ma sempre pertinenti il tema, così come immagini non direttamente esposte: così, quella volta, la pubblicità di Dolce & Gabbana e l'opera di Philip-Lorca diCorcia, parte integrante, come si leggerà, delle letture dei curatori.

Fondamentali per la realizzazione dell'iniziativa sono stati i contributi di Roberta Conforti per il coordinamento organizzativo e di Filippo Franceschini per la progettazione dell'allestimento.

88  
00  
/0  
69  
/0  
74  
21

# INTRODUZIONE

Due termini accostati senza alcuna consequenzialità linguistica, neppure una qualche forma di interpunzione a scandire un ritmo o una precisa relazione. Si avvicinano, attratti probabilmente l'uno dall'altro, ma non si toccano. L'immagine mantiene la trasparenza impercettibile della sua immaterialità, la vita sprofonda in tutta la sua presunta concretezza, eppure sappiamo che l'una non può stare senza l'altra. Abitualmente si hanno infatti immagini della vita o, al contrario, la vita che tende a risolversi in immagine.

Immagine della vita o la vita come immagine, più che esprimere un contrasto, una reciproca elisione, rivelano un incrociarsi il cui centro, il punto verso cui si attirano, sembra sfuggirci, ignoto da sempre, segreto a tutti. Così, senza poterlo porre direttamente come argomento, senza potersene fare una rappresentazione, si deve lasciare che questo sfondo, come in un negativo, emerga a darci sensazioni dove immagine e vita trovano la reciprocità di un loro senso.

Ma quali immagini? Non tutte, certo. Per noi, oggi, quelle che non si concedono completamente al reale, rispecchiandolo, che non fingono una socievolezza opportunistica in nome dell'attualità, ma che invece interrogano o indicano quel segreto su cui si stagliano, talvolta si agitano, talaltra sembrano trattenere più che rilasciare. Pensiamo ancora una volta alla "verità folle" della fotografia secondo Roland Barthes, al suo sguardo impazzito e trattenuto: "non guarda nulla; trattiene dentro di sé il suo amore e la sua paura: ecco, lo Sguardo è questo".

Abbiamo preso immagini dagli ambiti più disparati, i principali in realtà della loro trasmissione mediatica, che sia la fotografia, il video, l'arte, la pubblicità, la cronaca, la *fiction*. Il loro accostamento può distenderle come metterle in subbuglio, agitarle come dilatarle ulteriormente, in ogni caso crea percorsi ulteriori, sollecita rimandi, evidenzia aspetti nascosti, evoca le fasi della vita, disegna l'atlante dei suoi momenti topici, ripensa il ruolo dei media, allude a possibilità che tocca a ciascuno cogliere, comunque non trasgredisce il segreto che indica, quello che regola la contiguità, forse la "somiglianza", tra l'immagine e la vita, forse l'intreccio tra le immagini e le vite.

OGGI SPOSI  
GIGI E SIMO  
FOREVER

DAL PONTE DI ANNONE  
UN ECO SI ALZA  
VALE E GIANNI  
INIZIA LA DANZA



26.09.04  
DAVIDE E TITTI  
il sogno si avvera  
Tommaso e Pasquale

ALEBSTE  
SPOS  
SPOS

22 04  
7  
ELENA MATTEO  
OGGI SPOSI

13.9.03  
SIMO MAX  
SPOS



Stefano Arienti, Oggi sposi



di Elio Grazioli

# BREVE GUIDA ALLA MOSTRA

Di fronte a certe immagini ho la sensazione di capire qual è il senso della vita. Nella mia testa si forma una percezione strana, fatta di appagamento dello sguardo e di parole che si affacciano, ferme sulla soglia della mente. È la comprensione, una particolare forma di comprensione: so di aver capito, ma non ho bisogno e non voglio formularlo. È il momento in cui più credo di capire, perché mi sembra che smuova in me qualcosa di precedente, qualcosa che possedevo già ma non sapevo di avere. Forse è un segreto, un segreto che si era depositato a mia insaputa, e che, come ogni segreto, va custodito, non detto. Vorrei arrivare fino a suggerire che si custodisce da sé, che le parole non riescono a dirlo, che non è fatto di parole. Da qui deriva probabilmente lo strano potere delle immagini che sto cercando di evocare.

Il titolo di questa mostra, *Immagine la vita*, nella sua laconicità, nell'omissione dell'articolo di fronte a "immagine", di una punteggiatura o di una congiunzione tra i due sostantivi, che li lega così fortemente da costringere il lettore a pronunciarlo come un insieme, a me sembra espri-

mere quella sensazione. Fa immagine, potremmo dire, e intanto avverte con forza che un rapporto tra l'immagine e la vita, i rapporti tra le immagini e le vite, costituiscono il contenuto della mostra stessa.

Le immagini ci si rivolgono dappertutto oggi, ovunque ci giriamo, ciascuna da un suo luogo, ma tutto intorno a noi. Siamo in una società mediatizzata, spettacolarizzata, dove il rapporto con la realtà è continuamente, inesorabilmente mediato dall'immagine. È ormai un luogo comune, ma proprio per questo rischia di essere troppo generico. Tanti tipi di immagini si propongono o impongono al nostro sguardo e tanti momenti e modi diversi abbiamo noi di coglierle o percepirle. Fotografia, cinema, televisione, pittura, pubblicità, giornali, siti Internet si susseguono davanti ai nostri occhi quotidianamente, intrecciandosi, mescolandosi, rimandando l'uno all'altro, sovrapponendosi, sostituendosi: frammentazione e discontinuità da un lato, ma flusso e montaggio dall'altro; mescolamento dei tempi, degli spazi, dei pensieri, dei sentimenti; associazioni incon-

sapevoli, messaggi subliminari, reazioni automatiche... Tutto questo lo viviamo il più delle volte, il più delle persone, senza avere il tempo e l'occasione di soffermarvici con attenzione. Leggiamo osservazioni e analisi sugli argomenti, ne discutiamo, ma, forse, perlopiù senza mettere in gioco, diciamo così, il nostro "segreto".

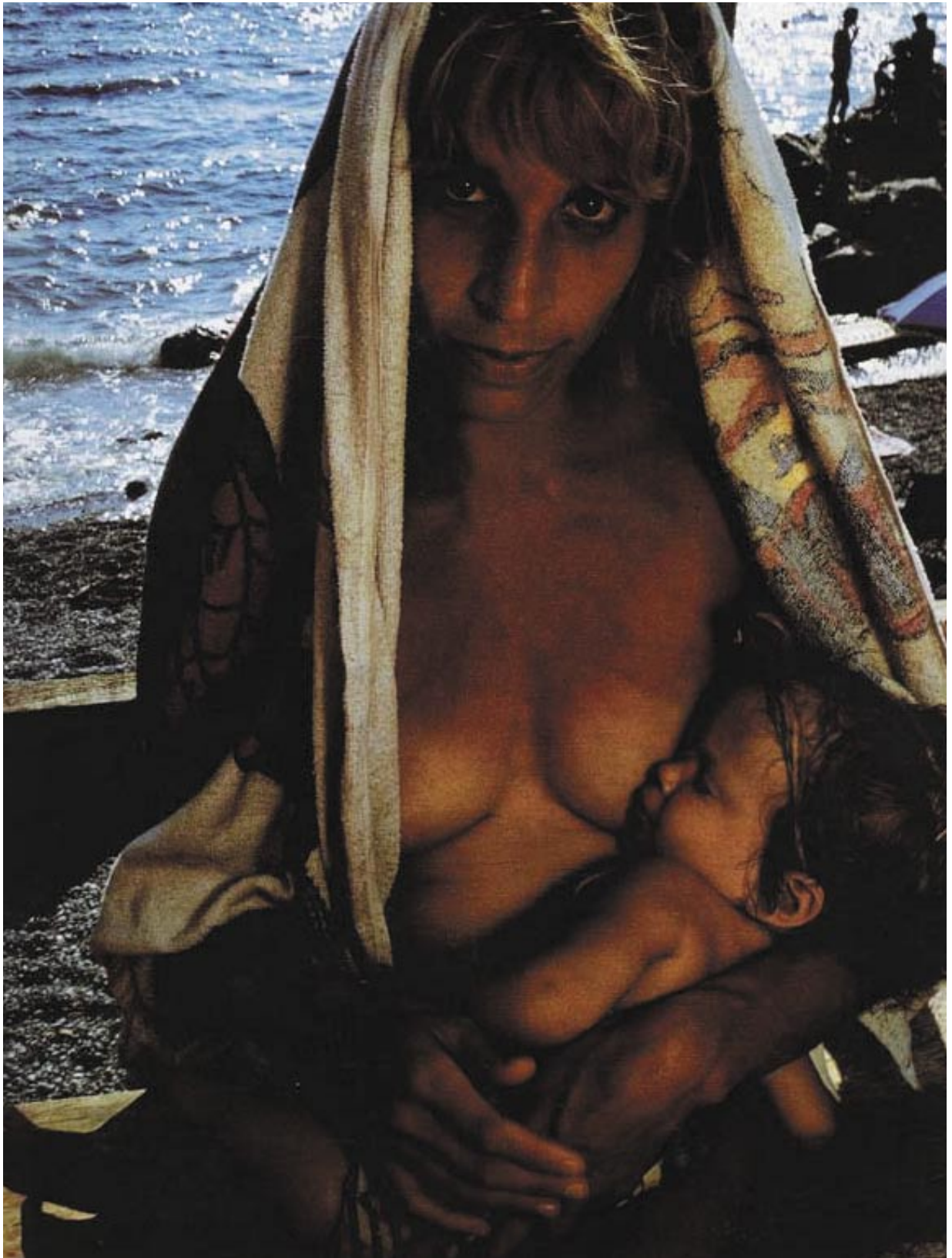
Abbiamo allora pensato innanzitutto di fare davvero quello che diciamo nei nostri discorsi, cioè di portare le diverse immagini una accanto all'altra, insieme, nello stesso posto, a confronto. Così facendo peraltro, abbiamo portato dentro, dentro il luogo cosiddetto "espositivo", ciò che vediamo sempre fuori; abbiamo portato il paesaggio urbano all'interno delle nostre stanze – anche in senso metaforico: nei nostri, di ciascuno di noi, luoghi di riflessione. Nell'esposizione allora ci sono realmente, uno accanto all'altro, video, dipinti, fotografie, manifesti pubblicitari, trasmissioni televisive, siti Internet e altro ancora. Non volevamo tuttavia che un tipo di immagine avesse il sopravvento, che l'esposizione facesse inesorabilmente "mostra d'arte", anche se con materiali disparati. Vogliamo che il confronto sia indicato il più possibile come reale, di tutto sullo stesso piano, perché gli scambi e i rimandi siano reciproci e multidirezionali. Ci interessa suggerire di guardare una pubblicità o un telefilm con lo sguardo, oltre che con l'attenzione, che solitamente si dedica a un'opera d'arte, e viceversa, solo per fare un esempio, di aprire la cosiddetta opera d'arte al paragone con le altre immagini, che mostri e dimostri davvero la sua differenza.

Abbiamo allora indugiato un poco sull'allestimento – speriamo non troppo, perché lavoriamo qui sul filo dell'equilibrio e della discrezione –, portando in esposizione qualche pianta, poltrona, tavolo, attaccapanni, perché faccia anche respirare un'atmosfera di disinvoltura, di agio, un invito a fermarsi, a prendere tempo, a pensare, ad abitare. Poi, come si potrà notare, questi oggetti di arredo li abbiamo messi un poco fuori posto, in posizioni almeno un po' incongrue – una pianta che ostruisce il passaggio invece che abbellire un angolo, un attaccapanni dislocato, i tappeti di traverso... – perché non faccia troppo casa, e perché alluda a una qualche sfasatura, a qualche intento nascosto, se non proprio a un segreto.

Cosa ci dicono dunque le immagini della vita? Per farle parlare, non le abbiamo abbandonate a se stesse, ma abbiamo cominciato con l'approntare noi stessi degli accostamenti, dei percorsi, dei rimandi, a partire dalla scelta delle immagini e poi nella loro disposizione.

Prima di tutto abbiamo seguito, anche se non pedissequamente, l'ordine cronologico. Come iniziare dunque? Quando inizia una vita? Comincia davvero con la nascita? "Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?", sintetizzava il capolavoro di Paul Gauguin. E poi qui, ribadiamolo, non è tanto in ballo la nascita solo dell'uomo o dell'individuo, ma quella dell'immagine stessa, e del rapporto tra immagine e vita.

Abbiamo allora allestito l'entrata all'esposizione con un'opera di Stefano Arienti, *Oggi sposi*, costituita da una raccolta di quegli striscioni che gli



Nan Goldin, *Rebecca e Io come Madonna con bambino*, Positano

amici improvvisano per fare gli auguri agli sposi, con grande spontaneità e insieme però ricalcando un evidente luogo comune. È un invito, il nostro, a una festa, una festa di matrimonio, e iniziare da qui significa partire da un punto che è insieme il centro e l'anticipazione di un inizio vero e proprio, cioè il matrimonio come centro della vita di due persone e incontro da cui nascerà un altro individuo: ciascuno in fondo nasce come figlio.

Il primo piano dell'esposizione in effetti è incentrato sul rapporto madre-figlio e vede due maternità di Nan Goldin, tanto classiche nell'esibito rimando iconografico quanto moderne nell'atteggiamento e nei dettagli. Lo sguardo del piccolo Aeone è addirittura sconcertante in questo senso, o la sicurezza con cui posa il piedino sulla mano della madre, determinandone per intero la disposizione anche psicologica; o lo sfondo marino dell'altra maternità, che la fa oscillare tra il naturalismo più realistico e l'icona protettiva, così come tra l'evocazione e la prefigurazione di un destino. Il rapporto tra madre e figlio è qui insomma la metafora del rapporto tra presente, passato e futuro, tra tradizione e contemporaneità, dove l'aderenza al passato vacilla sotto i colpi della vita, il cambiamento introduce qualcosa di inquieto e di inquietante, di interrogativo: i conti, i simbolismi, i significati, i valori non tornano più. Qualcosa rimane sospeso, irrisolto; è più un "come se" che un vero e proprio "come": come se tutto fosse rimasto come sempre, ma...

Un'atmosfera giocosa si respira invece nel video

di Lucia Leuci, in cui una bambina, ora cresciuta, colora con un gessetto giallo una sfera, impresa tanto semplice quanto delicata e simbolica, come dimostra il suo impegno, la sua concentrazione. E poi c'è quel problema di dove mettere il dito per tenere ferma la sfera per gli ultimi ritocchi... Un nonnulla, ma una piccola impossibilità che scombina la metafora: se quella sfera è il tutto, il mondo, la vita, qualcosa manca sempre al suo completamento, è costitutivamente impossibile riuscirci.

Altrettanto, ma per tutt'altri versi, Gianluca Codighini è leggero e enigmatico al tempo stesso. Una foto da album di famiglia vede un bambino nudo di fronte alla madre su una spiaggia estiva. Che cosa sta facendo? Una bambinata, lo si vede dal sorriso materno, ma che cosa significa? Codighini ne fa la copertina di un disco e l'immagine di "un gioco da spiaggia", come lo definisce il titolo, di cui non sono pervenute tutte le regole e il cui senso e obiettivo rimangono sconosciuti. Vince allora chi rinuncia alla soluzione!

E se fosse una metafora della vita? Il "senso perduto" sarebbe allora quel segreto di cui andiamo dicendo, che proprio perché posto all'inizio e mai svelabile muove la trama del racconto che la vita è. Così abbiamo inteso l'esposizione del Caso Cogne, rievocato da una delle tante trasmissioni televisive che lo hanno riassunto ai telespettatori. Drama e spettacolo vi sono intrecciati proprio perché il mistero di una madre che uccide il suo bambino non verrà mai svelato o sciolto da una confessione. Questo ci appassiona, ci coinvolge,



**Per ora ci rinuncio**

È un antichissimo gioco da spiaggia. Di cui sono stati rinvenuti solo frammenti di regole. Un gioco con una disposizione elegante e disuguale delle forze in campo, pronte ad affermare raffigurazioni sempre nuove, diverse e in continua trasformazione. Cambiamenti repentini, accelerazioni della scena e la particolare attitudine al movimento per il movimento sembrano alcune delle strategie adottate per restringere il campo visivo dell'avversario.

Non ci sono pervenute tutte le sequenze, e le azioni restano apparentemente prive di senso e immotivate. E resta di difficile interpretazione anche la reale gerarchia dei valori in gioco e come può essere distribuito il punteggio. Tuttavia, il gioco del "per ora ci rinuncio" è in qualche modo riconoscibile per via di alcuni fenomeni che determinano il livello di coinvolgimento affettivo dei partecipanti. A volte, ricorda la tumultuosa simulazione di una danza... In altri momenti il bordo di un'immagine... Altre volte l'ultima spiaggia... Ma il senso del gioco, l'obiettivo, restano sconosciuti. Ipotesi plausibili fanno pensare che si tratti di un gioco in cui vince chi rinuncia alla soluzione al punto tale da lasciare nella memoria il dubbio di aver rinunciato ad altro o di non aver rinunciato affatto.

*(testo del brano inciso sul disco)*



Gianluca Codeghini, *Per ora ci rinuncio*

ci fa prendere posizione e fa ripetere la storia ogni volta che la si riprende, ogni volta uguale e insieme ogni volta diversa.

Così il segreto è usato anche dai nuovi *plot* per i *serial* televisivi, di cui esponiamo un esempio di recente successo, che prosegue anche lo svolgimento cronologico della nostra mostra: *Desperate Housewives*, storia degli abitanti di un quartiere che ruota intorno al mistero della scomparsa di una di loro. È la morta stessa che racconta in prima persona, con voce fuori campo che collega gli episodi e li commenta, traendo propriamente, di volta in volta, il senso dei comportamenti.

(Il tema ci pare così intenzionale che anche la seconda stagione del serial televisivo è ripartita dall'amnesia di uno dei protagonisti, sopravvenuta per un incidente automobilistico, intorno alla quale "rigiocano", in un certo modo nel senso di Codeghini, di nuovo tutti i personaggi.)

Daniele Galliano dal canto suo ha costruito per noi una sorta di suo racconto per accostamento di suoi disegni realizzati in realtà in modi e tempi diversi, ma incentrati sul tema dell'influenza dell'educazione e dell'ambiente – della cattiva educazione e del cattivo ambiente, in questo caso, creando un forte contrappunto al Caso Cogne, come si noterà – sulla crescita dell'individuo. L'ultima immagine della serie presentava già – i lavori sono stati eseguiti alla fine degli anni Novanta – un inquietante e premonitore ritratto di Osama Bin Laden.

Forse il contrappunto a questa nube incombente è a sua volta il poetico *Futuro ritorno* di Luca

Vitone, un'opera esclusivamente sonora – anche le parole, la voce stessa, fanno immagine, vero? – che porta la mostra letteralmente e doppiamente fuori dal SPAZIO GERRA, sia cioè perché trasmessa all'esterno per essere ascoltata dallo spiazzo laterale all'edificio, sia perché fa parlare i cosiddetti extra-comunitari, coloro che sono "fuori" dalle categorie istituzionali della cultura che li ospita. L'opera è costituita dal montaggio di registrazioni del racconto di stranieri immigrati a cui è stato chiesto se pensano al ritorno nel loro paese d'origine e come lo immaginano, proiettandolo appunto nel futuro. I racconti, dicevamo, assumono in non pochi casi toni poetici, commoventi ed evocativi, pensiamo, proprio perché conservano qualcosa che noi possiamo solo immaginare, non nel senso del fantasticare ma dello smuovere dentro di noi qualcosa di assonante, di consonante, non di simile ma piuttosto che vibra alla stessa lunghezza d'onda.

Indulgendo solo ancora un poco nel gioco dei contrappunti – ma non senza analogie impreviste, come si potrà verificare – viene da evocare qui il ruolo della pubblicità in questa esposizione e in questo percorso. A noi è parso che certa pubblicità oggi non si limiti più a presentare una sorta di modello ambito di vita: "Se usi il nostro prodotto diventerai anche tu così"; ma che si spinga molto più in là, più in là di un "Solo se usi il nostro prodotto..."; al punto cioè di insinuare: "O sei già così, oppure sei fuori dal nostro mondo (e non ci puoi entrare)". C'è aria di setta, diciamo così, di clan, di cerchia ristretta, basata, come tutte, sulla



condivisione di un patto esoterico. È un'altra – l'altra? – faccia del segreto. È per noi interessante che questo si accompagni a una particolare cura per l'estetica delle immagini proposte, affidate a grandi fotografi, leccatissime, aggiornatissime. La “moda” è tutto questo insieme inseparabile. L'immaginario è tutto questo.

Ma procediamo nel percorso. Siamo ormai nell'età adulta, nella vita quotidiana. Di essa ci piace riprendere degli spunti un po' glamour, come si direbbe in ambito appunto di moda: atmosfere soffuse, malinconiche, sospese. Di queste immagini di Lorenzo Pesce ci piace l'aria assorta delle persone, una nella lettura, l'altra nell'attesa, la prima tutta concentrata nel rapporto con il libro, l'altra estrovertita, se così si può dire, dal riflesso sul vetro che le si sovrappone, quasi fossero i suoi stessi pensieri o il presagio di qualcosa che sta per accadere.

Ne approfittiamo intanto per precisare che di tale versione del glamour che ci offrono queste immagini a noi interessa in modo particolare qualcosa che prendiamo da un passo famoso della *Camera chiara* di Roland Barthes e che riguarda quello che definisce uno sguardo trattenuto, non il fascio che esce dall'occhio, uno sospeso invece, che resta sugli occhi: “lo sguardo sembra essere trattenuto da qualcosa d'interiore. Quel ragazzino povero che tiene in braccio un cagnolino appena nato e vi appoggia la sua guancia (Kertész, 1928), guarda l'obbiettivo con occhi tristi, gelosi, spauriti: che pensosità patetica, straziante! In effetti, egli non guarda nulla; *trattiene* dentro di sé

il suo amore e la sua paura: ecco, lo Sguardo è questo”.

C'è qui una sospensione del tempo, del racconto, una sua concentrazione nell'atmosfera inafferrabile, che ritroviamo un po' in tutte le immagini d'arte che qui proponiamo, come un carattere che le distingue dalle altre, televisive o pubblicitarie. Quest'arte non “racconta”, non consuma un racconto; anche quando ne propone uno, lo fa per puntare ad altro, per evocare altro. Così le *100 storie* di Francesco Iodice, storie minime, quotidiane, quasi solo un gesto, una relazione che esiste tra due personaggi ritratti, leggibile – immaginabile? – tra due o tre scatti fissi, fotografici, proiettati di seguito. La fotografia si fa cinema senza diventarlo veramente, mostrandone il meccanismo – noi diremmo qui il “segreto”, il nucleo vuoto del dispositivo, l'intervallo tra gli istanti, la discontinuità, l'immaginario –, usandolo ad altro fine. Ci piace allora il lato “patetico”, sentimentale che emerge da queste sequenze, perché è la freccia che indica la centralità dei rapporti umani, i rapporti umani in sé, prima della morale e della socialità, e della politica: la “vita” cercata a uno stadio primario, ma in atto, sentimentale, non metafisica.

Al contrario, un'aria “metafisica” a noi sembrano assumerla le immagini di Luigi Tazzari. La spiaggia, la vacanza, gli ombrelloni assumono in queste sue versioni sfocate tutto quel valore metaforico che possiedono ma a cui non pensiamo più: il tempo e lo spazio di mezzo, sospensione del lavoro e delle attività solite, isola di leggerezza





S I S L E Y

cutting edge



René Guillo  
Mère et enfant (1950-1951) - 100x150 cm  
1951

René Guillo  
Mère et enfant (1950-1951) - 100x150 cm  
1951







**Figlio mio bada alle circostanze e guardati dal male così non ti per non essere coinvolto nei suoi castighi. C'è una vergogna**

e di gioia, ben espressa dal compiacimento quasi astrattista delle forme e dei colori. A noi, esagerando, la forte sfocatura e l'effetto luminoso hanno fatto pensare perfino a una sorta di immagini di un possibile aldilà, di un'altra vita, la futura, come la si può immaginare. Ciascuno poi proietta le proprie fantasie, ma l'immagine sfocata sospende l'effetto di realtà e assume un potere evocativo che chiede di abbandonarvisi. Tazzari lo chiama "eco visiva", il tornare indietro del-

l'immagine, di nuovo, in un altro senso ancora. In maniera "orientale" è quanto ci comunicano anche le immagini di Masao Yamamoto. Qui c'è uno sguardo, quello che chiamiamo contemplativo, che carica di significato - di un particolare significato che è quello sospeso, non esauribile in una formulazione, quello delle immagini - tutto ciò che guarda. Ovvero che sembra possedere questa capacità, ma che in realtà seleziona, osserva, si disciplina. Il miracolo orientale di questo



**vergognerai di te stesso. Non fissare lo sguardo su una vergine che porta al peccato e c'è una vergogna che è onore e grazia.**

sguardo è che quanto più l'immagine è "vuota", quanto meno contiene di "reale", tanto più essa è efficace e toccante. I temi diventano allora, per così dire, ultra-metafisici: l'uno, il due, il fluire, il volare e il cadere, lo scendere e il salire, il brillare... Due dolci caratteristici del Sud Italia dominano le due immagini di Francesco Lauretta e Pietro Roccasalva. Quello di Lauretta si staglia al centro del suo dipinto, sovrapposto, a colori, a una scena di paese che invece è in bianco e nero. Si in-

titola *Centro ricreativo di quartiere*, un luogo dove "nei momenti di difficoltà la gente, da New York a Modica" – scrive Lauretta, e i rimandi sono all'ultimo romanzo di Don DeLillo e al paese siculo d'origine dell'artista – "si cerca, si riunisce, si rigenera in qualche modo". Il dolce al centro del dipinto ha una forma di cuore, è colorato, saporito, è la vita, tanto quanto il grigio della scena di strada suggerisce una certa aria fantasmatica al resto.

Un intreccio di vita e morte è il soggetto anche dell'opera di Roccasalva: il suo dolce, che è il nonno a mangiare, è a forma di teschio. Anche qui vi è un contrasto, per quanto leggero, tra il bianco e nero della fotografia e il colore delle macchioline di pittura sparse su tutto il foglio. Anche qui sono in gioco la memoria e la premonizione, attraverso un intreccio inestricabile tra fotografia e pittura, per quanto qui davvero appena accennata, quasi casuale, probabilmente anzi "trovata", pittura readymade, macchie di "sporco" depositate per caso sulla fotografia lasciata senza protezione.

Davvero tutto qui fa pensare alla vita, tutto diventa metafora della vita!

Per noi la mostra si chiude idealmente con il doppio video di Barbara Brugola. Nel suo svolgimento solo apparentemente misterioso, perché ermetico e tutto concentrato sulle immagini, in realtà riassume un poco tutta la mostra. A sinistra in-

fatti la videocamera scandisce lentamente, stavo per dire "scannerizza", il corpo di una ragazza, dai piedi alla testa, stranamente illuminato, per finire col farci scoprire che sta guardando una televisione, che alla fine riempie l'inquadratura, ma non trasmette immagini bensì il segnale di cattiva o fine trasmissione, quelle bande orizzontali che scorrono a loro volta dall'alto al basso sullo schermo. A destra abbiamo invece una scena, il più del tempo molto scura, buia, di un interno, una stanza vuota, piuttosto angosciante, dove ci si aspetta che accada qualcosa che stenta a venire, finché appare una figura femminile, quasi un fantasma, che corre verso di noi. Esce o entra? Fugge? Si salva da qualche disgrazia? Anche qui viene da pensare a un "dopo", dopo la vita, dopo la morte. Ma lasciamo ad ognuno le sue considerazioni, i rimandi, gli intrecci: questa mostra, lo ribadiamo, è fatta di e per questo.



Gianluca Codeghini, *Portare a lucido*



S I S L E

cutting edge





di Umberto Fiori

# LA LINGUA BALLA L'IMMAGINE

Molto molto tempo fa – avevo trent'anni – attraversavo il periodo più buio della mia vita. Non so come (un errore, una svista, un colpo di sonno) mi ero perso, e avevo perso il mondo. Giornate intere giravo a vuoto per i viali e per le piazze della mia città senza toccarli, senza più vederli. Un pomeriggio, in una via già in ombra, qualcosa mi ha fatto alzare gli occhi: mi si è presentata un'immagine. Sopra il traffico, sopra le cime dei platani, il sole illuminava gli ultimi piani di un palazzo. Ho rallentato il passo, mi sono fermato: era come se qualcuno mi avesse chiamato per nome. Mi interpellava, l'immagine; sentivo che *voleva dire*. Mentre guardavo lassù le facciate al sole – così vive, così prese nella loro visione – quel *voler dire* mi è tornato in mente.

Era lo stesso di molti anni prima, a scuola: la nostra aula, a pianterreno, dava su un cortile chiuso da un giro di muri grigi, foderati di polvere. Se uno guardava in alto, a una certa ora, sopra i cornicioni vedeva due case pallide animarsi tutte del giorno che le invadeva. Questo *uno* ero io, sempre in attesa di quell'apparizione.

Ora, come allora, quelle case rischiarate mi davano un senso di pace, di consolazione, quasi di potenza; ma anche di inquietudine, di privazione, qualcosa che somigliava all'invidia. Nel chiaro delle facciate che reggevo negli occhi, mi sentivo mancare. Le case non guardavano me, non ricambiavano il mio sguardo: guardavano via, lontano. Rinviavano da qualche altra parte. Accennavano a una distanza. In quell'accennare, in quel rinviare, avvertivo come un rimprovero. Più mi sentivo trascinato verso l'immagine che mi era apparsa, più lei mi respingeva, mi rimetteva a posto, al mio posto. La scena che mi aveva interpellato adesso mi sfuggiva, mi abbandonava lì, nell'ombra dove avevo alzato gli occhi.

Per mesi e mesi, l'ho cercata dappertutto: dovevo prenderla, fermarla; dovevo averla. Giravo per i viali, per le piazze, con una vecchia polaroid. A un incrocio, il muro giallo di un garage si gonfiava, germogliava di luce: io scattavo e subito – con un ronzio – la macchina sputava piano la foto. L'immagine mi stava nella mano. La rigiravo, la contemplavo. Era mia. A casa la posavo sul tavo-

## case

*Svoltato l'angolo di una casa  
un'altra casa viene avanti, piena di sole.*

*A guardarla viene un vuoto,  
come una pena, ma poi  
viene la stessa faccia da eroi.*

(Case, 1986, Esempi, 1992)

lo, insieme alle altre. Un ponteggio fasciato di vele nere. Una guancia di lamiera, lunghissima. Uno scavo carico di vento. Ore e ore stavo in preghiera davanti alla mia collezione. In ogni foto sentivo covare la scena che mi aveva commosso e sgomentato.

L'immagine che bruciava nella memoria, però, era un'altra cosa; nessuna di queste ronzanti simulazioni riusciva a rappresentarla davvero, a ri-presentarla, a farla di nuovo presente, viva. Il problema – riflettevo – non era tecnico; sotto questo aspetto, anzi, le foto erano abbastanza ben riuscite; la riproduzione era fedele, gli elementi essenziali – lo sfondo celeste, la superficie nuda, la luce – erano lì, perfettamente visibili, a volte persino affascinanti. Il fatto è che, nelle copie che andavo devotamente sfornando, l'apparizione sembrava ridursi a un fatto estetico, a un'esperienza ottica.

## tema

*Giornate intere ho spiato la loro calma:  
volevo dire bene  
che cosa sono, averle nella voce  
come una frase, vive, lasciarle parlare;  
ma se ci penso, alla fine,  
io le case vorrei  
solo mangiarle.*

(Tutti, 1998)

E dunque, che cos'era invece? Di che cos'era fatta, la scena che mi rodeva? Mi sforzavo di risalire alla fonte. Un'immagine mi era apparsa: una casa investita dal sole, vista dal basso. Perché tanta emozione? La qualità architettonica non c'entrava né poco né tanto: i palazzi che mi avevano incantato erano edifici del tutto ordinari, senza nulla di speciale; eppure, la loro vista si era fatta per me *visione*. Qualcosa in me li aveva immaginati. Quelle facciate – reali, sognate – mi si erano rivolte come delle facce, dei torsi, delle schiene. La luce le faceva di carne; carne nuda, esposta. Esposta – a me? Sì, certo. Anche a me. Da questa esposizione, da questa offerta nasceva l'emozione. L'immagine, però, non ricambiava il mio sguardo: guardava altrove, non mi stava di fronte. E tuttavia, era proprio uno *stare di fronte* ad avermi interpellato. Le case affrontavano il sole: questo avevo visto. A questa scena – lo

## orario

*Quando è ora di uscire dal lavoro  
in giro non si cammina.  
Nel rumore di fondo, le voci  
si capiscono appena.*

*Mezz'ora un'ora  
poi le vie si svuotano,  
il bar chiude, la gente  
è già sparita.*

*Allora invece le case  
si vede come niente le nasconde,  
giorno e notte,  
davanti a tutti  
come rimangono nude.*

(Esempi, 1992)

## occhiata

*Col sole, una mattina, ho visto come  
la vostra forza vi ha fermato,  
care case.  
Voi non andate da nessuna parte.*

*Restate qui, a portata di mano,  
ma guardate lontano,  
via, laggiù, dove siete  
veramente fondate.*

(Tutti, 1998)

sentivo – essere lì non bastava: voleva presentarsi davvero, essere finta in una verità più alta. Il mondo voleva mostrarsi, farsi figura; voleva essere figurato. E io, non l'avevo figurato? Sì, ma nelle mie copie così nitide, così fedeli, mi sembrava mancasse l'essenziale: la distanza, lo sguardo che la pativa. Mancavano il buio dell'appetito, l'affezione, la gioia, lo smarrimento. Di questi e di altri ragionamenti – che ancora oggi si accostano a fatica al loro oggetto – cominciavo a riconoscere le esitazioni, gli slanci, le svolte, le ritirate, i saluti, i sorrisi. Prendevo appunti, buttavo giù una, due, tre frasi. I testi che nascevano – le mie smorfie, i miei *versi* – si disponevano secondo il ritmo del non vedere e non apparire, dell'apparire, del

vedere, dell'aver visto. L'immagine che cercavo, la scena che mi aveva fermato col suo *voler dire* (mi sembrava di capirlo, ora) non era una cosa fissa, forma e colore di un oggetto offerto allo sguardo: era un avvenimento, un'esperienza. Limitarsi a rappresentarne l'aspetto visivo – che pure era cruciale – tradiva la sua natura. La mia immagine (l'immagine che mi aveva) andava detta, andava raccontata. Solo nelle parole – *casa, sole, albero, via* – poteva forse ri-presentarsi, mostrare la distanza che la animava, la mancanza che ancora mi bruciava e mi incantava. Gli occhi hanno mosso la lingua; la lingua si è abbracciata alla memoria, l'ha presa per la vita; al ritmo dei suoi passi, ha fatto ballare come poteva l'immagine.

di Rocco Ronchi

# IMMAGINE VITA

## IL BIVIO

“Pazza o savia? La Fotografia può essere l’una o l’altra cosa: è savia se il suo realismo resta relativo, temperato da abitudini estetiche o empiriche (sfogliare una rivista dal barbiere, dal dentista); è pazza se questo realismo è assoluto e, per così dire, originale, se riporta alla coscienza amorosa e spaventata la lettera stessa del Tempo: moto propriamente revulsivo, che inverte il corso della cosa, e che chiamerò per concludere *l’estasi* fotografica. Le due vie della Fotografia sono queste. Sta a me scegliere se aggiogare il suo spettacolo al codice civilizzato delle illusioni perfette, oppure se affrontare in essa il risveglio dell’intrattabile realtà”.

Così si chiude il celeberrimo saggio di Roland Barthes sulla fotografia [1980, 119]. In questo testo, che la contingenza della vita (Barthes morrà per un incidente proprio nel 1980) trasformerà in una sorta di ultimo dettato, una sensibilità comune a tutto il “modernismo” pare trovare finalmente la propria cristallina dichiarazione di poetica. Le decisioni di Barthes sono infatti nette.

*Due*, egli scrive, sono le vie della Fotografia. C’è innanzitutto una fotografia che *dice* e che si lascia leggere come un testo. È quel tipo di fotografia “banale” che si trova, ad esempio, sulle riviste che si sfogliano dal barbiere e nella sala d’attesa del dentista. All’inizio del saggio, Barthes, con un termine tratto dalla grammatica generativa, la chiama “unaria” per sottolinearne l’univocità. Questa foto è un segno che rinvia all’oggetto che denota sul fondamento di una legge. Essa si presta perciò ad una riconoscibilità immediata sulla base di un codice condiviso.

C’è però anche una fotografia-traccia o una fotografia-indice che, chiudendosi come un riccio al contatto con l’ansia ermeneutica dello spettatore, invece di *dire* pianamente che cosa è l’oggetto al quale rinvia ne *attesta* la presenza, il suo aver avuto luogo (l’“è stato”, la *quodditas*). Tale fotografia emancipa l’evento dal suo rapporto al significato, libera per un istante l’esistenza singolare dalla sua implicazione con l’essenza, con il risultato inquietante di mostrare nell’oggetto familiare (almeno secondo il “codice civilizzato

delle illusioni perfette”) un estraneo improvvisamente irriconoscibile. Un’esistenza che sporge sull’essenza, un evento eccedente il suo significato, tale è l’oggetto della fotografia non unaria. Alla potenza dislocante del dettaglio (il *punctum*) Barthes affida il compito di operare questo sdoppiamento perturbante del reale.

### REALISMO

C’è dunque una fotografia opaca per la sua eccessiva chiarezza e c’è una foto carica di senso perché lucida di follia.

Ci sono quindi due “reali” correlati alle due tipologie di fotografia, due diversi possibili modi d’intendere il “realismo”. Per la fotografia “savia” il correlato è un reale *relativo*, “temperato dalle abitudini estetiche o empiriche”, inscritto nel “codice civilizzato delle illusioni perfette”. È il reale che riconosciamo in modo quasi automatico perché conforme alle nostre attese. La dimensione di questo “reale” senza sorprese è in verità assai “ideale”, dal momento che in esso non si incontra mai nulla che faccia resistenza all’ordine del discorso.

Per la fotografia “pazza” il reale correlato è invece un reale *assoluto*, il quale, come il dio della teologia apofatica od il sublime kantiano, si fa avanti al prezzo della sistematica catastrofe delle nostre rappresentazioni. Per Jacques Lacan, al quale Barthes sta forse qui pensando, solo questo impossibile posto al cuore del simbolico come perenne smentita della sua onnipotenza merita il nome di Reale.

### INOPEROSITÀ, FASCINAZIONE

C’è una fotografia normalizzata, subordinata alle esigenze della civiltà, ed una fotografia barbara, che si sottrae al principio di prestazione, una fotografia che non serve più (nemmeno le buone cause) e che si pone sovranamente per sé, condividendo il destino di rovina di tutto quanto nell’esistenza si situa dalla parte – una “parte maledetta” – di quanto Georges Bataille chiamava la *dépense* improduttiva: “prodotti di escrezione del corpo umano e alcune materie analoghe (sporizia, parassiti ecc.); le parti del corpo, le persone, le parole dotate di un valore erotico suggestivo; i diversi processi inconsci come i sogni e le nevrosi” [Bataille 1933, p. 346]. (La fotografia è dunque erotico-perversa non per ragioni contingenti ma per una inclinazione essenziale della sua “natura”). C’è una fotografia che è progetto, opera, trascendenza verso il significato, e c’è una fotografia inoperosa che è invece adesione bruciante alla “lettera stessa del Tempo” (“lettera” ha qui il senso greco dello *stoicheion*, dell’elemento atomico), vale a dire ad un presente assolto dalla sua relazione al futuro, presente puro estraneo all’ordine diegetico della narrazione. C’è una fotografia che è sapere e che è conferma della nostra ontologia e c’è una fotografia che è invece *docta ignorantia* e trasgressione dell’ontologia.

Come Eracle al bivio e al pari del viaggiatore parmenideo al cospetto della dea *Dike*, siamo chiamati a scegliere quale via percorrere. La scelta non è faccenda estetica ma ha gravi conseguenze dal punto di vista etico. Perché se si percorrerà

**DESPERATE HOUSEWIVES ITALIA**

**SIZZLING SECRETS**

Google®  
Pagine personalizzate

**DESPERATE NEWS**

23 giugno 2008

TORNA DA DOMANI SU FOXLIFE DESPERATE HOUSEWIVES

Desperate Housewives  
Scopri News...

Dopo l'interruzione per lo sciopero degli sceneggiatori Usa, riprendono dal 24 giugno 2008 su FoxLife (canale 111 di SKY), in prima visione assoluta in Italia, i nuovi episodi di due delle serie più amate dal pubblico: la



la strada più impervia si abbandonerà il mondo “umano troppo umano” del lavoro e della storia, del progetto e del significato, per entrare in un territorio ambiguo e seducente dove si è in balia della fascinazione e si è preda di un desiderio senza nome. In questo mondo rovesciato le cose, invece di restarsene fisse al loro posto, manifestando la loro incrollabile identità al giudizio determinante che le scopre *come* questo o *come* quello, si mettono, grazie al *punctum*, a oscillare sul posto: non sono più quello che sono senza nemmeno diventare altre da quello che sono ma se ne stanno in bilico, sulla soglia in una condizione di sconcertante neutralità (o *metastabilità*, come direbbero i biologi).

## ESTASI

Per tale ingresso nel non-mondo situato al di sotto del mondo civilizzato che abitiamo nella vita quotidiana Barthes usa una espressione carica di senso mistico-speculativo: *estasi*. L'estasi è infatti il rovescio della coscienza se la coscienza è intenzionalità. La coscienza estatica non è infatti *coscienza di qualcosa*, dominio, possesso, tematizzazione del dato, ma è la *coscienza* risvegliata, suo malgrado, da un reale “intrattabile”, un reale che eccede, slabbrandola, la forma che lo dovrebbe accogliere e contenere. Di tale rovinoso ingresso dell'Altro nello Stesso il modello speculativo ci è fornito dalla cartesiana idea dell'infinito, analizzando la quale, nella terza delle sue *Meditazioni metafisiche*, Cartesio voleva mostrare come fra le nostre idee ve ne fosse almeno una il cui *ideatum*

non può essere farina del nostro sacco perché pensandola pensiamo di più di quanto possiamo logicamente pensare. Se l'idea dell'infinito è allora in me qualcuno, da *fuori*, deve avermela data e me la deve aver data come tale che ricevendola non possa non misurare la mia incapacità di accoglierla senza tuttavia che io mi possa liberare da essa. L'intrattabile realtà di Barthes, correlato della estasi fotografica, è dunque, come l'infinito in Cartesio, il manifestarsi di un *fuori* che, comunicandosi, incide in un punto (il *punctum*) il *dentro* della coscienza tematizzante, rovinandone l'immanenza e l'autosufficienza, ed aprendola ad una trascendenza senza ritorno, ad un rapporto costitutivo con una alterità inassimilabile. Per questo il realismo della fotografia dotata di *punctum* è detto da Barthes *assoluto*.

## OSSESSIONE

L'ossessione diviene allora la cifra emotiva di questa coscienza risvegliata (o traumatizzata?). Che altro è infatti l'ossessione se non *il non potersi liberare di quanto non si può per altro accogliere*: quanto non si riesce a metabolizzare, a trasformare in significato e che, tuttavia, è dato, *mi* è dato come inaggrabile? L'ossessivo ripete in modo compulsivo (proprio come il fotografo). Apparentemente la prima lettura che si può fare di tale ripetizione è quella che Freud stesso produce in *Al di là del principio di piacere*, quando, osservando il gioco del bambino che allontana da sé il rocchetto, avanza l'ipotesi che si tratti di un tentativo di dominare una situazione divenuta angosciosa (l'as-



Lorenzo Pesce, *Lory*



Lorenzo Pesce, *Ragazza in macchina*





senza della madre metaforizzata nel rocchetto scagliato lontano: il bambino da vittima passiva dell'abbandono ne diverrebbe, nel gioco, l'attivo soggetto). Ben presto però Freud si trova costretto a formulare l'ipotesi più cupa. La ripetizione, la coazione a ripetere, è infatti l'indice della presenza del *fuori nel dentro*, è la traccia del Reale (o di Dio, la differenza è solo terminologica) e del suo ritornare ritmico al cuore del simbolico come ciò che il simbolico (il linguaggio, la storia, il significato) non può contenere e che non può per altro evitare. Nell'estasi un reale intrattabile si risveglia, l'ambito della sua manifestazione è una coscienza disastrosa, costretta a ripetere indefinitamente quanto l'opprime. La ripetizione è la modalità del rapporto con un assoluto, rigorosamente trascendente, che tuttavia *si comunica* alla coscienza come eccedente ogni possibile relazione. Si ripete ciò che non si comprende, si ripete *perché* non si

comprende e siccome l'incomprensione è infinita – il Reale è infatti “intrattabile” – infinita è anche la ripetizione che di quella intrattabilità è la conferma empirica: “moto propriamente revulsivo, che inverte il corso della cosa, e che chiamerò per concludere l'estasi fotografica”.

### L'IMMAGINE MODERNA

Il saggio di Barthes è un saggio fondativo per l'estetica contemporanea dell'immagine. Le due vie della Fotografia sono infatti due statuti dell'immagine e, più precisamente, due modalità di sentire l'immagine. Per questo scrivevamo che in questo saggio dedicato ad un medium particolare e ad una regione (da molti giudicata minore) dell'estetico, Barthes fornisce in realtà alla contemporaneità la sua dichiarazione di poetica. Essere moderni, ora lo sappiamo, vuol dire trovarsi al bivio eleatico enunciato da Barthes alla fine del

saggio e optare decisamente per il secondo corno dell'alternativa: affrontare nell'immagine – perché la fotografia “folle” è la verità dell'immagine – il risveglio dell'intrattabile realtà. Non ci sono dubbi ormai sul fatto che ogni immagine che si lasci temperare da abitudini estetiche o empiriche, ogni immagine insomma civilizzata, non possa propriamente più godere nella contemporaneità del titolo di “immagine”.

Per essa bisognerà coniare altre espressioni, che ne sottolineino la trivialità, il carattere illusorio, il realismo relativo e sostanzialmente nullo. Si parlerà di spettacoli, di simulacri, di fantasmi, vale a dire di immagini addomesticate che si presentano come immagini ma che della “vera” immagine non hanno il correlato essenziale, vale a dire il rapporto ossessivo con un reale intrattabile. Nella riflessione cinematografica sul cinema di Jean-Luc Godard (*Histoire(s) du cinéma*) come nella sociologia dei media di Baudrillard, nella critica situazionista dello spettacolo come nelle pagine dedicate da Didi-Huberman all'immagine “comme déchirure” [1990] – per citare solo alcuni tra le più autorevoli voci della contemporaneità – sempre ritroviamo agente questa intuizione della natura duplice dell'immagine che Barthes ha avuto il merito di portare alla massima chiarezza concettuale. Non basta, ha scritto una volta Serge Daney, che qualcosa titilli il nostro nervo ottico perché ci sia immagine. Occorre quel rapporto costitutivo con l'alterità senza il quale non v'è immagine alcuna. Con ciò è detto tutto quello che la contemporaneità “sa” sull'immagine e

sulla sua indefettibile potenza “esotica” (sulla sua capacità di *sedurre*, portando “fuori” dal sentiero della “civiltà”; cfr. Lévinas 1947 e Ronchi 2001).

### VIVERE NELL'IMMAGINE

Ma se è detto tutto sul piano teorico è forse adeguatamente compresa anche la ricaduta che tale intelligenza dell'immagine ha sul piano della “vita”? *Che cosa accade alla vita quando la vita si fa immagine?* Posti di fronte al bivio, diceva Barthes, dobbiamo scegliere. Non è credibile che si tratti di una scelta solo estetica. La scelta impegna la vita. L'estetico si rovescia nell'etico, vale a dire nel nostro modo di abitare il mondo. Scegliere il secondo corno non vuol dire allora esprimere una preferenza tra diverse tipologie di immagini: significa accettare l'ipotesi di vivere *nella* immagine e non semplicemente *tra* le immagini. Che cos'è quindi una vita *nell'immagine*? Con quali potenze questa scelta, che dobbiamo sopporre in qualche modo definitiva, ci mette in comunicazione? Questo “realismo assoluto e, per così dire, originale”, che “riporta alla coscienza amorosa e spaventata la lettera stessa del Tempo”, è ancora una potenza di vita? Oppure introducendoci nel non mondo della fascinazione e del desiderio senza nome stabilisce un contatto con ciò che essendo “al di là del principio di piacere” è anche al di là della vita? La pulsione scopica che afferra il fotografo, costringendolo ad una ripetizione ossessiva, è forse una pulsione di morte? E che strana morte è questa morte che la vita incontra, nella pulsione, ancora vivendo?





Immagine la vita: terzo piano dell'esposizione



### L'ORIGINE DELLA FOTOGRAFIA

Per provare a rispondere alla domanda che chiede che cosa accada alla vita quando la vita si fa immagine, bisogna partire dalla seconda parte della questione. Non è infatti chiaro *quando*, appunto, la vita si rovescia in immagine. *Quando* inizia “l'estasi fotografica”? *Quando* la coscienza da intenzionalità si rovescia in ossessione e coazione a ripetere? È inutile, a questo proposito, fornire date (ad esempio, il 18 agosto 1839, giorno in cui François Arago rese pubblico all'Institut de France l'invenzione della fotografia). I “materialisti culturali” alla McLuhan hanno certamente ragione a spiegare le trasformazioni della sfera estetica (nel senso della sensibilità) sulla base dell'avvento di determinati media che, estendendo alcuni sensi e atrofizzandone altri, ristrutturerebbero il “sensorio” agendo come vere e proprie forme a priori dell'intuizione sensibile. Ma il “fotografico”, per poter diventare una modalità condivisa dello sguardo sul mondo (che può prescindere dal ricorso al mezzo tecnico), deve essere, proprio come Barthes lascia intendere, una possibilità a

priori dello sguardo (un “trascendentale”) che la tecnologia si limita a trarre dalla sua latenza. La fotografia attualizza insomma (e trasforma in “senso comune”) una *vita nell'immagine* che, in quanto struttura dell'esperienza, non aveva bisogno della sua invenzione. L'estasi fotografica non doveva attendere la fotografia per iniziare. La porta che si apre sulle due vie dell'immagine era già da sempre aperta a chi avesse avuto il coraggio di varcarla.

Non si spiegherebbero altrimenti due tra le principali letture che del *fotografico* inteso come *eidos* (come struttura trascendentale dello sguardo) vengono fatte dalla letteratura critica contemporanea. Mi riferisco in primo luogo alla diffusa convinzione critica (che ha trovato nella Krauss [1990] una delle sue massime espressioni, ma che già era di Walter Benjamin nel suo celebre saggio del 1936 sull'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*) che il fotografico costituisca il paradigma della modernità in arte. La fotografia come *procedimento* avrebbe definito il modello dell'operazione artistica contemporanea (o, come



sarebbe meglio dire, anti-artistica). I *ready made* di Duchamp sarebbero perciò fotografie dal punto di vista della loro “forma logica”. Lo sguardo fotografico, che la tecnica fotografica ha certamente tratto dalla latenza, risulta così indipendente di fatto dal ricorso al medium tecnologico.

In secondo luogo faccio riferimento alle tante pagine che sono state dedicate al nesso sotterraneo che lega sia sul piano semiotico che su quello storico-artistico la fotografia alla struttura dell'icona intesa nel suo senso religioso (una tesi che è già presente nel saggio di Barthes).

I preziosi studi di Dubois [1990], di Van Lier [1983] e di Schaeffer [1987], per citarne solo alcuni, pur nella differenza degli approcci al fenomeno “fotografia”, concordano infatti tutti nel sottolineare la natura *indicale* della traccia fotografica, smentendone l'apparente natura di segno iconico (in senso semiotico). Non il mimetismo, ma l'*impronta* è il fondamento classico della fotografia. Già Charles Sanders Peirce, il fondatore della semiotica, aveva del resto classificato la fotografia tra gli “indici”, vale a dire tra i

segni che si originano dalla contiguità fisica con il referente.

Data questa premessa semiotica non è stato difficile per i più avvertiti storici dell'arte – e anche in questo caso mi limito a citare due tra i maggiori e più tradotti: Hans Belting [1990] e Georges Didi-Huberman [1997] – spiccare un salto spericolato e ricollegare l'invenzione moderna per eccellenza alla forma espressiva pre-moderna dell'icona religiosa, la quale, stando alla sua accezione propriamente teologica, è da intendersi in senso anti-naturalistico e anti-mimetico, proprio come calco, impronta, *typos*, traccia lasciata dal passaggio del dio-uomo. La genealogia della fotografia è dunque illustre, dal momento che i suoi antenati sono i mantelli impregnati dal volto di Cristo, le icone fatte non da mano umano, i *mandylion* e i palladi che, come vere proprie figure di sostituzione ottenuti per impressione, proteggevano le città.

Anche in questo caso la dimensione del “fotografico” viene emancipata dal suo rapporto al mezzo tecnico per diventare una modalità autonoma



dello sguardo, una *vita nell'immagine* che si apre da sempre e per sempre come possibilità a chi, davanti alle due vie, opti per la seconda è più impervia strada. E di sfuggita va qui ricordato come le due vie della fotografia di Barthes siano le due possibilità di intendere l'immagine intorno alle quali si articola il dibattito millenario tra iconoclasti e iconoduli. Sarà infatti battendo la via dell'estasi fotografica e del risveglio dell'intrattabile realtà (Dio) che gli iconoduli potranno confutare gli iconoclasti, per i quali l'immagine è invece solo "spettacolo aggiogato al codice civilizzato delle illusioni perfette", fantasma sacrilego prodotto dall'uomo e a sua esclusiva misura.

### FOTOGRAFIA / FILOSOFIA

La domanda che chiede *quando* la vita si fa immagine non trova dunque risposta sul piano della storia empirica. Nessun fatto storico-materiale la spiega, sebbene molti fatti rilevanti descrivano questa trasformazione. In quanto *trascendentale* l'estasi fotografica deve per così dire fare parte della struttura della coscienza. La vita nell'imma-

gine deve cioè essere una possibilità permanente della vita, una "potenza" inscritta nella sua natura di vita cosciente. Bisognerà capire se questa potenza della vita è ancora una potenza vitale, se lavora effettivamente nella direzione della vita, o non ne costituisca piuttosto una specie di sincope e di momentaneo arresto, in grado di mettere in rapporto in un *punctum* altamente problematico (perché contraddittorio) la vita con il suo contrario.

In effetti alla domanda che chiede quando la vita si fa immagine, *quando* cioè l'estasi fotografica ha luogo, si potrebbe rispondere molto semplicemente, e credo correttamente, così: quando la vita s'inceppe. La vita è azione. Ora, se l'azione conosce un blocco (un martello, nell'esempio di Heidegger, smette di funzionare), il "mondo", nel quale la vita è immersa in una sorta di immedesimazione pretematica, appare e appare come oggetto di "stupore". Facendosi problematiche le ovvietà perdono il loro statuto di certezza, non vanno più da sé, cessano di essere lo sfondo opaco sul quale si progetta l'azione mirante al rag-





giungimento di scopi vitali. Improvvisamente le cose familiari ci rivolgono un'occhiata maligna ed invece di farsi riconoscere in modo pressoché automatico come le cose di sempre ci presentano il loro volto ottuso, impermeabile al significato. La conversione del familiare nel perturbante, occasionata dal funzionare a vuoto della vita, segna il risveglio di una realtà intrattabile, eccedente la misura del sapere: l'intenzionalità si converte in *estasi fotografica*.

Fotografico e filosofico hanno la stessa genesi. Forse sono la stessa cosa, avendo entrambi il loro fondamento di possibilità nella luce, nella manifestazione, nell'*alétheia* (in un Reale che si dà a vedere nella sua impenetrabilità) e in una superficie sensibile che passivamente si lascia imprimere: una superficie che può essere fatta di alogenuri d'argento oppure coincidere con l'intelletto del filosofo-*testimone* o, ancora, con il corpo del santo eremita esposto alla luce divina (si vedano, a questo proposito, le belle pagine di Didi-Huberman 1998 sull'origine mistica del verbo "fotografare").

## SINCOPE

Gli antichi avevano ben chiaro il rapporto inversamente proporzionale che esiste tra azione e contemplazione. Il crescere della prima è misurato su un certo ottundimento della mente. Per agire e per agire in modo efficace bisogna avere orizzonti limitati. La stupidità è indispensabile al successo. La contemplazione si paga invece al prezzo di una attività ridotta al lumicino. Al limite il saggio deve aspirare all'immobilità della pietra che è poi l'immobilità del dio stesso, il quale è solo contemplazione, puro occhio disincarnato. Allora il realismo si fa assoluto, ma si è gettati fuori dalla storia, dal tempo e dal mondo condiviso degli uomini.

I moderni non si sono discostati di molto da questa opinione. Un filosofo come Henri Bergson vedeva l'immagine sorgere al fondo della vita, in quei momenti critici in cui la vita, anche per ragioni contingenti, si disinteressa di se stessa e, pur vivendo ancora, cessa momentaneamente di vivere [1919]. Su di un letto di morte, ad esempio, quando effettivamente per il morente non



c'è più niente da fare, la vita ritorna come immagine, pietrificata in una collana di sogni, che si dispongono a mo' di panorama davanti al moribondo, ossessionandolo con la loro definitezza. La memoria sganciata dal suo rapporto pratico con l'azione, diviene una specie di cinematografo che restituisce al morente l'intera sua vita come immagine compiuta. E se si nutrono dubbi su di una ipotesi che concerne, dopotutto, una situazione estrema, per la quale esistono ben poche testimonianze affidabili, basti pensare a quelle singolari sincopi dell'esperienza che prendono il nome di *déjà vu*.

Qui, spiega ancora Bergson, è il presente che stiamo vivendo che ritorna improvvisamente su se stesso, trasformando la vita in una scena di teatro, nel quale il soggetto agente diventa attore e vive il suo presente come una ripetizione automatica. Il presente normalmente trascorso in direzione del significato, vale a dire dell'opera da compiere nel futuro prossimo, si cristallizza in immagine persecutoria (immagine-cristallo, la chiamerò Gilles Deleuze), si arresta e, interrompendo la sua abituale corsa verso l'avvenire, si rende sensibile nella sua consistenza materiale. Ad *apparire*, grazie a questa sorta di *ready-made* esistenziale che è il *déjà vu*, è proprio quella "lettera del Tempo" di cui parlerà Barthes a proposito del fotografico. Del resto, non è forse una definizione minimale della fotografia quella che la fa consistere in un *taglio* operato nel continuum spazio-temporale dell'esperienza? Ed il taglio che cosa enfatizza, *fissandolo* in un modo senz'altro inquietante, se non



ciò che per definizione dovrebbe invece passare? Il correlato della fotografia, spiegava Barthes, è l'«è stato», l'aver avuto luogo di qualcosa. Il fotografo (come il filosofo) è un *histor*, un testimone, qualcuno che ha visto (e che soprattutto non può chiudere gli occhi). La fotografia è la traccia della sua visione obbligata. Divenendo passato, il presente smette però di passare e *resta* come immagine estranea.

Anche i bambini sanno dopotutto che la fotografia arresta la vita fissandola. Bisogna correggere solo un poco questa sentenza per ritrovare la seconda via, quella che Barthes chiama l'*estasi* fotografica, «moto propriamente revulsivo, che inverte il corso della cosa». Non la fotografia arresta la vita fissandola in un'immagine, ma la vita arrestandosi in un punto, inceppandosi e smettendo di funzionare (e pur tuttavia essendo ancora vita), genera con la sua sincope istantanea l'immagine, diviene *vita in immagine*, quella immagine estranea, persecutoria e ossessiva, che un particolare dispositivo, la fotografia, è in grado di catturare e di rendere tecnicamente riproducibile.

## ANIMA

Facendosi immagine la vita conosce la sua *epoché*, si sospende in un punto, quel *punctum* che un tipo di fotografia, secondo Barthes, porta dentro di sé come traccia del deserto (di vita) che ha dovuto attraversare per costituirsi come «risveglio dell'intrattabile realtà». Nell'immagine la vita si rapporta al suo altro che non è il niente della morte, in cui non c'è ovviamente nulla da

contemplare, ma è la non vita *della vita* (genitivo soggettivo), l'essere eterno della vita, il suo fondamento oscuro e indistruttibile.

«Ora, scrive Barthes, è appunto questo stesso rapporto che io trovo nella Foto; per quanto viva ci si sforzi di immaginarla (e questa smania di «rendere vivo» non può essere che la negazione mitica di un'ansia di morte), la Foto è come un teatro primitivo, come un Quadro Vivente: la raffigurazione della faccia immobile e truccata sotto la quale noi vediamo i morti» [1980, 33].

Intendiamoci: nella sincope della immagine è la vita, che arrestando il suo fluire in avanti (in direzione dell'opera), si presenta a se stessa, è la vita che si riflette e si specchia («teatro primitivo», «quadro vivente»). La vita *si vede* ma che cosa vede in questo specchio incantato? Si vede pietrificata in un presente che ha perso la sua virtù di presente, un presente che non passa e che non potrà più passare, un presente ossessivo che si può solo eternamente ripetere uguale a se stesso. La vita, insomma, si vede ma non si vede *vivere*. Si vede emancipata dal tempo, liberata, cioè, dalla stessa condizione a priori della libertà, perché dove non c'è l'elaborazione del tempo, dove vengono meno il mutamento e l'oblio che ogni mutamento comporta, non ci può più essere libertà. Semmai vi è solo destino.

«Estasi fotografica» vuol dire allora essere catturati per l'*eternità* dall'immagine, entrare in un sogno dal qual è impossibile svegliarsi (un piccolo film di animazione di Richard Linklater, *Waking life*, ben descrive questa vita intrappolata nella



immagine). Così gli antichi intendevano del resto l'anima. Essa era un *eidolon* affine appunto al sogno, fatto della sua stessa stoffa. Non una sostanza spirituale, non la "coscienza morale" – questo semmai lo diventerà con il platonismo – ma una specie di fotografia: un'immagine, un doppio, un simulacro del vivo che spicca il volo (esala come un fumo) alla fine della vita. Le piccole sincopi della vita – le piccoli morti che la maculano mentre vive (ad esempio, il *déjà vu* di cui parla Bergson) – segnalano allora la presenza di questa larva eterna che sempre accompagna il vivente, ma che, mentre si vive protesi verso il futuro, resta un passo indietro, inavvertita. Gli specchi, le superfici riflettenti, lo sguardo degli altri, talvolta la rivelano e per questo, in molte culture, sono oggetti da maneggiare con cautela, considerati portatori di sventura. Sono oggetti perturbanti perché fissano l'immagine, mostrano l'eterno che vige al fondo del tempo, la necessità in cui si rovescia ogni contingenza, la non vita della vita.

## TEATRO

*Verfremdungseffekt*, *estrangement*, straniamento – tale è l'ultima parola dell'estetica dei moderni. È degno di nota che anche in un teorico marxista come Bertolt Brecht si ritrovino le due vie dell'immagine che saranno individuate con tanta precisione da Barthes nel saggio sulla fotografia. Da un lato c'è una recitazione naturalistica fondata sul principio dell'immedesimazione, c'è l'immagine-spettacolo "aggiogata al codice civilizzato (per Brecht: borghese) delle illusioni perfette", dall'altro c'è l'*immagine*, c'è la vita sospesa e riflessa, c'è la sincope che trova nel celebre "metodo" brechtiano della recitazione "straniata" la sua realizzazione attoriale. Immagine normalizzata e immagine critico-dialettica, filosofica. La prima copre il fondamento, la seconda lo *mostra*. Per Brecht il fondamento non vivente della vita sono i rapporti di classe, lo sfruttamento dell'uomo sull'uomo. Collegandosi al principio utopia l'estasi fotogra-



Pietro Roccasalva, Senza titolo

fica nell'intrattabile realtà diventa allora principio di emancipazione dell'uomo. Catturata nell'immagine estranea – come nell'esperienza del *déjà vu* descritta da Bergson di cui il teatro epico è una specie di amplificazione sistematica –, la vita vede finalmente il proprio orrore e, soprattutto, lo mostra allo spettatore disincantato. Il teatro diventa così teatro filosofico, ambito privilegiato della problematizzazione dell'ovvio. Siccome, poi, secondo l'insegnamento platonico, il filosofo non potrebbe dirsi tale se, una volta uscito a contemplare la luce del vero, non se ne ridiscendesse tra gli uomini incatenati, il perturbamento indotto dal *Verfremdungseffekt* si fa pedagogia, guida dell'anima fuori dalla caverna della superstizione. L'immagine in Brecht è così riscattata dalla sua naturale propensione per la "parte maledetta". Essa infatti "salva", la sua fascinazione è utile alla causa degli uomini. Il passato che fissa è infatti pronto per essere abbandonato in blocco (la "rivoluzione" è avvento del *novum* e liquidazione del passato in quanto tale). A conferma dell'onnipotenza del paradigma *fotografico*, va segnalato un fatto notevole che aveva già suscitato le perplessità di Lukács. La lotta intentata dal marxista Brecht al principio della reificazione è, per così dire, basta su principi "omeopatici": la disalienazione dell'uomo procede infatti attraverso l'estraneazione. Per far finalmente vivere la vera vita bisogna interrompere la falsa vita in un punto, bisogna costringerla a guardarsi nel teatro dell'immagine dove non potrà riconoscersi perché su quella scena ad apparire è solo la non vita della vita.

## COMPLICITÀ

Due vie, due realismi, due modalità, quindi, della "fruizione" dell'immagine. Una volta che il fotografico è stato eletto a paradigma, l'estetica della ricezione deve essere riscritta. L'immagine "folle" stringe infatti con il suo fruitore una relazione particolare, reclama per sé uno sguardo divergente. Essa chiede, come qualsiasi atto genuino dotato di senso, di essere compresa, ma la comprensione concerne ora un reale intrattabile, un eccesso, vale a dire qualcosa che, per definizione, si sottrae alla traduzione in tema e oggetto. Una cosa è certa: la "comunicazione" non può essere intesa come trasmissione, codificazione/decodificazione, interpretazione o decifrazione di significati (definendo la fotografia "un messaggio *senza codice*" Barthes aveva già mandato a monte ogni futura possibilità per la semiotica di occupare in pianta stabile questo territorio).

Come ogni enunciato, anche il fotografico implica la propria idea di destinatario. Si rivolge a qualcuno. La sua struttura è quella del "turno conversazionale". Ma se l'immagine "civilizzata", quale che sia il suo supporto materiale, implica all'altro termine della catena un *lettore*, l'immagine folle ha invece bisogno di un interlocutore differente, ben più coinvolto nell'intrigo comunicativo: richiede un *complice*. Di qui la sua difficoltà ad integrarsi nelle cornici istituzionali (musei, università, biblioteche...) le quali sono state tutte pensate sul modello del libro, della lettura e di quella verità pubblica e impersonale (alla "terza persona") che la cultura fondata sul primato del



“testo” ha prodotto. La complicità è invece una relazione che rifugge la luce della verità *pubblica* e che si realizza nell’intreccio di una correlazione di personalità (io-tu).

Essa non è però riducibile alla semplice relazione basata sulla condivisione del segreto. Il segreto, infatti, non è altro che un detto attualmente assente, un non-detto in linea di principio perfettamente dicibile se solo qualcuno osasse prendere l’iniziativa. La complicità attiva ricercata dal fotografo con il suo spettatore – uno spettatore che non conosce ma di cui va alla ricerca emettendo “segnali”, i quali, come avviene in certi ambienti viziosi, fungono da criteri di selezione e di riconoscimento – è invece un desiderio di condivisione che trascende la dimensione del dicibile. Con la sua ossessiva coazione a ripetere, è come se il fotografo aspirasse a mettere in comune (a “comunicare”) un implicito che i linguisti definirebbero non discorsivo e non discorsivizzabile. Non un banale non-detto ma il non-detto *del detto* (genitivo soggettivo), vale a dire quell’ombra silenziosa e persecutoria che ogni parola, ogni enunciato, ogni segno, ogni immagine che dice, porta

con sé (*mostra*) come il suo fondamento eterno e impenetrabile: l’anima o la non-vita *della vita* che appare solo nell’incepparsi della vita “civile”.

Søren Kierkegaard, che sentiva in tutto questo puzza di peccato, ha battezzato “demoniaco” questo desiderio di condivisione di “ciò che è chiuso e che si rivela involontariamente”. Pierre Klossowski, che era imbevuto di teologia non meno del filosofo danese, ha aggiunto che il “depravato” – ovvero il produttore di simulacri, il “fotografo” nell’accezione di Barthes – “non ha niente da dire in merito al suo gesto che sia intelligibile al livello tra la reciprocità tra individui”, secondo quello che egli chiama “il codice dei segni quotidiani” [1967, 27]. Ciò non toglie che l’intera esistenza di Octave ne *Le leggi dell’ospitalità* fosse interamente rivolta alla ricerca di quegli istanti fatali in cui la comunicazione era finalmente possibile.

Il complice desiderato dal fotografo (e dal *voyeur*) è allora colui che sta al gioco dell’immagine “pazza”. Non la legge come se fosse un testo. Non ne decifra i significati alla ricerca di una chiarezza che dissolva ogni ambiguità. Non la assume come traccia (enigmistica) di un segreto che deve esse-





re svelato e annullato. Piuttosto solleva gli occhi dall'immagine e rivolge lo sguardo nella direzione indicata dall'immagine, la quale, ricordiamolo, altro non è che un dito indice. Tale *comunione*

*nello sguardo*, nella consapevolezza che niente di ciò che è attualmente visto è ciò che è realmente da vedere, è tutta la felicità procurata dall'estasi fotografica al fotografo e a noi suoi complici.

#### Opere citate

- Barthes, Roland, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980  
 Bataille, Georges, *La structure psychologique du fascisme*, in Id., *Œuvres Complètes*, vol. I, Gallimard, Paris 1970  
 Belting, Hans, *Bild und Kunst. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, C.H. Beck, Munich 1990  
 Benjamin, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000  
 Bergson, Henri, *L'énergie spirituelle* (1919), in Id., *Oeuvres*, Puf, Paris 1959  
 Brecht, Bertolt, *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1957  
 Descartes, René, *Discorso sul metodo - Meditazioni metafisiche*, Laterza, Roma-Bari 1975  
 Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image*, Minuit, Paris 1990  
 Id., *L'empreinte*, Centre Georges Pompidou, Paris 1997  
 Id., *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Minuit, Paris 1998  
 Dubois, Philippe, *L'atto fotografico*, QuattroVenti, Urbino 1996  
 Freud, Sigmund, *Al di là del principio di piacere*, in Id., *Opere*, 9, Bollati Boringhieri, Torino  
 Kierkegaard, Søren, *Scritti sulla comunicazione*, vol. 1, Logos, Roma 1979  
 Klossowski, Pierre, *Il filosofo scellerato* (1967), in Id., *Sade prossimo mio*, Garzanti, Milano 1975  
 Krauss, Rosalind, *Teoria e storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 1996  
 Lévinas, Emmanuel, *De l'existence à l'existant*, Vrin, Paris 1947  
 Ronchi, Rocco, *Il pensiero bastardo*, Christian Marinotti, Milano 2001  
 Schaeffer, Jean-Marie, *L'immagine precaria. Sul dispositivo fotografico*, Clueb, Bologna 2006  
 Van Lier, Henri, *Philosophie de la photographie*, Le Cahiers de la Photographie, Paris 1983





Immagine la vita: terzo piano Francesco Jodice, *Cento storie*

di Riccardo Panattoni e Gianluca Solla

# PARIGI, 1996

Di volta in volta, coerentemente con la sua storia, la fotografia è stata la fortificazione dell'occhio oppure il suo indebolimento; la precisione di un'immagine o il suo sfuocarsi. In entrambe queste modalità sussiste una relazione essenziale tra lo sguardo e quella "scrittura di luce" che è la definizione letterale della fotografia. Nella loro contrapposizione e complementarità, esse dividono il campo dell'immagine. Questa relazione essenziale tra lo sguardo e la fotografia attiene soprattutto al fatto che, sia nel rafforzamento dell'occhio tramite la focalizzazione dell'immagine fotografica, sia nel riferimento all'opacità dell'occhio, la fotografia restituisce ogni volta una modalità del guardare, che una volta emersa viene a sua volta assorbita e codificata all'interno della storia della fotografia.

Guardando *Parigi, 1996*, di Philip-Lorca diCorcia, la questione improvvisamente si complica, perché si viene confrontati sia con la nitidezza dell'immagine che con un'inattesa sfocatura. In questo caso un'immagine fotografica nitida presenta infatti, con la cristallinità che le è propria,

qualcosa d'inespressivo nei volti ritratti, qualcosa di vacuo, di lontano, come uno spegnersi degli sguardi non si sa bene dove. Là emerge con chiarezza l'opacità di qualcosa di ottuso. L'opacità non riguarda uno stile, una modalità del fotografare o della resa fotografica, ma piuttosto un momento di ottusità di uno sguardo umano, mostrato in modo inaggrabile da una fotografia nitida, pulita, netta. Questa dissonanza rappresenta la cifra più propria e più segreta di questo scatto, che si pone nel punto preciso d'intersezione, ma anche di mancata coincidenza, tra la vita e la sua immagine. È una discrepanza dove qualcosa deborda fuori dall'immagine, ma anche fuori dall'immagine della vita che in questo caso le è propria. Questa fuoriuscita trova qui la sua espressione proprio nella mancata corrispondenza tra la nitidezza dell'immagine e l'opacità degli sguardi ritratti.

Sappiamo che la parola "ritratto", pur consistendo fondamentalmente nell'espone i tratti di un volto, di una figura, implica anche il gesto di un ritrarsi, di un farsi indietro rispetto alla molteplicità



Philip-Lorca diCorcia, *Parigi*, 1996

cià d'essere che un volto o un corpo incarnano, per lasciarne invece emergere un tono, una piega, una singola espressione. Ma nell'immagine di diCorcia gli sguardi non sono ritratti. A un primo colpo d'occhio sembrerebbe anzi che essi quasi si sottraggano. A un'osservazione più attenta essi appaiono piuttosto immersi in un'indecifrabile lontananza rispetto ai loro stessi corpi. Si tratta così di un'immagine che rivela sino a che punto un ritratto non sarebbe mai in grado di farli emergere da quel fondo.

Eppure questi sguardi in qualche modo immer- si lo sono comunque, ma immersi dove? Non si tratta di occhi concentrati su qualcosa di preciso o fissi su un pensiero. Sono piuttosto occhi smarriti, e smarriti non in una concentrazione del loro essere, ma al contrario in una disper- sione, in una mancanza che è loro costitutiva. Questi occhi fanno tuttavia parte della quotidianità di una strada, di una metropoli, dello scor- rere approssimativo di ogni giorno. Questi occhi sono i nostri stessi occhi che si disperdono, si smarriscono, nonostante tutto, nonostante tut- ta l'accortezza che si crede di mettere nel vivere. Bisogna allora chiedersi quanto questo deficit non ci parli delle nostre vite, del loro segreto, molto più di tante altre cose, e sicuramente mol- to più di qualcosa che sorge intenzionalmente dalla nostra coscienza.

Questi occhi non guardano nulla di determina- to, come se qualcosa di loro si fosse perso per strada. Come se si fosse perso fra sé e sé. Ma cosa c'è lì, in quel mondo incognito che ci acconten-

tiamo spesso di definire con la vaga indicazione di "fra sé e sé"? È una sospensione quella che li ha luogo? E questa sospensione è puramente ideale oppure è fatta anch'essa di una sua materialità? E in questo caso cosa avrebbe questa materialità in comune con quella di cui sono fatte le nostre vite e le nostre immagini? Lo smarrimento da cui questi sguardi sembrano non dover più riemer- gere, non è tuttavia legato a un malinteso senso della profondità (e dell'interiorità), come po- trebbe sembrare dalla metafora dell'immersione. È uno smarrimento che silenzioso affiora perché delle vite sono di fatto tutte prese lì, nello smar- rimento. Non diciamo: "nel loro smarrimento", perché questo smarrimento non è mai semplice- mente loro, il loro proprio smarrimento.

Esse sono semplicemente smarrite nel mentre del loro fare, nel sopraggiungere dei loro pen- sieri, nel loro muoversi o nel loro apparente in- trattenersi. Tuttavia questo smarrimento non è possibile riconoscerlo come proprio, perché nes- suno può riconoscersi in quel determinato mo- mento. C'è lì qualcosa di irricognoscibile che si fa largo. (E che si fa largo anche attraverso questa fotografia di diCorcia, costituendone l'enigma attorno a cui la sua immagine ruota.)

Non ci riconosciamo mai in quello stato, che possiamo vedere eventualmente solo negli occhi dell'altro. Eppure quando lo osserviamo in altri, lo riconosciamo subito, sappiamo sin troppo bene di essere anche noi così, preda di sguardi che si assentano, che si smarriscono – quasi che qualcosa li negasse, li negasse a se stessi, al loro

stesso guardare. Questi sguardi è come precipitassero in se stessi, mancando all'ottica, mancando all'organizzazione dello sguardo. Forse oscillano.

Da qui lo smarrimento che si comunica anche ai corpi. Se gli sguardi infatti si smarriscono e sono come assorbiti in un'apparente sospensione, anche i corpi non possono restare impassibili. Per quanto dobbiamo ammettere di conoscere quegli sguardi, anche se non sappiamo davvero cosa lì accada, è come se i corpi sentissero il velo che tocca il loro sapere e il loro non sapere. È come sentissero e rammentassero lo sfondo di questo smarrimento che accompagna l'abilità del loro sguardo. Da qui l'effetto di automatismo che prende i corpi e che la fotografia di diCorcia traduce nello straniamento tra la direzione di marcia che il corpo prende e l'occhio che invece non la segue. In un certo modo, gli occhi restano indietro ai corpi che li portano, seguendo linee invisibili ma apparentemente codificate, evitando comunque di scontrarsi, o forse anche solo di toccarsi.

*Parigi, 1996*, testimonia di un istante segreto, ma lo fa mostrando il centro sommerso della sua immagine, che è anche il centro sommerso di ognuno di quegli occhi smarriti, di ognuno dei nostri singoli sguardi. Quello sguardo è allora un punto che non riesce mai a essere puntuale con se stesso. L'immagine mostra come quegli sguardi non siano fatti di altro che di linee e di punti, e forse ancor di più di accelerazioni e di rallentamenti, di battiti e di impulsi. È come il battito

delle nostre ciglia preso dalle sue intermittenze e dai suoi mancamenti. È un turbamento quasi inavvertito in cui l'occhio si arresta e per un istante guarda, ma non sa bene cosa, nel vasto spazio che si apre tra l'immagine e la vita.





**Lo SPAZIO GERRA si è animato nei mesi estivi con un'ampia proposta di iniziative: proiezioni di film, incontri, dj set e concerti, il tutto in un'atmosfera di intrattenimento che vuole caratterizzare la vita del nuovo Centro.**

28/06/08  
11/09/08

# SPAZIO GERRA LIVE

Numerosi gli appuntamenti di Spazio Gerra Live: dagli aperitivi in musica con improvvisazioni dj, alle proiezioni proposte dalla Fondazione I Teatri di alcuni spettacoli della scorsa edizione particolarmente apprezzati dal pubblico, alle *Serate d'autore* proposte dall'Ufficio Cinema del Comune di Reggio Emilia dedicate a Joel Peter Witkin, Nan Goldin, Robert Mapplethorpe, Cindy Sherman. In collegamento con il *Festival OST Original SoundTrack*, la rassegna dedicata alla musica per il cinema, sono stati proposti nel nuovo Spazio Gerra gli "aperitivi" di OST. L'8 luglio "Aperitivo a Mano Armata", condotto dal direttore di *Reporter* Giampaolo Corradini, ha proposto un divertente dibattito a più voci fra personaggi assolutamente eccezionali e molto diversi fra loro. Come Luciano Lutring, ex "solista del mitra", protagonista in negativo di quegli anni, ma oggi completamente riabilitato, e attivo come artista e scrittore. Di fronte a lui, un rappresentante della legge di grande esperienza come il Capo della Squadra Mobile reggiana Antonio Turi. Il 25 luglio Pupi Avati, intervistato dal critico cinematografico Marco Spagnoli è stato invitato a raccontare il proprio rapporto con la musica fuori e dentro il film e più in generale il suo rapporto tra musica e cinema, da lui letto in chiave autobiografica all'interno del più complesso rapporto tra passione e talento che accompagna le scelte di tutti noi. Al termine dell'incontro è stato proiettato il suo film *Ma quando arrivano le ragazze?*.

*Spazio Gerra Jams* è stata la proposta degli Atelier di Officina delle Arti per i lunedì di luglio Musica, cinema, danza, letture, pittura, scultura, grafica gli ingredienti di queste animazioni continuamente scomposte e ricomposte in maniera rinnovata e differente, in un costante lavoro di improvvisazione, confronto e scambio.

Accanto allo spettacolo dedicato dal centro teatrale Mamimo alla mostra *Immagine la vita*, è stato presentato il V-j set 'Damnation', combinazione di musiche gotiche e 'new wave' su immagini di film noir ungheresi anni '80, a cura di Davide Tosi, una performance multimediale con esibizione del Confusion Trio (genere fusion) abbinato a proiezioni varie a cura di Strange Vertigo e Cineclub Pelote e un concerto a cura



di Icarus Ensemble con interventi alla chitarra di Giacomo Baldelli. Per *Immagine la vita: cinema, immagine, parole*, iniziative più direttamente collegate al tema della mostra, Sandra Campanini ha proposto la proiezione di *Sigur Ros – Heima* di D. DeBlois, stralci dei concerti tenuti dalla band dei Sigur Ros per tutta l'Islanda, loro terra d'origine, insieme a bande locali, cori del villaggio e cantanti tradizionali, in *location* del tutto atipiche e alla presenza di un pubblico assolutamente eterogeneo e entusiasta, e due film del regista statunitense Godfrey Reggio, *Koyaanisqatsi* e *Naqoyqatsi*, letteralmente dalla lingua amerinda hopi "Vita in tumulto" e "Vita in cui ci si uccide a vicenda", parte di una trilogia di film senza parole e senza attori, basati sulla sapiente combinazione di sole immagini, realizzate con una straordinaria cura fotografica, in un montaggio ritmato dai suoni e dalla musica, scritta da Philip Glass. Due incontri - Federico Leoni e Rocco Ronchi in *Segni di vita, catturare la vita in immagini* e Elio Grazioli e Riccardo Panattoni *L'immagine e il segreto* - saranno dedicati all'approfondimento dei contenuti sollecitati dall'esposizione. Infine lo spettacolo *Sotto gli occhi di tutti*, dieci canzoni su poesie di Umberto Fiori Musiche di Luciano Margorani e di F.Fabbri, U.Fiori, T.Leddi, P.Martini, R.Rivolta con Umberto Fiori, voce e Luciano Margorani, *chitarra elettrica*. Si tratta di un caso molto particolare nel panorama della canzone italiana d'autore, un intreccio organico tra poesia e canzone, tra parola e voce. Il poeta Umberto Fiori ha infatti alle spalle un'importante esperienza musicale (gli Stormy Six, gruppo storico del rock italiano): questo gli ha permesso di contribuire al progetto non solo in veste di autore dei testi, ma anche di compositore e di interprete. Quelle a cui dà voce sono le sue poesie, da lui stesso rielaborate per la musica di Luciano Margorani e di ex Stormy Six come Tommaso Leddi, Pino Martini, Renato Rivolta.





Nello spirito di accoglienza dello SPAZIO GERRA, che vuole promuovere l'incontro della città con artisti e fotografi contemporanei, la fotografa sud coreana Hyun-Jin Kwak è tornata a Reggio Emilia per sviluppare un nuovo capitolo del suo progetto in progress dal titolo *Girls in Uniform*.

Dopo la menzione speciale ottenuta per *The Core of Industry*, il premio internazionale svoltosi nell'ambito di *Fotografia Europea 2008*, l'artista ha soggiornato in città per più di un mese (dal 30 giugno al 28 luglio), allestendo veri e propri set fotografici all'interno di alcuni dei luoghi più suggestivi della nostra città, tra i quali il Teatro Valli, i Chiostri della Ghiara, i Musei Civici, l'Arena Estiva Stalloni, l'Ex Opg e il Mercato Coperto.

Hanno collaborato e fornito assistenza alla realizzazione del progetto: Lucia Barbieri, Antonella Cipressini, Filippo Franceschini e Valeria Rinaldini.

Lucia Barbieri e Valeria Rinaldini hanno raccolto in un'intervista le motivazioni del lavoro dell'artista.

30/06/08  
28/07/08

# HYUN-JIN KWAK

## Quando hai cominciato ad amare la fotografia e perché?

Non so esattamente quando ho iniziato ad amare la fotografia, forse con la nascita di “Girls in Uniform” nel 2003. In ogni caso, non è propriamente una “passione” per me, quanto piuttosto un mezzo, un meccanismo che meglio di ogni altro mi permette di esprimermi.

## C'è un tipo di fotografia in particolare a cui ti ispiri?

Più che dalla fotografia, sono ispirata dall'arte in generale. Ma non c'è un artista che amo più degli altri. Direi che il mio lavoro nasce dall'agire quotidiano, dalle circostanze che ci influenzano in ogni cosa che facciamo: l'economia, le tendenze, la cultura. Sono anche molto ispirata dalla letteratura, amo indagare la complessità delle situazioni ma al tempo stesso cerco di farlo usando strumenti immediati e diretti, come la fotografia.

## Parlaci del tuo progetto *Girls in Uniform* e del tuo lavoro a Reggio Emilia

*Girls in Uniform* nasce nel 2003 e consiste in diverse serie fotografiche, sculture e video. Ho sviluppato il mio lavoro tra la Svezia e la Corea del Sud. E' una saga contemporanea di trasformazione attraverso il mito dell'adolescenza e delle diverse uniformi che siamo costretti ad indossare nel corso della vita. L'intero progetto è una narrazione, dove ogni fotografia agisce come un racconto. Partendo da un'immagine che ho nella testa, cerco di ricrearne il contesto, definendo il più possibile ogni dettaglio: cosa aggiungere, cosa togliere, come dovrebbe essere la location e come sviluppare l'azione. Cerco luoghi normali, spazi della vita di tutti i giorni, che, una volta catturati dall'obbiettivo, si trasformano. Questa trasfigurazione è molto interessante per me, e non riguarda soltanto i luoghi, ma anche i soggetti delle mie fotografie. Trattandosi più che altro di sensazioni e di immagini che nascono nella mia testa, esse esistono al di fuori di una collocazione precisa e definita. A volte è il luogo a darmi il senso dell'azione che ritraggo, altre volte è l'azione





a definire il luogo. Non c'è un vero e proprio punto di partenza. Generalmente, ogni scatto è preceduto da un lungo lavoro di progettazione che può durare anche due anni, per cui i miei tempi di lavoro e di produzione sono abbastanza dilatati e pianificati.

Venire in Italia è stato, al contrario, molto spontaneo. In questo senso il lavoro che ho fatto a Reggio Emilia è molto diverso rispetto ai miei lavori precedenti. All'inizio è stato difficile, proprio perché non sapevo esattamente cosa aspettarmi. Quando sono stata qui lo scorso aprile per *The Core of Industry* ho visitato alcuni luoghi interessanti, e meno di due mesi dopo ero di nuovo qui. Circa metà delle immagini che ho scattato erano presenti nella mia testa da lungo tempo, e si è trattato solo di individuare le *location* adatte. L'altra metà, invece, è nata spontaneamente: sono stati i luoghi ad ispirarmi e questa è una vera novità per me. In questo nuovo lavoro, a differenza di quelli che ho sviluppato in Svezia e in Corea del Sud, ho tentato di annullare ogni elemento secondario e supplementare, concentrandomi invece sulle *location* e sui personaggi.

### Come si sviluppa il tuo lavoro di artista?

Lavoro principalmente in Svezia, quindi il periodo estivo è il più intenso e produttivo, poiché devo sfruttare al massimo la luce. Successivamente, dato che lavoro in digitale, c'è un lungo periodo di post-produzione, che mi impegna quasi fino alla primavera successiva, momento in cui comincio a pianificare gli scatti dei mesi estivi. E' un lavoro circolare!

### Quali sono i tuoi progetti futuri?

Il prossimo ottobre inizierò un progetto itinerante nei paesi scandinavi, inaugurato da una mostra allestita in due diversi luoghi di Stoccolma. Da lì, dopo un tour in Scandinavia, la mostra si sposterà verso il centro Europa, magari in Francia o in Italia.



Lo scorso 15 luglio allo SPAZIO GERRA si è tenuto un incontro del laboratorio urbano sulla riqualificazione delle frazioni del comune di Reggio Emilia. Un progetto avviato lo scorso novembre quando l'amministrazione comunale, in collaborazione con l'Ordine degli Architetti di Reggio, ha indetto una pubblica selezione per la realizzazione di progetti relativi alla riqualificazione del territorio extraurbano rivolto a giovani professionisti iscritti all'Ordine degli Architetti o degli Ingegneri di Reggio Emilia. A fronte delle oltre 50 proposte pervenute, sono 20 i giovani professionisti a cui il Comune, con la guida e il coordinamento dei tecnici comunali e attraverso percorsi di partecipazione dei cittadini, ha assegnato l'incarico di progettare interventi di riqualificazione in nove ambiti frazionali: Cadè, Gaida, Cella; Roncocesi, Cavazzoli; Gavassa, Massenzatico, Pratofontana; Marmirolo, Roncadella, Masone, Castellazzo; Bagno, Corticella; Gavasseto, Sabbione; Canali, Fogliano; Codemondo, San Bartolomeo; Coviolo, San Rigo.

# INCONTRI PER LA CITTÀ







Per ricordare un artista che ha lasciato un'impronta significativa nella musica contemporanea, martedì 9 settembre 2008 allo SPAZIO GERRA è stato presentato il libro "Il mio amico Lucio Battisti. Claudio Sabelli Fioretti e Giorgio Lauro intervistano Mogol" (Aliberti editore). Un dialogo tra gli autori e il musicista Maurizio Vandelli e un'occasione per ripercorrere la vita e i successi di uno dei più grandi sodalizi artistici della musica italiana.

80/60/60

# OMAGGIO A LUCIO BATTISTI

*“È un patrimonio della cultura italiana indelebile”* – Giulio Rapetti Mogol  
Il 9 settembre 1998 morì Lucio Battisti, il più grande musicista della storia della musica popolare italiana. Dieci anni dopo, il 9 settembre 2008, abbiamo deciso di celebrarlo con un concerto e con la presentazione di un libro.

Lucio Battisti, come dice Mogol con le parole conclusive del volume, è stato e sempre rimarrà un patrimonio della cultura italiana, perché tutti lo conoscono, perché tutti ricordano i motivi delle sue canzoni, delle tante bellissime canzoni che Battisti creava con una semplicità sorprendente.

Lucio Battisti è un patrimonio nazionale, e ci è sembrato giusto celebrarlo anche a Reggio Emilia, una città che non rientrava nella sua geografia esistenziale, ma che come il resto d'Italia ha amato la sua musica e sempre continuerà a farlo.

Allo spazio Gerra abbiamo presentato il libro intervista a Mogol, l'uomo dei testi più famosi, dei versi che tanti continuano a cantare e a ricordare a memoria. Un libro che porta un titolo tanto semplice quanto universale, *“Il mio amico Lucio Battisti”*.

E' un titolo che appartiene a tutti, perché se è vero che l'uomo Battisti non si concedeva a facili amicizie, è altrettanto vero che il musicista Lucio Battisti ha caratterizzato con le sue canzoni le giornate di tanti, dando l'impronta a sentimenti, relazioni, amicizie, solitudini, a vari momenti delle nostre esistenze, diventando così un indimenticabile e imperdibile “amico sonoro”.

Tante persone, anche tra quelle che normalmente non seguono le iniziative culturali in città, dopo aver saputo che volevamo organizzare un tributo a Battisti ci hanno testimoniato il loro consenso, la voglia di ascoltare in piazza le sue canzoni, di leggere ancora qualche parola sulla sua opera e sulla sua vita.

Presentare il libro al Gerra è stato significativo, per testimoniare come anche un luogo nuovo della città possa e debba ospitare vecchie e intramontabili parole di canzoni che evocano immagini e visioni.

Musica, emozioni, pensieri e parole.





Lucio Battisti in sala d'incisione a Milano, 1968

fotogramma da "Violeta, la pescadora del Mar Negro"  
di Marc Ribba, 35mm, Spagna 2006



17/09/1088  
20/09/1088

Dal 17 al 20 settembre SPAZIO GERRA è una delle sedi del *Reggio Film Festival*, concorso internazionale per cortometraggi giunto alla sua settima edizione dedicata al tema del gioco. Ogni sera un aperitivo, con reading e interventi musicali, tavole rotonde dedicate all'approfondimento dei diversi aspetti del tema e proiezioni dei corti selezionati.

# REGGIO FILM FESTIVAL

Quest'anno il festival si svolge in tre sedi: il Teatro Zavattini/Cavallerizza, l'Università di Modena e Reggio e lo Spazio Gerra, sede di proiezione dei corti della sezione Spazio Libero, con un'attenzione particolare alle opere provenienti dai diversi paesi del mondo. Come è consuetudine della manifestazione, il tema diventa un ottimo pretesto per trattare in modo trasversale tematiche legate al mondo del cinema e non solo. Sono previsti alcuni focus su paesi europei, la Spagna e la Germania, che si caratterizzano per una produzione di cortometraggi di elevata qualità. Ogni sera allo Spazio Gerra ci sarà un aperitivo, con reading e interventi musicali.

Venerdì 19 *Play Times*, ovvero come sono cambiati i nostri modi di giocare. Se ne parlerà insieme a Paola Cagliari, pedagogista, Iginio Straffi, creatore delle Winx, Davide Zoletto, filosofo dell'Università di Udine, Laura Cerrocchi, ricercatrice dell'Università di Modena e Reggio Emilia, Roberto Farné, direttore del dipartimento di Scienze dell'Educazione all'Università di Bologna.

Sabato 20, in collaborazione con la rivista Domenica Quiz del gruppo RCS, verrà proposta la tavola rotonda *Gli enigmi dell'enigmistica*. Saranno presenti Florio Fabbri, Big Bonvi e lo staff di Domenica Quiz, e il tema sarà appunto un "dietro le quinte" di una rivista di enigmistica, vale a dire come avviene la costruzione di un enigma, e quali aneddoti caratterizzano questo mondo. A seguire *Virtual film*, una tavola rotonda che vede coinvolti i membri della giuria del Reggio Film Festival di quest'anno, i critici Maurizio Porro e Alberto Farina, l'attrice Lorenza Indovina, i registi PES e Guido De Maria. Saranno inoltre presenti Marco Accordi Rickards, esperto di videogame, Pier Luigi Capucci, docente di Teorie e Tecniche della comunicazione di massa e Francesco Carucci, sviluppatore 3d per Lionhead Studios di Londra.

Nello Spazio Gerra sarà inoltre presentato l'esito del workshop di fumetto e cartoons che si svolgerà nella giornata di giovedì all'interno dell'Università ad opera della neonata Scuola Internazionale di Comics di Reggio Emilia.

La sera di sabato, che coincide con Cinetica, la notte del cinema, verranno proposti i migliori cortometraggi dell'edizione 2008 del Reggio Film Festival.



1



2



3



4

- 1-2 Carlo Delle Piane e Stefania Sandrelli in "Ogni giorno" di Francesco Felli, HD, Italia 2008
- 3 Fotogramma da "Edward" di Katrin Nicklas, 35mm, Germania 2007
- 4 Fabio Cannavaro nel corto "Porque hay cosas que nunca se olvidan" di Lucas Fugueroa, 35mm, Spagna 2008



**Il programma proseguirà con un successivo momento espositivo incentrato sul rapporto tra l'ambiente e lo sviluppo sostenibile. Anche in questo caso, com'è nello spirito dello SPAZIO GERRA, la mostra sarà un momento d'incontro per diversi linguaggi già espressi dai curatori che saranno: Luca Molinari (architetto), Marinella Paderni (critica d'arte) e Pierluigi Sacco (economista).**

10/10/08  
30/11/08

# **WE HAVE A DREAM**

**Per un realismo visionario**

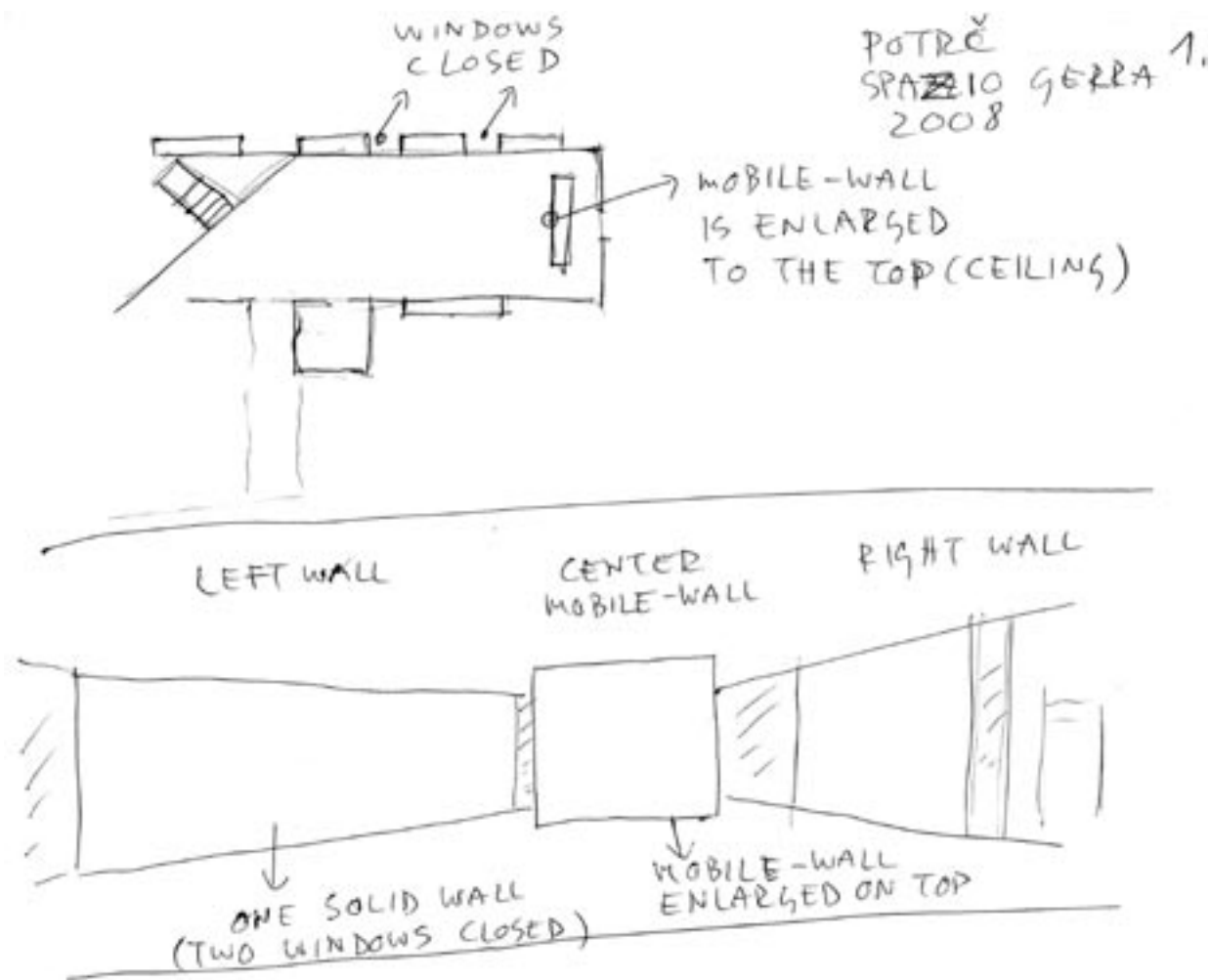


Sostenibilità è diventato il motto di molte sfide ambientali, economiche e sociali che l'umanità sta cominciando lentamente a realizzare. E' sotto gli occhi di tutti l'insostenibilità del nostro pianeta a mantenere ancora a lungo l'attuale sistema di vita del genere umano e soprattutto la crescente globalizzazione; sono invece poco evidenti le strategie d'intervento e soprattutto i modelli alternativi di sostenibilità del mondo. Studiosi di diverse discipline scientifiche, economiche e umanistiche segnalano la necessità di rompere gli steccati che separano l'economia dalle scienze dell'ambiente, l'architettura dalla riflessione filosofica, la pratica sociale dalla creatività artistica per approfondire possibili interazioni capaci di realizzare una piena sostenibilità e migliorare il benessere comune.

Le utopie del Movimento Moderno si sono infrante, le città e gli spazi del vivere vanno ripensati, adattati, come pure i sistemi di vita delle comunità.

L'approccio trasversale, multidisciplinare, alla riflessione e alla progettazione non è il solo elemento di differenza da mettere in atto per ripensare il progetto umano sul mondo del XXI secolo. Per fronteggiare positivamente le nuove sfide della globalizzazione, dei flussi migratori, delle risorse, dei nuovi assetti geopolitici, alcune comunità hanno ideato e realizzato modelli possibili e praticabili di sostenibilità capaci di coniugare realtà diverse e a volte opposte, conflitti, localismi e identità nazionali. Gli esempi sono visibili nel continuo fiorire di piccole economie informali, di sistemi d'agricoltura urbana, di architetture spontanee e flessibili. Sono spesso generati da realtà periferiche che sperimentano autonomamente forme alternative di vita collettiva, mettendo poi in connessione (in rete) e in condivisione con il resto del mondo le proprie esperienze.

Per cogliere adeguatamente questi contesti già esistenti, si fa tuttavia necessaria la capacità di anticipare nuovi scenari. Si deve trovare uno slancio come quando si ha un sogno da realizzare, ma un sogno non più personale bensì un sogno collettivo, plurale e estremamente vicino ai bisogni effettivi del nostro imminente futuro. È in altri termini la ca-



pacità di aprirsi ad una realtà visionaria in grado di disegnare visioni in cui l'immaginazione e l'inventiva trovino il loro radicamento nella realtà sociale, instaurando pratiche di rinnovamento creativo dei comportamenti sociali all'altezza di accogliere insieme sia l'anima dei luoghi sia le nuove esigenze dell'umanità quali la flessibilità, il nomadismo, la smaterializzazione dei "corpi solidi" in architetture leggere, partecipative, più sensoriali e meno rigide, più umane e meno coercitive.



-HOUSE WITH NO WALLS-

WHILE CITIES ARE NEARED DOWN  
BY CIVILIZATION, WE BUILD CIVIL  
SOCIETY IN THE FOREST.  
- FLORESTANIA -  
IS OUR CITIZENSHIP.



WE ARE CONNECTED TO THE OUTSIDE  
WORLD ON OUR OWN TERMS.



-THE POLARIS  
NEETS  
THE HOUSE CITY AND NEW BARLOW-

WE ARE DOERS!  
THE THINKERS OF THE GOD  
WE'RE TALKING ABOUT US.

# CREDITS

Le immagini degli eventi e degli allestimenti di Spazio Gerra sono di:

Nicola Cepelli (pagine ottantanove in basso e novantuno), Claudio Cigarini (pagine dodici, quattordici-quindici, sedici, venticinque, trentasei, trentasette, trentotto, quarantotto-quarantanove, cinquantaquattro-cinquantacinque, sessantasei-sessantasette e ottanta-ottantuno), William Ferrari (pagina novantasei), Fotostudio 13 (pagine ottantasei e ottantanove in alto), Foto Superstudio (pagine quattro, sei-sette, otto, undici e ventotto) e Gloria Rosselli (pagina trentadue).

copertina

**Nan Goldin**

*Reine con Aeone a casa mia*, Parigi 2001

Fotografia a colori, 101 x 74 cm

Courtesy by the artist and Guido Costa Projects

pagina diciassette

**Goran Galic**

*Ma bice bolje (It will get better)*, 2002-2005

Fotografia a colori, 44 x 59 cm

pagina diciotto-diciannove

**Hyun-Jin Kwak**

*Girls in Uniform*, 2006-2008

Fotografia a colori, 110 x 150 cm

pagina venti-ventuno

**Sissa Micheli**

*Trying to seize it or On closer observation*, 2008

Fotografia a colori, 50 x 50 cm

pagina ventidue

**Karin Jobst**

*Atomar--zone1*, 2007

Fotografia a colori, 70 x 100 cm

pagina ventitre

**Peter Bobby**

*High Rise*, 2006

Fotografia a colori, 34 x 50,5 cm

pagina ventisei-ventisette

**Ann-Sofi Sidén**

*Same Unknown*, 2008

Video

pagina trentasei-trentasette-trentotto

**Stefano Arienti**

*Oggi sposi*, 2008

Installazione

pagina quarantuno

**Nan Goldin**

*Rebecca e Io come Madonna con bambino*, Positano, 1986

Fotografia a colori, 101x74 cm

Courtesy by the artist and Guido Costa Projects

pagina quarantatre

**Lucia Leuci**

*Disegnare il sole*, 2007

Video, 4'

pagina quarantaquattro

**Gianluca Codeghini**

*Per ora ci rinuncio*, 1997/2008

Disco LP

pagina quarantasei

**Caso Cogne**

TG3 Primo Piano del 19/10/2007

pagina quarantasette

**Sisley - Terry Richardson**

Manifesto pubblicitario

pagina cinquanta-cinquantuno

**Daniele Galliano**

Dalla serie *Figlio mio*, 1994/2001

Sei disegni di tecniche e dimensioni varie

pagina cinquantatre

**Gianluca Codeghini**

*Portare a lucido*, 2003

Gioiello

pagina sessantuno

**Desperate Housewives**

Homepage dal sito ufficiale

pagina sessantadue

**Luca Vitone**

*Futuro Ritorno*, 2008

Copertina del cd

Courtesy Galleria d'arte moderna  
e contemporanea, Bergamo

pagina sessantatre

**Lorenzo Pesce**

*Lory, Los Angeles* 2001

Fotografia a colori, 100 x 80 cm

**Lorenzo Pesce**

*Ragazza in macchina, Irlanda* 2002

Fotografia a colori, 100 x 80 cm

pagina sessantaquattro

**Dolce & Gabbana**

Manifesto pubblicitario

pagina sessantotto-sessantanove

**Francesco Jodice**

*100 storie*, 2002

Videoinstallazione

pagina settanta-settantuno

**Luigi Tazzari**

*Visual Echoes*, 2007

Fotografia a colori, 70 x 100 cm

**Luigi Tazzari**

*Visual Echoes*, 2007

Fotografia a colori, 70 x 100 cm

pagina settantadue

**Masao Yamamoto**

*# 1511*, 2007

Fotografia in bianco e nero

pagina settantatre

**Masao Yamamoto**

*Nakazora*, 2008

Fotografia in bianco e nero

pagina settantacinque

**Francesco Lauretta**

*Centro ricreativo di quartiere*, 2008

Olio su tela, 130x180 cm

Courtesy Antonio Colombo Arte Contemporanea

pagina settantasei

**Pietro Roccasalva**

*Senza titolo*, 2008

Olio su tela, 130 x 180 cm

Courtesy Sergio Bertola

pagina settantotto-settantanove

**Barbara Brugola**

*Zone\_ Lost*, 2006

Video, 7'

pagina ottantatre

**Philip-Lorca diCorcia**

*Parigi*, 1996

Fotografia a colori, 76 x 101,5 cm

pagina centootto

**Tomas Saraceno**

Installazione

pagina centododici

**Marjetica Potrc**

Progetto per l'allestimento della mostra

pagina centotredici

**Marjetica Potrc**

Disegni







FOTOGRAFIA E IMMAGINE CONTEMPORANEA

spazioqerra