LÀ DOVE INTERVIENE IL DISEGNO
LA FOTOGRAFIA

LÀ DOVE INTERVIENE IL DISEGNO
LA FOTOGRAFIA

Torino, Spazio Don Chisciotte
17 novembre 2016 - 28 gennaio 2017

Mostra e catalogo a cura di
Luca Panaro

Organizzazione
Fondazione Bottari Lattes

Progetto grafico e impaginazione
Claudio Ruffino

Stampa
Lizea

Si ringraziano
Fondazione Marconi, Milano
Monica Poggi

In copertina
Mario Cresci, *Misurazioni: Pinocchio*, particolare, 1977

Con il sostegno di
REGIONE PIEMONTE

©Fondazione Bottari Lattes
Via Marconi 16, Monforte d'Alba (Cn)
0173 789282
segreteria@fondazionebottarilattes.it
www.fondazionebottarilattes.it

Via della Rocca 37, Torino
011 19771755
segreteria@spaziodonchisciotte.it

LÀ DOVE INTERVIENE IL DISEGNO
LA FOTOGRAFIA

Mario Cresci
Bruno Di Bello
Franco Vaccari
Paolo Ventura

A cura di Luca Panaro

FONDAZIONE BOTTARI LATTES
SPAZIO DON CHISCIOTTE

L'esempio di Leonardo da Vinci

LUCA PANARO

È noto il passo vasariano che vede il dodicenne Leonardo nella bottega del Verrocchio dove «... non solo esercitò una professione, ma tutte quelle ove il disegno interveniva»[1]. Questa testimonianza, in apparenza banale, è invece di grande rilievo per comprendere l'importanza che il disegno ha avuto in tutta la variegata produzione del maestro fiorentino. Infatti, l'arte del disegnare non era concepita dal Vinci in esclusiva funzione della pittura, come lo fu invece per molti artisti rinascimentali, ma molto spesso era fine a se stessa, un "altro" linguaggio col quale dare forma a quei concetti che attendono di essere espressi, di volta in volta, attraverso l'arte e la scienza. Eugenio Garin, a questo proposito, ritiene che: «... attraverso il disegno Leonardo procede innanzitutto alla anatomia di tutta la realtà, all'approfondimento dell'esperienza sensibile, alla riduzione del fenomeno alle sue strutture, che in ultima analisi sono strutture matematico-meccaniche-macchinali»[2].

Questa caratteristica di operare con il disegno in vari campi del sapere è il risultato della formazione giovanile ricevuta da Leonardo; che non ebbe un'educazione umanistica, basata sullo studio dei classici, ma, nella bottega del Verrocchio, assorbì la peculiarità di un ambiente tecnico-artigianale che gli permise di agire in una totale libertà e gli diede l'occasione di ampliare i suoi studi dalla fine del medioevo all'inizio dell'età moderna.

«Leonardo vi riconosce sì di non essere un "litterato", – fa notare Carlo Vecce – cioè un umanista rigorosamente latino, ma non ammette d'essere un "omo sanza littere", del tutto digiuno o ignaro di latino, o sprovvisto di una qualsiasi cultura umanistica»[3].

La marcia in più che Leonardo possedeva, rispetto ai suoi colleghi rinascimentali, era infatti quella di essere un uomo di cultura, senza però appartenere al mondo dei "dotti", cioè a quell'ambito culturale dove erano ben accetti solo coloro che avevano compiuto studi umanistici. Leonardo, quindi, fu capace di sconvolgere anche l'approccio che un uomo d'intelletto doveva avere, secondo i modelli culturali del suo tempo, rispetto alla storia: ebbe la capacità di guardare non in una, ma in mille dire-

zioni contemporaneamente, senza gerarchizzare o snobbare niente di ciò che scopriva tramite le sue scoperte. Tutto veniva trascritto, disegnato, studiato; su ogni cosa Leonardo ragionava per capirne il significato, lo scopo, l'utilizzo. Nemmeno la cosa più banale rimaneva estranea all'insaziabile curiosità dell'artista.

Carlo Vecce, a riguardo del disegno, nota che Leonardo «... quando s'accinge a "descrivere" il modo di "figurare", entra in gara col pittore, e piega la parola a tutte le possibilità espressive di cui è capace»[4]. Ma il disegno, a volte, prende il sopravvento sulla scrittura perché ritenuto più efficace ad esprimere i ragionamenti complessi. Questo è riscontrabile in tutti i manoscritti dove Leonardo, servendosi sia del disegno che della scrittura, trasmette al lettore una visione completa del suo pensiero. Ciò che non viene espresso dalla scrittura, è comunicato dalla figurazione grafica, che spesso si presenta contorta, piena di linee e vortici, dimostrando tutta la spontaneità dell'atto. Gli schizzi disordinati dei codici leonardiani hanno lo scopo di inventare cose nuove evolvendole di tratto in tratto, per questo motivo il segno grafico non si presenta chiaro e nitido, ma pieno di ghiribizzi, a testimoniare i non pochi ripensamenti dell'autore.

La concezione del disegno, inteso come strumento di riproduzione chiara e pulita, (vedi l'aneddoto vasariano della "O" di Giotto)[5] non è condivisa da Leonardo che, al contrario, utilizza l'arte del disegno come strumento di ricerca. È questo il concetto-chiave per comprendere lo schizzo contorto di Leonardo, esso va considerato come il ponte che mette in comunione l'arte e la scienza, la cui convivenza, nell'opera di un unico artista, sarebbe altrimenti incomprensibile.

A questo proposito ci può aiutare un passo di Ernst H. Gombrich: «... al fine di divenire un aiuto e un veicolo per l'invenzione il disegno deve assumere un carattere completamente diverso, e ricollegarsi non già al modello dell'artigiano bensì all'ispirato, disadorno abbozzo del poeta»[6]. Secondo la tesi di questo studioso, dunque, Leonardo rivendica il diritto dell'artista a seguire la propria immaginazione, senza sentirsi vincolato da convenzioni e schemi prefissati o imposti dall'esterno. Il disegno, nella visuale di Leonardo, non ha l'arte come finalità unica ed esclusiva, ma va piuttosto considerato come mezzo di espressione valido in qualsiasi campo di ricerca; in questo modo Leonardo sovverte i criteri tradizionali "di bottega" elevando il disegno a strumento di approccio verso una pluralità di discipline. È a seguito di tale innovazione che, accanto alle opere pittoriche del Vinci, celebri in tutto il mondo, nascono anche i codici leonardiani, densi dei più eterogenei contenuti. Qui, infatti, egli espone le sue

numerose e acute osservazioni sui temi più disparati: dal volo degli uccelli alle linee di forza nelle correnti d'acqua, alle opere di fortificazione e a molti altri aspetti della realtà che interessavano, al tempo stesso, l'immaginazione dell'artista e la razionalità dell'ingegnere. L'abbozzo (scritto o disegnato) non è, insomma, soltanto il prodotto dell'ispirazione, ma soprattutto il punto di partenza per stimolare le capacità creative verso nuove fantasie, da trasformare successivamente in opere originali.

In questo continuo sforzo di ricerca, orientata in più direzioni e riccamente corredata di appunti, a loro volta stimolanti all'approfondimento, Leonardo utilizzò in totale libertà varie forme di espressione riconfermando, ancora una volta, la peculiarità del suo genio.

NOTE

[1] G. Vasari, *Leonardo da Vinci. Pittore e scultore fiorentino*, in *Le vite dè più eccellenti pittori, scultori e architettori*, (1568), Istituto Geografico De Agostini, Novara 1967, Vol. III, p. 388.

[2] E. Garin, *Universalità di Leonardo*, in *Scienza e vita civile nel rinascimento italiano*, Laterza, Bari 1965, p. 101.

[3] C. Vecce, introduzione a *Scritti, Leonardo da Vinci*, Mursia, Milano 1992, p. 13.

[4] Ibidem, p. 21.

[5] G. Vasari, *Vita di Giotto. Pittore, scultore et architetto fiorentino*, in op. cit. Vol. I p. 309. («Giotto che garbatissimo era, prese un foglio, et in quello con un pennello tinto di rosso, fermato il braccio al fianco per farne compasso e girato la mano, fece un tondo sì pari di sesto e di proffilo, che fu a vederlo una meeraviglia»).

[6] E. H. Gombrich, *I precetti di Leonardo per comporre delle storie*, (1952), in *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1973, p. 87.

Disegno e fotografia nel contemporaneo

LUCA PANARO

Fotografia significa disegno di luce, risulta dunque evidente lo stretto rapporto che lega artisti attivi nella ricerca per immagini alla progettazione grafica. L'occasione presentata dalla mostra che affianca questa pubblicazione è favorevole a indagare le diverse modalità di utilizzo del disegno, non solo propedeutico all'opera fotografica, ma strumento integrato alla sua stessa costruzione. Questa analisi prende a campione in modo particolare le ricerche di celebri autori italiani noti al mondo dell'arte, presenti nella pubblicazione con opere prevalentemente inedite e solo in parte fotografiche, a testimonianza dell'importanza attribuita al disegno per esprimere ragionamenti complessi, come già sottolineato nel testo precedente parlando di Leonardo Da Vinci.

Gli autori invitati a prendere parte a questo progetto provengono da esperienze differenti, Mario Cresci, per esempio, ha applicato fin dagli esordi la cultura del progetto alla fotografia, coniugandola alla sperimentazione del linguaggio visuale in ambito artistico. Negli anni Settanta la sua formazione e gli studi di design si confrontano nell'esperienza diretta con le culture etniche e antropologiche delle regioni del Mezzogiorno italiano, da cui deriva uno studio approfondito di oggetti e segni a testimonianza del rapporto uomo-territorio[1]. Come nelle opere qui presenti della serie *Misurazioni* (1977), dove la silhouette di Pinocchio è sviluppata in un foglio di lavoro accompagnato da dodici rayogrammi. Avendo maturato esperienze in varie città d'Italia, dal Nord al Sud, Cresci ha affinato l'arte del guardare, come il signor Palomar di Italo Calvino gli è sempre successo che certe cose gli si presentassero come a chiedere un'attenzione minuziosa e prolungata: «egli si mette a osservarle quasi senza rendersene conto e il suo sguardo comincia a percorrere tutti i dettagli, e non riesce più a staccarsene»[2]. In virtù di questo approccio l'artista inizia a compiere delle "misurazioni" giocando sul rapporto negativo-positivo tipico della fotografia, ma utilizzando questo *escamotage* come forma grafica, anche grazie all'ausilio delle sperimentazioni off camera.

Il rapporto fotografia-disegno che stiamo indagando trova nella ricerca di Bruno Di Bello un riferi-

mento diretto, specie nell'utilizzo della luce come strumento di scrittura. L'artista inizia a utilizzare nel suo lavoro la tela fotosensibile negli anni Sessanta e proprio in quel periodo nelle sue tele fotografiche compaiono parole e concetti che, scomponendosi e ricomponendosi, animano un gioco di perdita e di ritrovamento del significato. Altri lavori degli anni Settanta-Ottanta sono eseguiti disegnando sulla tela sensibile direttamente con il raggio di luce di una torcia elettrica, come il lavoro qui presentato, *Segno di luce di quadro in quadro* (1977), che formalizza la definizione etimologica di "fotografia". Com'è noto il termine deriva dalle due parole greche: luce (φῶς | phôs) e grafia (γραφή | graphè). L'opera di Di Bello è al tempo stesso una scrittura e un disegno di luce, rispetto ad altre sue produzioni qui non insiste sul riconoscimento di lettere o forme, ma lascia libero il segno di esprimersi nella sua purezza e di spostarsi potenzialmente all'infinito da un quadro all'altro. Come scrive Bruno Corà: «Diversamente da tutti coloro che hanno continuato a usare la fotografia come *ready made*, Di Bello non la considera più reperto reale da manipolare, ma procede in modo totalmente diverso, producendo l'immagine delle sue opere ex novo...»[3].

L'opera di Franco Vaccari, invece, introduce un ulteriore elemento al nostro oggetto d'indagine, fin dagli esordi l'artista si serve della fotografia in modo differente rispetto agli autori della sua generazione, non la utilizza per produrre delle immagini mimetiche, ma come impronta di una presenza, come traccia fisica di un esserci. Emblematiche, a questo proposito, rimangono le sue numerose "esposizioni in tempo reale". In questa pubblicazione sono riprodotte due litografie dell'autore ancora poco conosciute, intitolate *La coppia* (1980), dove Vaccari illustra graficamente il dualismo che governa la sua "Esposizione in tempo reale n. 18: Proposta per diurno". È interessante notare come il disegno in questo caso svolga una funzione di affiancamento all'opera ambientale a cui si riferisce. Realizzate successivamente all'installazione, le due litografie rimarcano la doppia visione suggerita dai box presenti alla XVI Triennale di Milano del 1979, in cui il pubblico era invitato a consumare immagini pubbliche televisive nell'intimità di uno spazio privato. I disegni realizzati l'anno successivo da Vaccari, chiaramente ispirati alle pubblicità dei primi del Novecento, presentano la ricorrenza del numero due: 2 gli spazi espositivi (disegnati e fotografati), 2 le persone (un uomo e una donna), 2 le scarpette cromaticamente "accese" da un bagliore che accomuna le restanti coppie.

Nella ricerca di Paolo Ventura il rapporto fotografia-disegno è intrecciato in modo direi indissolubile; le sue fotografie non esisterebbero senza la componente progettuale, così come quest'ultima

necessita dell'aspetto fotografico per trovare la giusta espressione. A volte le due tecniche con l'aggiunta del colore diventano un tutt'uno. In altre circostanze la ricerca dell'autore si mostra scandita dal suo essere composta da disegni, sculture e fotografie, ma sempre nella consapevolezza che l'introduzione di una quarta espressione artistica, la pittura, possa generare qualcosa d'altro, identificando piuttosto un processo, non più una suddivisione di opere catalogabili per tecnica. L'opera di Ventura si nutre di atmosfere che assorbe prevalentemente dalla pittura, dalla letteratura e dal cinema del secolo scorso, ma anche dalla sua collezione di immagini e oggetti storici, su queste costruisce un mondo immaginario fatto di piccoli set teatrali dove mette in scena storie da lui create. La fotografia diventa il prodotto finale di un processo creativo che inizia col disegno e si sviluppa con la costruzione di case in miniatura, come si può apprezzare nell'opera qui riprodotta, *Piazza Irnerio* (2016): un disegno, un diorama di cartone dipinto e una fotografia, svelano la genesi di un mondo al tempo stesso immaginario e reale.

NOTE

[1] M. Cresci, *Misurazioni. Fotografia e territorio: oggetti segni e analogie fotografiche in Basilicata*, Edizioni META, Matera 1979.
[2] I. Calvino, *Palomar* [1983], Oscar Mondadori, Milano 1999, p. 111.
[3] B. Corà, *Bruno Di Bello: immagini del III millennio*, Fondazione Marconi, Milano 2015.

Opere

Mario Cresci

MISURAZIONI: PINOCCHIO, 1977
tecnica mista, 30 × 42 cm

Dalla fotografia al disegno
A contatto sulla carta fotografica
Pinocchio, un pezzo di legno prende forma (sembianze umane) e continua a muoversi per sempre nelle sue immagini
aprile 77

MISURAZIONI: PINOCCHIO, 1977
rayogrammi, 40 × 30 cm

MISURAZIONI: PINOCCHIO, 1977
rayogrammi, 40 × 30 cm

Bruno Di Bello

SEGNO DI LUCE DI QUADRO IN QUADRO, 1977
Raggio di luce di una torcia elettrica
su tela fotosensibile

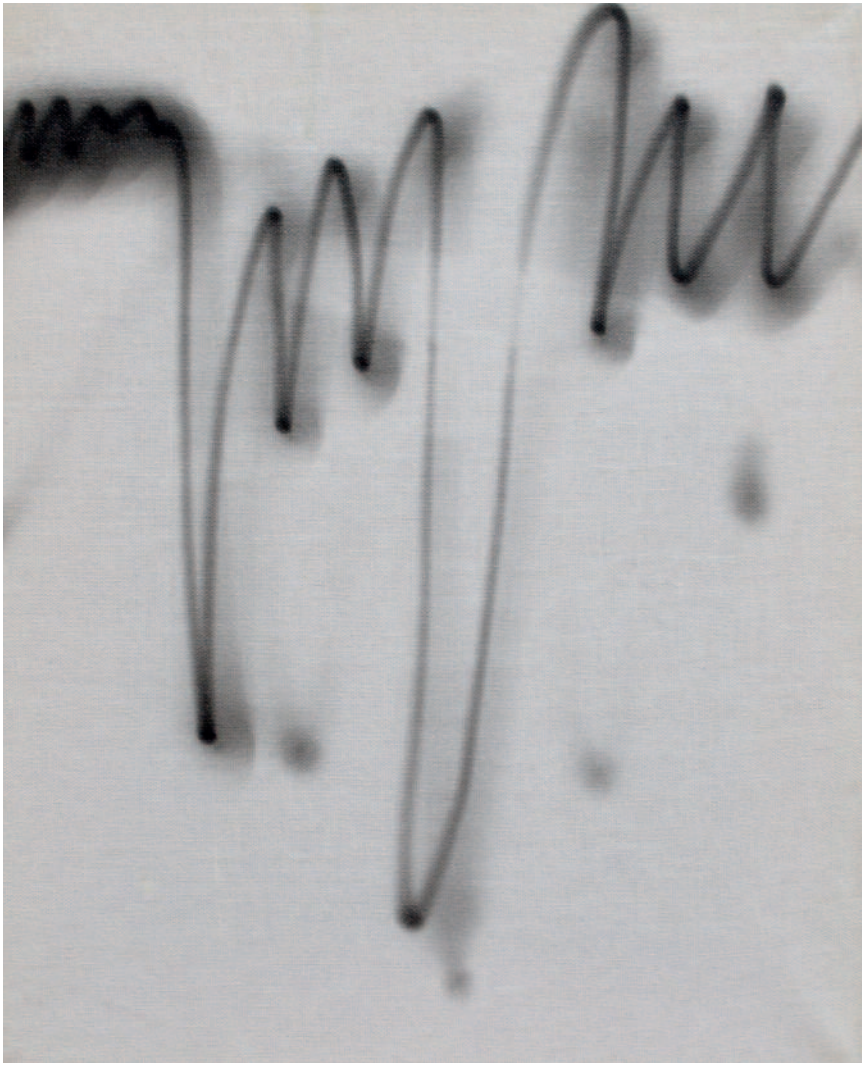
Courtesy Fondazione Marconi, Milano

SEGNO DI LUCE DI QUADRO IN QUADRO, particolare, 1977
Raggio di luce di una torcia elettrica
su tela fotosensibile, 70 × 50 cm

Courtesy Fondazione Marconi, Milano

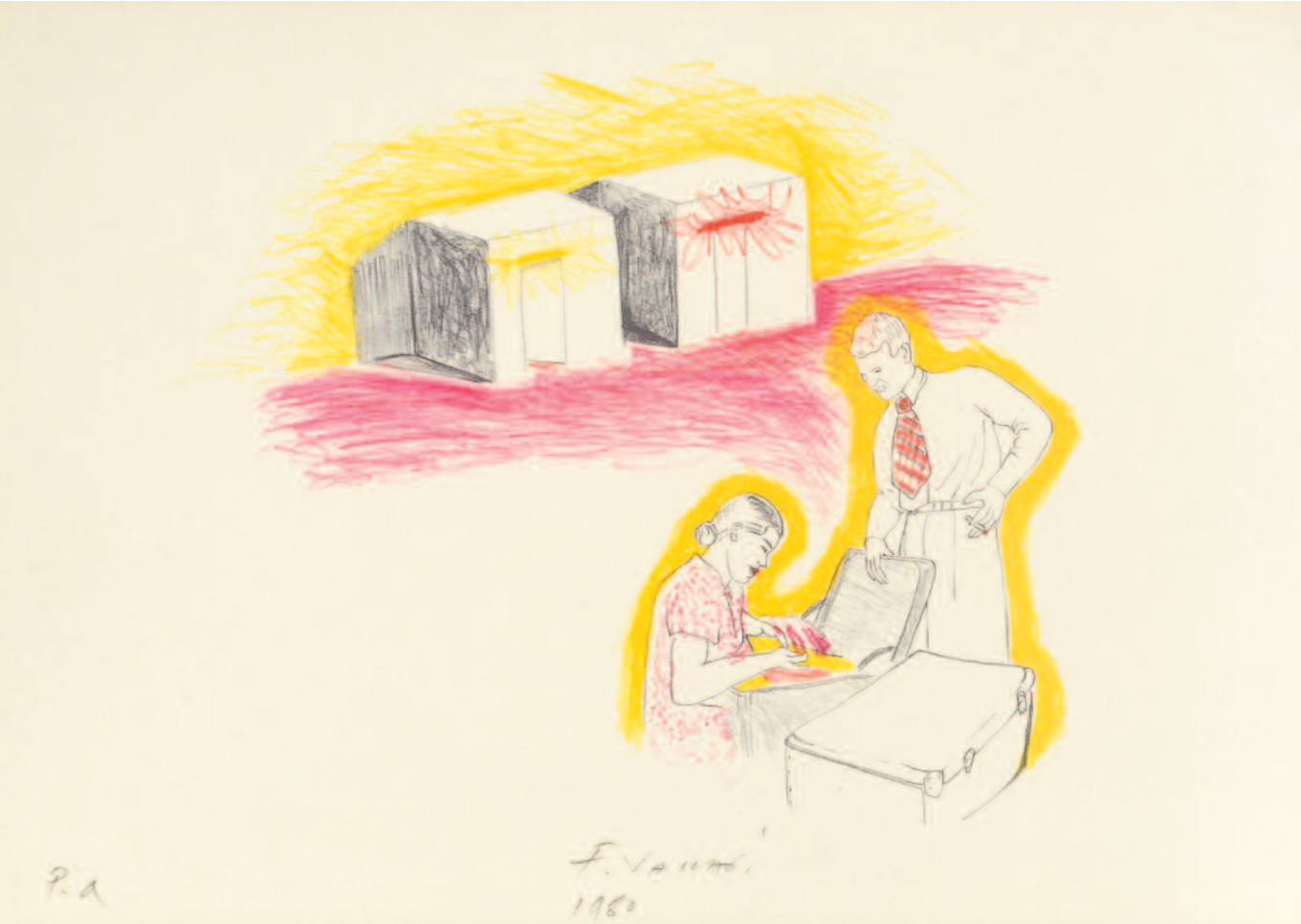
SEGNO DI LUCE DI QUADRO IN QUADRO, particolare, 1977
Raggio di luce di una torcia elettrica
su tela fotosensibile, 50 × 40 cm

Courtesy Fondazione Marconi, Milano

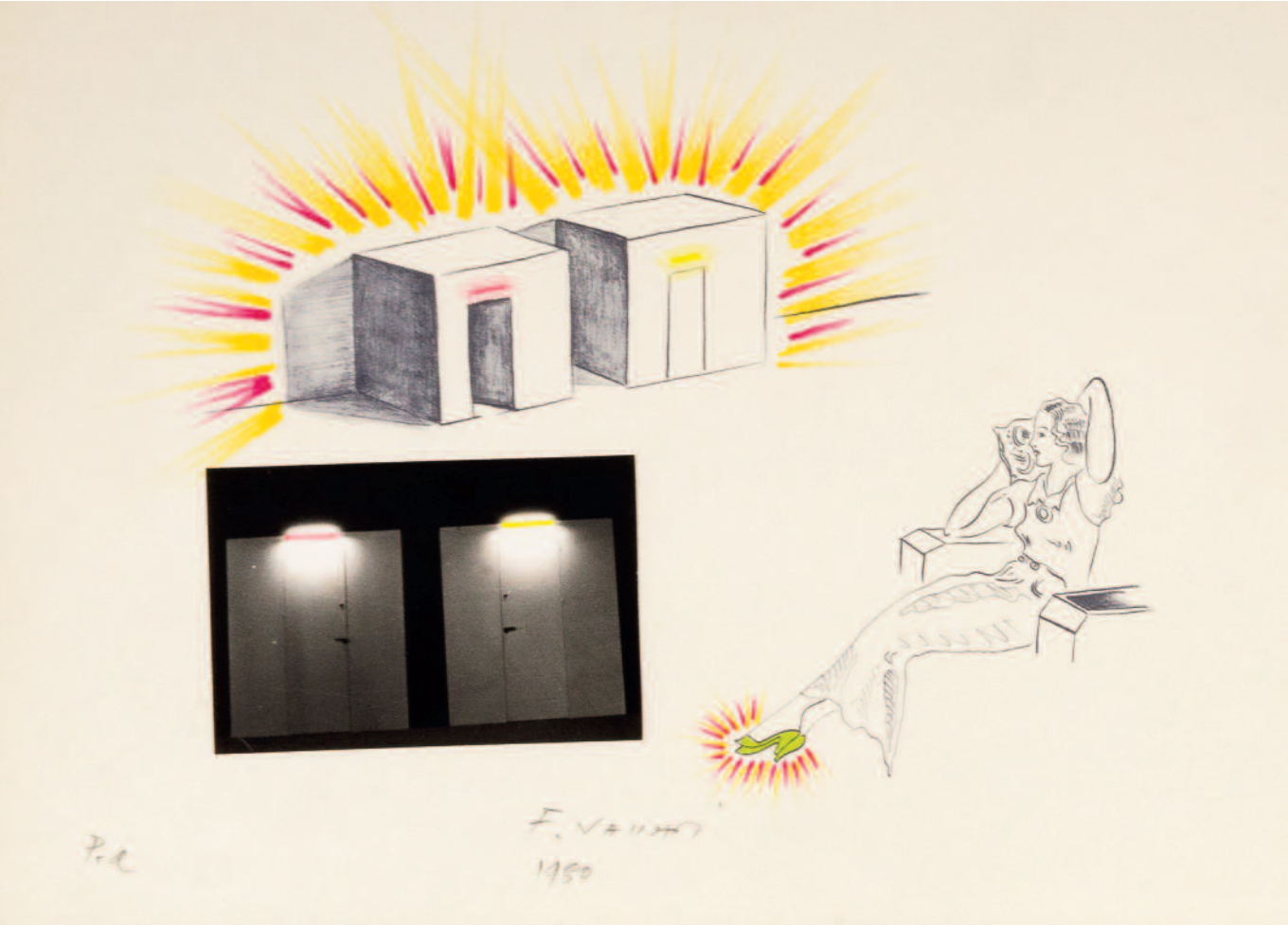


Franco Vaccari

LA COPPIA, 1980,
litografia, 36 × 51 cm


F. Vanni,
1980

LA COPPIA, 1980,
litografia e fotografia, 36 × 51 cm

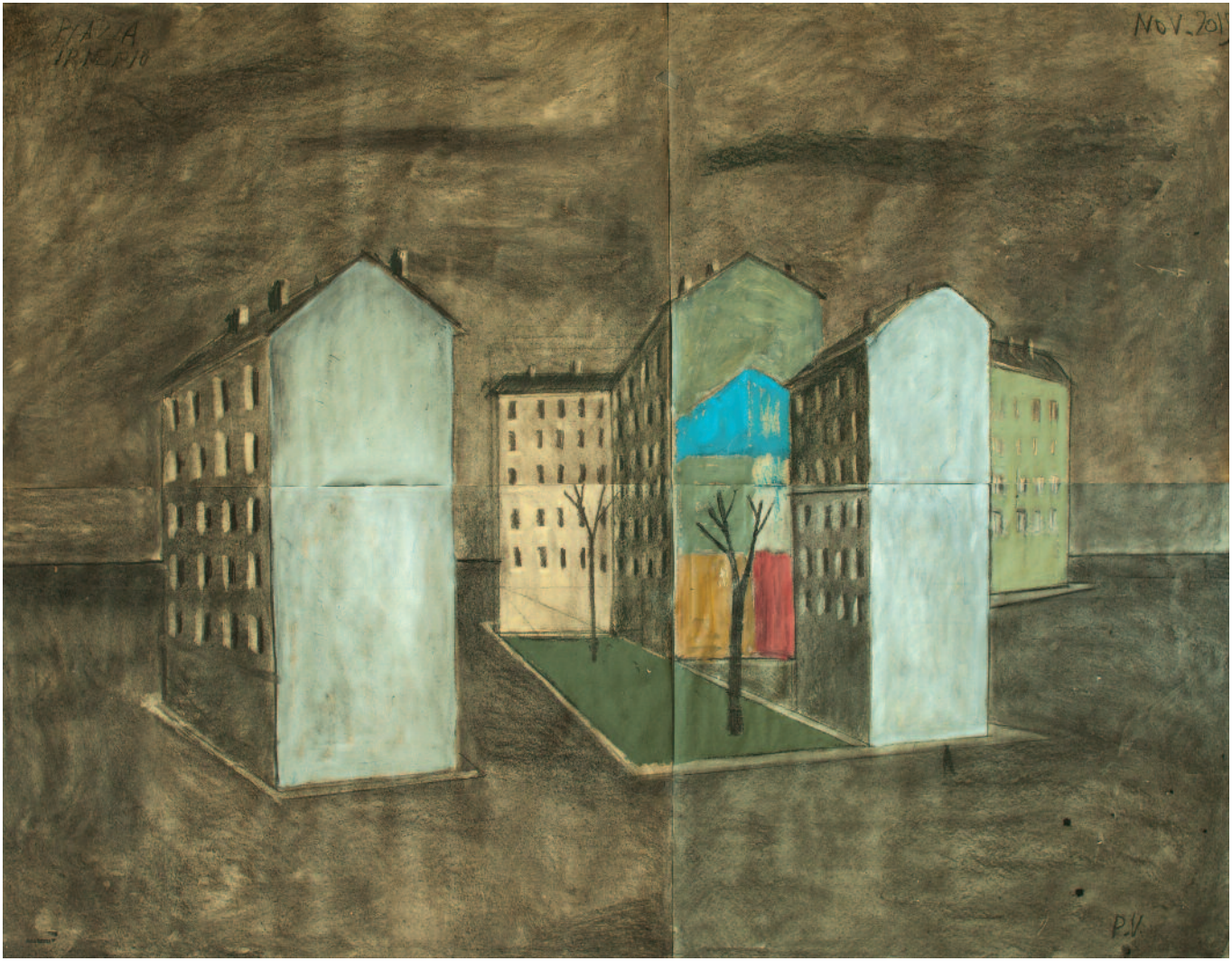

1950

PROPOSTA PER DIURNO, 1979
Esposizione in tempo reale n.18
installazione alla XVI Triennale di Milano

TELEVISIONE
TELEVISIONE

Paolo Ventura

PIAZZA IRNERIO, 2016
disegno, 140 × 180 cm


NOV.201
P.V.

PIAZZA IRNERIO, 2016
cartone dipinto, 55 × 30 × 69 cm

PIAZZA IRNERIO, 2016
tecnica mista, 125 × 146 cm

MAR 2016
PABLO VENTURA

Mario Cresci (Chiavari, 1942) ha applicato fin dagli esordi la cultura del progetto alla fotografia coniugandola alla sperimentazione del linguaggio visuale in ambito artistico. Negli anni Settanta la sua formazione e gli studi di design si confrontano nell'esperienza diretta con le culture etniche e antropologiche delle regioni del Mezzogiorno italiano, da cui deriva uno studio approfondito di oggetti e segni a testimonianza del rapporto uomo-territorio, come nelle opere qui presenti della serie *Misurazioni* (1977), dove la silhouette di Pinocchio è sviluppata in un foglio di lavoro e dodici rayogrammi.

Bruno Di Bello (Torre del Greco, Napoli, 1938) nel 1967 inizia a utilizzare nel suo lavoro la tela fotosensibile. L'anno seguente espone con il gruppo della Mec-Art, teorizzata da Pierre Restany. Dai primi anni Settanta nelle sue tele fotografiche compaiono parole e concetti che, scomponendosi e ricomponendosi, animano un gioco di perdita e di ritrovamento del significato. Altri lavori degli anni Settanta-Ottanta sono eseguiti disegnando sulla tela sensibile direttamente con il raggio di luce di una torcia elettrica, come il lavoro qui presentato, *Segno di luce di quadro in quadro* (1977).

Franco Vaccari (Modena, 1936) negli anni Sessanta utilizza la fotografia per presentare i graffiti come poesia anonima, poesia trovata. Il tema della traccia e il mezzo fotografico sono due costanti che attraversano tutto il suo lavoro. Sin dall'inizio non usa la fotografia per produrre delle immagini mimetiche, ma come impronta di una presenza, come traccia fisica di un esserci. Emblematiche, a questo proposito, rimangono le sue numerose "esposizioni in tempo reale". Qui pubblicate due litografie intitolate *La coppia* (1980), dove l'artista illustra graficamente il dualismo che governa la sua "Esposizione in tempo reale n. 18: Proposta per diurno".

Paolo Ventura (Milano, 1968) si nutre di atmosfere che assorbe prevalentemente dalla pittura, dalla letteratura, dal cinema, ma anche dalla sua collezione di immagini e oggetti storici, su queste costruisce un mondo immaginario fatto di piccoli set teatrali dove mette in scena storie da lui create. La fotografia diventa il prodotto finale di un processo creativo che inizia col disegno e si sviluppa con la costruzione di case in miniatura, come si può apprezzare nell'opera qui riprodotta, *Piazza Irnerio* (2016): un disegno, un diorama di cartone dipinto e una fotografia svelano la genesi di un mondo al tempo stesso immaginario e reale.

Finito di stampare nel mese di ottobre 2016
presso Lizea, Acqui Terme (AI)