

ATELIERS

Elio Grazioli

ATELIERS

Elio Grazioli

a_stampa_warburghiana
Progetto grafico · KOK Milano
a_stampa 04_2014

Indice

5	Ateliers
12 · 15	Luca Pancrazzi
16 · 17	Luca Vitone
18 · 20	Tino Stefanoni
21 · 24	Maurizio Nannucci
25 · 28	Marina Ballo Charmet
29 · 31	Luca Pancrazzi
32 · 34	Corrado Levi
35 · 38	Daniela De Lorenzo
39 · 41	Stefano Arienti
42 · 43	Luca Pancrazzi
44 · 45	Luca Scarabelli
46 · 47	Guido Guidi
48 · 49	Marco Cingolani
50 · 52	Paolo Gioli
53 · 55	Alessandra Spranzi
56 · 58	Nunzio Battaglia
59 · 62	Luca Maria Patella
63 · 65	Franco Vimercati

ATELIERS

Elio Grazioli

Ho sempre considerato l'arte strettamente legata agli artisti, qualunque sia la loro capacità effettiva di esprimere anche a parole il loro pensiero, i loro atteggiamenti, le loro debolezze. Di mano in mano nei secoli si è attribuito al loro modo di vedere e pensare una facoltà particolare, in ogni caso anch'io sono tra quelli che, per come sono fatti – sintetizzo così – o per le scelte che fanno – io penso piuttosto questo – vedono, sentono, comprendono, esprimono qualcosa che ai non artisti resta come sfocato, come dietro un vetro appannato che li separa dalla possibilità di accedervi.

Forse per questo chiamano intuizione, immaginazione, ispirazione, possessione questa facoltà degli artisti, perché resta solo intuita in loro, nei non artisti. Non che gli artisti sembrino sapere perfettamente quello che sentono e vedono, ma, come dicevo, forse il problema nasce dalla discrepanza tra il visivo e il verbale.

Non avendo dunque fatto la scelta di diventare artista, ma avendo maturato questa convinzione, ho fatto il critico, cioè ho provato ad affidarmi alla parola, ma mantenendo sempre il punto di fuga prospettico nell'immagine, cioè non solo occupandomi di immagini, le opere, ma considerando l'immagine qualcosa di così particolare da essere lo snodo per cercare di comprendere cose diverse dalla parola, il più vicine possibile a quello che credo abbiano compreso gli artisti. Così, anche, i miei amici sono sempre stati perlopiù artisti, ne ho frequentato diversi, sono sempre stati i miei interlocutori. È con loro che mi confrontavo rispetto a ciò che ho creduto di mano in mano di capire, è da loro che mi aspettavo la verifica più che da cultori di altre discipline.

Mi accanivo nel cercare di convincerli di tener conto anche di ciò che di altre discipline di cui ero comunque curioso e lettore mi sembrava che convergesse con i loro discorsi e le loro opere, perché mi sembrava arricchente e non incongruente.

Ho cercato di capire anche le loro resistenze, perché di nuovo le riconducevo a quel nucleo a cui solo loro mi sembrano attingere e così riaffrontavo di volta in volta quelle questioni da punti di vista diversi.

Comunque sia, ho sempre frequentato i loro atelier, come fossero l'ambiente naturale in cui nascevano quelle loro particolari idee e immagini. Io e mia moglie raccontiamo sempre agli amici come un giorno nostra figlia a 8-9 anni prese il coraggio a due mani e ci disse candidamente: “Ma papà, i miei compagni di scuola il sabato non vanno per mostre e negli studi degli artisti!”, tanto per noi questo era diventato abituale. Ricordo ancora con grande nostalgia alcuni atelier, per esempio quello grandissimo di Duccio Berti a Milano, pieno di tavoli, libri, opere, o quello di Daniel Dezeuze a Sète, nel giardino di casa, luminosissimo, o invece le due piccole stanze in Via Lecco a Milano che si dividevano Marco Cingolani

e Massimo Kaufmann, uno nell'una e l'altro nell'altra, o l'appartamento che si dividevano Stefano Arienti, Amedeo Martegani e Mario Dellavedova in Via Sidoli; o quello di Rudolf Stingel, sempre a Milano, dove mi chiamò in uno degli ultimi giorni prima di partire per New York; oppure gli studi loft che visitai nel mio primo viaggio a New York; o altri ancora.

Vedevo tante opere nascere in studio e poi le ritrovavo in condizioni diverse nelle mostre. La differenza a volte era sorprendente e significativa. Anche questa era in parte una verifica e in parte qualcos'altro, come un uscire di casa e entrare nella folla ma senza mescolarsi, mantenendo una propria peculiare concentrazione.

Quale sia il legame tra le opere e l'atelier in cui nascono è argomento affascinante e che è stato studiato, tanto più con l'avvento di un'arte, detta "concettuale", che ha per così dire fatto a meno dell'atelier, almeno in senso tradizionale, sostituendolo con una stanza più vicina a uno studio da scrittore, visto anche che quell'arte spesso si manifestava attraverso la parola, così reincontrandola o reincrociandola inaspettatamente. Poi ci furono casi come quello di Jeff Koons che negli anni Ottanta dichiarava di lavorare in una specie di ufficio, da dove ordinava e seguiva per telefono e fax la fabbricazione delle sue opere, completamente demandata ad altri. Intanto era esplosa l'analisi dello "white cube", cioè della presentazione delle opere in stanze bianche e asettiche, neutrali ma al tempo stesso determinanti per la visione e la ricezione, per cui gli artisti dovevano prevedere il tipo di allestimento adatto e anche gli atelier diventavano cubi bianchi, o almeno riservavano una parte a tale funzione. Infine nacquero gli artisti globali, che non hanno neppure l'atelier, ma girano il mondo e progettano e realizzano ovunque. O c'è chi, al contrario, ha esposto il proprio atelier, facendone un'opera, aggiornando l'idea di *Merzbau*, o l'ha ricreato in esposizione,

rivendicando il luogo di origine o invertendo la simulazione. Così anche l'atelier è diventato un argomento di studio su cui sono stati scritti saggi diversi.

Per altra via, occupandomi di Alberto Giacometti, incontravo le bellissime fotografie che vari autori hanno scattato nel suo studio e poi quelle di Brancusi del proprio, due casi, e oltre appunto al *Merzbau* di Kurt Schwitters, in cui il legame era dichiarato in maniera nuova e diversa. Scrivendo il mio libro sulla polvere non ho potuto non parlarne, perché vedevo in quei casi la questione del tempo, oltre che dello spazio, e della vita oltre che del lavoro. Mi colpiva e mi colpisce ancora quel “non toccate niente” che ne fa delle vere e proprie fotografie tridimensionali.

Così cominciavo a guardare le fotografie di atelier d'artista, in primis quelle di Ugo Mulas, che intanto studiavo. Mulas è stato determinante, perché come ha fotografato lui gli artisti, le loro opere e i loro atelier, tutte le componenti del loro mondo, per comprenderli proprio nel senso che credo sia anche il mio, cioè quasi in opposizione a “interpretarli”, è stato unico e paradigmatico.

Lo studio di Robert Rauschenberg e quello di Barnett Newman, o la Factory di Andy Warhol messa in contrasto con quello di Frank Stella, o quelli di Pietro Consagra e di David Smith; le pareti coperte di ritagli di fumetti e abbozzi di Roy Lichtenstein, gli atelier di Lucio Fontana o di Alexander Calder, insomma davvero molti, spesso messi in parallelo anche con le case dei collezionisti, dove le opere trovano una sistemazione del tutto diversa e fatalmente inattesa.

Nel frattempo il mio stesso rapporto con gli artisti cambiava, naturalmente, e con i loro atelier di conseguenza, meno in balia del loro fascino, meno ansioso di cogliere il loro segreto, ormai convinto di averne, o di doverne avere, uno anch'io da mettergli a fronte.

L'interesse per le visite in studio però l'ho del tutto mantenuto e mi fa molto piacere quando l'incontro con un artista avviene appunto nel suo atelier. Ormai, a pensarci, l'usanza diventa sempre più rara, perché girano i book, i pdf, i link ai siti web. Ci si incontra in un caffè, o alla mostra di un altro, o in ufficio da me.

Nel momento di passaggio credo che abbia avuto un ruolo particolare la frequentazione, più assidua di quanto mi fosse capitato con altri, dello studio di Luca Pancrazzi, con cui avevo stretto un'amicizia molto "giusta", equilibrata, che rendeva la sua compagnia sempre disponibile e sempre piacevole. Anche solo se avevo delle ore libere nei pomeriggi in cui ero a Milano per qualche motivo, lo chiamavo e lo andavo a trovare. Lui non lavorava praticamente mai di giorno, quindi si passava tutto il tempo che si voleva a scuriosare, chiacchierare, far progetti, discutere, sfogliare libri. Lui spesso metteva in ordine l'archivio o studiava i materiali che aveva in ballo per qualche mostra o per le opere che stava eseguendo. Io guardavo quello che faceva, ero libero di andare in giro per lo studio e osservavo tutto con grande ma calma curiosità. Credo che sia nata lì la mia idea di cominciare a fotografare gli atelier, e in effetti è anche il primo atelier che ho fotografato. Luca aveva diverse macchine fotografiche in giro per lo studio, installate su treppiedi o appoggiate sui tavoli, i finestroni del suo studio con la loro griglia a riquadri, le grandi scaffalature e cassettiere in cui archiviava tutto, i tavoli luminosi per visionare le diapositive, o anche solo i momenti in cui giravo da solo guardandomi intorno e fermandomi su ogni dettaglio, credo che quello corrispondesse a fotografare, per me.

Io poi ho sempre amato le fotografie di Pancrazzi, che ho sempre considerato un "fotografo", tra virgolette, intendendo uno sguardo fotografico, anche quando sceglieva le immagini per i suoi dipinti o disegni e quando costruiva i suoi modellini miniaturizzati

che andavano visti a raso-occhio o che contenevano una microvideo-camera che trasmetteva le immagini su un video o uno schermo.

Così quando acquistai la prima macchina fotografica digitale, cominciai a chiedere agli artisti se potevo fotografare il loro studio. Gentilmente loro me lo concedevano e alcuni ne erano anche lusingati, credo, o comunque incuriositi, visto che non l'avevo mai fatto, che non ero un fotografo, insomma si chiedevano come mai lo volessi fare, cosa avevo in mente. Ma soprattutto mi pare che tutti restassero basiti quando però chiedevo loro di spostarsi dall'inquadratura perché intendevo fotografare solo lo studio, senza la loro presenza, e vedevano che lo facevo in modo abbastanza sistematico, distaccato, parete per parete o angolo per angolo, senza scegliere, senza dettagli, senza messe a punto. Salvo nello studio di Pancrazzi appunto, dove mi sono concesso anche dettagli, giochi che fanno il verso a certe sue opere.

In tutti gli altri casi ho voluto solamente fissare le pareti, i tavoli, le cassettiere, lo stato di fatto degli atelier che avevo davanti.

Ho guardato nell'obiettivo solo per cercare di inquadrare correttamente, senza cercare inquadrature particolari né enfatizzare alcunché.

Non ho curato l'illuminazione, non ho ricercato effetti di luce o ombre o riflessi, né del resto evitati qualora si presentassero da sé.

Mi è piaciuto proprio pensare che lì ci stava tutto – idealmente credo che con le foto si potrebbe ricostruire l'intero ambiente in tre dimensioni –, che poi a casa, anche ingrandendo sul monitor del computer, avrei potuto guardarmi tutto con calma e constatare quali libri possiede quell'artista, quali immagini appuntate alle pareti, o come tiene le cose sui tavoli, quali opere non sue tiene appese, di quali vezzi fa bella mostra, come appunto facevo quando avevo tempo nello studio di Pancrazzi.

Ora, a rendere pubbliche queste fotografie, mi sembra un po' anche impudico, un esporre appunto queste informazioni a chiunque le guarderà.

Lo so che è sempre così, ma mi fa un certo effetto, come quando si arriva da qualcuno insieme a un amico senza aver avvisato il padrone di casa di essere accompagnati. O forse è qualcosa di più di questo: è un certo fastidio di sentire di offrire l'occasione ad altri di spiare là dove avevo pensato solo a me. Gli artisti, che, come ripeto, mi hanno lasciato fare come se mi avesse preso un innocuo capriccio, se ne saranno sicuramente tutti dimenticati e non avranno mai immaginato che potessi avere invece l'idea di fotografare altri studi e oggi di metterli insieme.

Forse è il fatto che le foto sono state scattate in questo modo non ricercato che le rende disponibili a tutti, come foto d'archivio, pura documentazione di come erano gli studi in quel momento. Nessuno degli artisti ha pensato di mettere a posto qualcosa o di vietarmi di fotografare qualche parte del loro studio, nessuno ha pensato di aver alcunché da nascondere, o un segreto in bella vista, o alcunché di imbarazzante. Questo è strano per me, perché io non mi comporterei in questo modo, controllerei prima ciò che lascerei vedere ad altri. Forse gli artisti sono più abituati ad essere figure pubbliche, forse lo sono anche nel senso di non lasciare mai niente di non voluto in vista, di sentirsi sempre sotto possibile osservazione. Ora mi chiedo cosa penseranno a vedere queste immagini, che cosa più precisamente guarderanno. Se appunto cercheranno qualcosa che possa esser loro sfuggito o se si abbandoneranno ai ricordi. Chissà se si ricorderanno le circostanze in cui le ho scattate.

In alcuni casi per me non dovrebbe essere difficile ricordarmele, perché si tratta di visite a volte rare o talvolta uniche in quegli studi. Ma confesso che devo comunque fare uno sforzo per renderle davvero vive alla memoria. Le fotografie non mi aiutano in tal senso, perché sono davvero neutre per me, senza tempo, potrebbero essere state scattate ieri o chissà quando.

Rimpiango di non aver fotografato gli altri atelier che ho visitato?
Un poco sì, naturalmente, ma solo con il senno di poi.
In realtà ricordo benissimo che all'epoca non ci pensavo neppure.
Confesso anzi di non aver mai avuto un rapporto di interesse
per il lato documentario quotidiano della fotografia.
Non ho mai pensato a un album di famiglia, dei viaggi, degli eventi
personali o pubblici. La cosa ha sempre indispettito mia moglie,
che alla richiesta di fare una foto di un momento bello o significativo,
si sentiva sempre dire: "Scattatela tu stessa, se ti interessa tanto".
Ogni volta doveva esserci un motivo che esulava dalla documentazione,
un'idea in più, se posso sintetizzare così, fosse anche solo tutta chiusa
in me, che cioè poi non trapelava nell'immagine e che infatti oggi
spesso non ritrovo più nel riguardare quelle che ho conservato.

Questo qualcosa in più in questo caso, mi piace pensare e proporvi,
se mi scusate il facile gioco di parole, è il qualcosa in meno:
non metterci niente, lasciare che la foto faccia da sola,
pura documentazione, scatto al grado zero.
Per guardare dopo. E guardiamo dunque.

Per primo viene quello di Luca Pancrazzi, dicevo.
Il suo atelier di Milano è magnifico, spazioso, luminoso, bianchissimo.
Ci sono tavoli sparsi un po' ovunque, di varie dimensioni;
diviso principalmente in due spazi, uno più ampio e vuoto,
l'altro suddiviso da pareti a scaffalature che contengono gli archivi.
In quello più grande quella volta c'era una strana struttura
che fa il verso a un Sol LeWitt degli anni sessanta ed è l'ingrandimento
in scala della struttura del lentino, quello che si usa per vedere
le diapositive, i negativi, i retini delle immagini a stampa. Nell'altra
stanza c'è una lunga parete di passaggio dove Pancrazzi appende tante
sue opere di piccolo formato, di vari periodi, per vedersele insieme,
forse per ricordare o mostrare come, al di là delle apparenti diversità

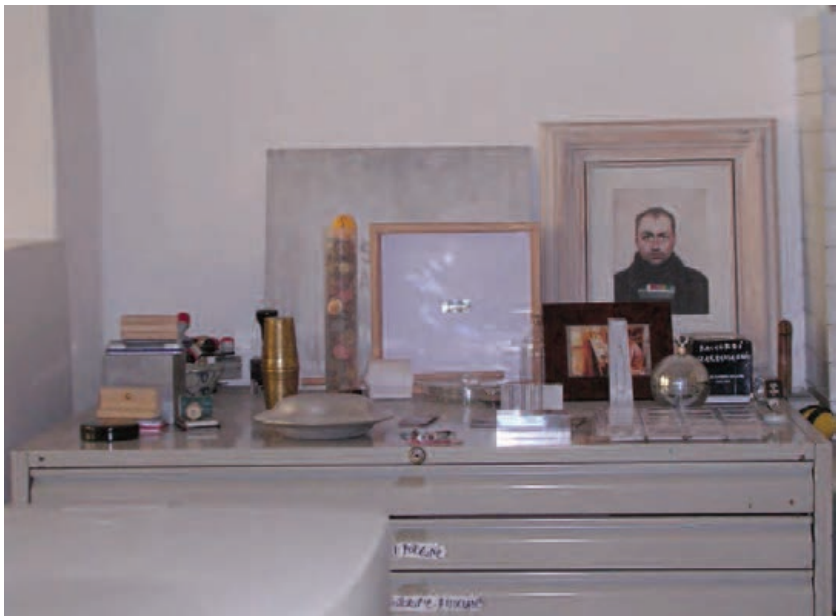
tra le opere, il suo lavoro sia tutto legato, una galassia, come ha avuto occasione di chiamarla lui stesso, che si espande.

Pancrazzi raccoglie, colleziona anche una quantità di oggetti di ogni genere, molti dei quali tiene sparsi un po' dappertutto, sui ripiani, sulle cassettiere, ovunque vi sia un piano di appoggio che non gli serve per lavorare. Agli oggetti sono mescolate anche sue opere, al punto che a volte è difficile distinguere. Una serie di sue opere dell'epoca era costituita da calchi di oggetti, o meglio del loro vuoto. Queste "sculture" sono una bella sintesi dell'atteggiamento di Pancrazzi, forse anche della sua personalità, sicuramente della sua idea di spazio, e di tempo anche, che egli tiene sempre legati ed è l'aspetto che più mi ha sempre attratto della sua intelligenza e sensibilità artistica, come li sottopone ogni volta, in ogni opera, alla dialettica tra movimenti opposti – espansione/contrazione, destra/sinistra, avanti/indietro, positivo/negativo... – che li dinamizzano. L'ha imparato, credo di poter dire, da Alighiero Boetti, di cui è stato assistente, e poi sviluppato in maniera del tutto autonoma.

Luca Pancrazzi, 22_10_2003







Dopo quella volta devo aver avuto uno slancio entusiastico e determinato, se nel giro di due settimane ho fotografato ben tre studi e il quarto solo tre settimane dopo. A partire da quello di Luca Vitone, fotografato con tale foga che la maggior parte delle immagini è risultata sfocata in modo imbarazzante e illeggibile.

Ne propongo due che sono da una parte e dall'altra, i due lati più corti, della stanza principale, vero luogo di lavoro.

Siamo nel novembre del 2003.

C'è il mio giaccone appoggiato alla sedia, lo riconosco, e sul tavolo la raccolta di volumi di "Riga", la collana editoriale che dirigo tuttora con Marco Belpoliti. Appesa alla parete si vede la mappa di Parigi di Guy Debord intitolata *The Naked City*, una dichiarazione di fonte di ispirazione per le sue "carte atopiche" e non solo.

Sulla parete di fronte la sua bandiera o stendardo anarchico, che ha messo al centro di diverse altre sue opere.

Vitone è ordinato, archivia tutto, specie i libri e i cataloghi, che ama molto raccogliere. È un buon lettore, coscienzioso, che sottolinea e prende appunti mentre legge, curioso ma selettivo, credo, nel senso che legge soprattutto testi che pensa gli possano servire per le sue ricerche e il suo lavoro d'artista. In fondo la mappa di Debord illustra il suo stesso atteggiamento, libero e "anarchico", ma che prende nota dei propri passi. Così il suo modo di operare artistico: una rete di opere, tutte di uguale importanza – niente bozzetti, disegni, opere di routine – che descrivono percorsi ritracciabili con precisione pur nella loro complessità.



Luca Vitone, 13_11_2003



Tre giorni dopo andavo a far visita a Tino Stefanoni, se ricordo bene per chiedergli un favore, perché è un artista che ho conosciuto molti anni fa e con cui sono rimasto in buoni rapporti ma del tutto occasionali. Ne ho approfittato comunque per fotografare il suo studio. Tino non è solo ordinato, è metodico e tanto umanamente generoso e aperto quanto artisticamente concentrato sul proprio lavoro.

Alle pareti ci sono solo sue opere e manifesti di sue mostre.

Anche nei suoi quadri da decenni mette un'immagine al centro, molto semplice ma dipinta con scrupolo e dedizione.

È al tempo stesso un morandiano e un pop, una specie di pop italiano che ha deviato sulla strada della variazione morandiana.

Anche gli sport che pratica vanno nella stessa direzione della concentrazione e del metodo: il tiro con l'arco, che si vede appeso a una parete, e la cyclette, che va usata con regolarità per tenersi in forma, e insieme per meditare, credo, come nell'esercizio minuzioso della sua pittura.

Faccio notare che anche lui, come Vitone, ha un mappamondo nello studio. Lo segnalo perché è uno di quei dettagli che non mi sfuggono da quando ho letto le bellissime parole di Luigi Ghirri sulla prima immagine della Terra vista dallo spazio, immagine che contiene tutte le immagini, dice, che ha determinato poi la frequenza con cui si trovano mappamondi nelle sue fotografie.

Penso inoltre che mi abbiano attratto le tre sedie rosse da regista, credo che si chiamino così, messe lì per invitare gli ospiti a sedersi a guardare le opere che l'artista farebbe sfilare sulla parete.

È una pratica che non si usa più, ma che doveva essere di prammatica un tempo negli studi dei pittori: siediti qui comodo, davanti alla parete, che io ti appendo i quadri e tu li guardi e mi dici.

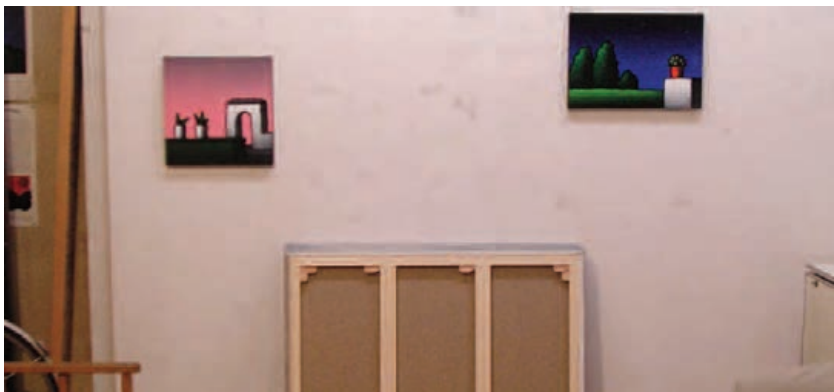
Ricordo che così fecero, con mia grande sorpresa, i giovanissimi titolari della Galleria Continua di San Gimignano ai loro inizi,

la prima volta che mi chiamarono a far loro visita, nel 1991.
Lo stesso faceva e fa ancora Carlo Guaita, ma lasciandoti in piedi!

Mi viene da pensare com'è curioso che Stefanoni preveda dunque idealmente tre ospiti. Curiosamente anche il divano è a tre posti, e allora immagino che lì si debbano sedere gli stessi prima o dopo aver guardato le opere, a conversare con l'artista. Esagerando, noto infine che anche il telaio dell'opera appoggiata rovesciata alla parete divide la superficie in tre fasce verticali. Che Stefanoni abbia una qualche predilezione per il numero tre?

Tino Stefanoni, 16_11_2003





La settimana dopo andavo a trovare Maurizio Nannucci a Firenze e per la prima volta da quando lo conosco mi ha portato nel suo studio fuori città. Ricordo ancora il pranzetto in collina, giornata di sole splendida a metà novembre, incantevole paesaggio collinare toscano, cucina che sembra consustanziale a quel paesaggio.

È una divagazione, ma anche Nannucci mi sembra un fiorentino doc, un fiorentino che ha portato in giro per il mondo il suo desiderio estetico di essere artista internazionale e si è portato a casa una quantità di materiale che ora domina casa e studio.

È ormai famoso l'aneddoto della sua richiesta a Kaspar Koenig, che vedeva gettare inviti e cataloghi di mostre che riceveva, di conservarli invece per lui – scrivendo “For Nannucci” sul cestino –, che sarebbe passato con regolarità a portarseli via. L'Archivio Zona è una sua iniziativa, una montagna di inviti, cataloghi, fanzine, “ephemera”, come li chiamano gli americani, “parerga” i greci, tutto ciò che sta intorno alle opere e alle mostre.

In quell'occasione Nannucci mi fa vedere su alcuni scaffali proprio una raccolta di inviti e mi spiega che sono in ordine cronologico, per cui se ne prendi un mucchietto – me lo mostra estraendolo – hai un pezzo di storia in mano. Capisco allora l'importanza che ha il tempo per lui, ovvero il legame intrinseco tra spazio e tempo – come in Pancrazzi, si noterà, che è pure lui fiorentino – che si manifesta nell'accumulo, nelle liste, fin nelle frasi – nel senso delle lettere e della lettura di una frase – che scrive al neon sulle pareti o i fronti degli edifici.

Nello studio c'è ancora molto ordine, il più del materiale si trova altrove; qui è dove lavora, non l'archivio.

Spiccano le pareti bianchissime e vuote, salvo i manifesti o appunti di mostre o suoi lavori in corso: niente decorazione, solo rappresentanza. Sui tavoli ovunque gli strumenti di lavoro, quelli di un grafico –

Maurizio è un bravissimo grafico e cura personalmente tutto ciò che lo riguarda da questo punto di vista: i suoi inviti, manifesti, cataloghi sono per lui delle vere e proprie opere e come tali li tratta. Non dovrebbe essere così per tutti, in realtà?

Tanta carta, quasi solo carta ovunque. Non ricordo più dove porta la scala da cui non ho resistito alla tentazione di scattare l'ultima foto, dall'alto. È raro che in uno studio si offra questa opportunità di sguardo panoramico.

Maurizio Nannucci, 22_11_2003







Tre settimane dopo circa, vado a trovare Marina Ballo Charmet. Nonostante sia stato diverse volte a casa sua, credo che quella fu la prima volta anche nel suo caso che mi fece entrare nella stanza che usa come studio. Marina è molto riservata, per discrezione e per non dar adito a confusione, credo, sulla propria opera, così precisa, e sulla propria persona, così disponibile e generosa. Professionalmente lavora con i bambini e questo la segna nella sua gentilezza e affettuosità sopra la media. Vede il bambino in noi e interroga e ascolta come fa con i bambini. E ripete e si fa ripetere varie volte ciò che dice e le viene detto, quasi volesse guardare bene nel dettaglio, tra le righe, anzi, precisamente, sui bordi delle parole, come fa nella sua opera, sui bordi delle strade, sul dettaglio di un mento, nell'angolo di una stanza.

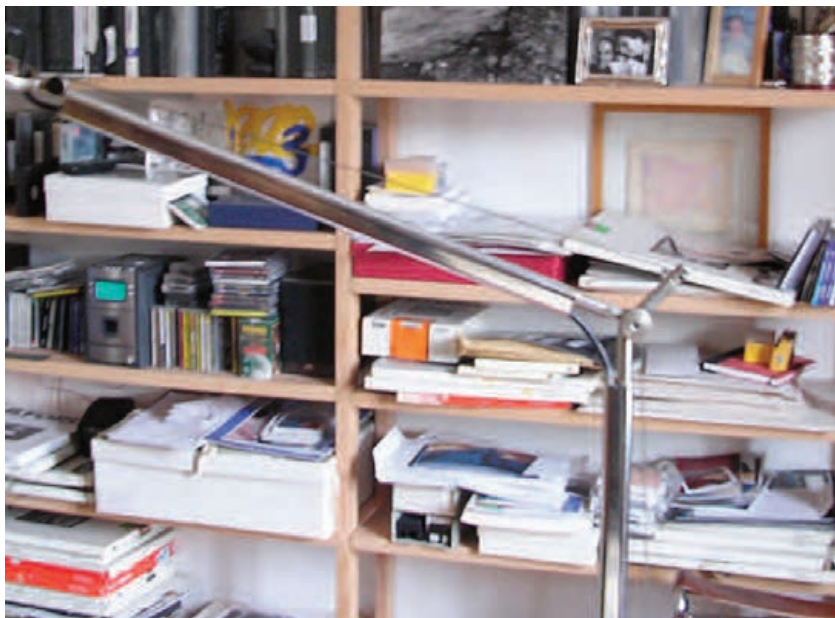
Lo studio è molto ordinato nella disposizione, librerie alle pareti, lungo tavolo, un mobile ad angolo, una pianta accanto alla finestra, una sua fotografia su una parete libera, ma poi sul tavolo e sugli scaffali regna un certo apparente disordine, in realtà complessità dei suoi materiali di studio e del suo modo di procedere: da questioni molto complesse Marina trae immagini molto sintetiche, al limite del monotono, ma le cui minime variazioni hanno un senso determinante.

A riguardare la sequenza delle fotografie che ho scattato ho ora questa bella sensazione che ruotino intorno alle due lampade fissate al tavolo: mi piace, perché dà centralità ai materiali di lavoro e alla loro disposizione su piano orizzontale; tutto ruota intorno ad essi e allo studio, nel senso dello studiare.

Marina guarda e riguarda le immagini di certi artisti, legge e rilegge certi testi, intorno a cui ruotano gli altri che dispone sul tavolo come nella sua testa. Così immagino io di lei, per come la conosco.







Da Pancrazzi, come ho già anticipato, andavo di frequente negli anni in cui era a Milano, così a distanza di due anni ho rifotografato lo studio. In verità è quello che avrei voluto fare di tutti, per vedere cosa cambiava, e magari come era cambiato il mio modo di guardarli e fotografarli, paradossalmente, visto che pretendo di averlo fatto nel modo più diretto, senza alcuna messa a punto. Comunque sia, forse per la familiarità acquisita con lo spazio, in quella occasione ho curiosato più sui tavoli, il lavoro in corso.

Mi ricordo che una delle prime serie di Pancrazzi era intitolata *Mille studi* ed era basata sui diversi sensi della parola “studio”, l’atelier dell’artista, il progetto preparatorio, lo studiare, intrecciati, anzi sovrapposti tra loro – le opere erano in effetti composte di sovrapposizioni di immagini fotografiche dei diversi atelier che l’artista aveva cambiato fino ad allora, di studi preparatori di opere e di materiali di studio –, il cui esito finale però non era più uno “studio”, ma un’“opera” a tutti gli effetti, ma con l’ambiguità insita nella serie, tra ripetitività e dubbio che l’opera in realtà non possa essere che tutto l’insieme e non propriamente ognuna delle sue parti, che diventa a sua volta un’altra sorta di studio; insieme che tuttavia finiva smembrato, disperso, di nuovo come una galassia in espansione.

Poi mi sono fatto prendere dalla questione del legame tra spazio e tempo e ho voluto fotografare il dettaglio di diverse sue righe appese su un ritaglio di parete tra due finestre: guardo lo spazio e vedo il tempo, ho pensato.





Corrado Levi è un personaggio particolare, docente che ha segnato una generazione di studenti diventati artisti, gallerista, critico, e artista. Nella metà degli anni ottanta è stato molto presente nella scena artistica milanese; la mostra *Il cangiante* (dicembre 1986), da lui curata al Padiglione d'arte contemporanea, è stata un manifesto per molti. Mi fa piacere che anche il suo studio qui appaia diverso e singolare, con quella seduta rosa che dà la tonalità di tutte le immagini. Un'unica stanza a mansarda, con la luce dall'alto, tutte le pareti bianche e senza niente appeso. Uno studio di appoggio: in realtà Levi all'epoca lavorava in Marocco, non so bene dove, e si appoggiava qui quando era a Milano. Un tavolo ordinato e disordinato insieme, come il suo pensiero, aperto alle traiettorie più arrischiate, slittamenti, sperimentazioni, ma mai confuso, consapevole e anche provocatorio ma mai impositivo.

La sedia riflessa nello specchio non è ricercata ma è stata fatta senza pensarci, anche se ora riguardando l'immagine mi viene da pensare che l'istinto è stato felice. Mi piace che nella foto ci sia anche la sedia, non solo il riflesso.





Vengono poi due altri casi particolari, per me. Il primo è lo studio di Daniela De Lorenzo, che mi fa rimpiangere di non aver fotografato gli studi dei suoi due compagni di percorso, Antonio Catelani e Carlo Guaita, che in realtà ho frequentato di più.

Lo studio di Guaita poi è una piccola leggenda: ricavato da un garage, mi sembra, era (ed è ancora) un unico stanzone con un grande ripiano, non so come chiamarlo, al centro, sopra la testa, una sorta di controsoffitto aperto sui lati, che usa come magazzino delle sue opere, che tira giù e appende una ad una a uno dei vari chiodi sempre presenti sulla parete di fronte all'entrata, ogni volta spiegando diffusamente quello che sta mostrando. Un rito in una stanza fuori dal mondo (cito Ezra Pound a proposito dell'atelier di Brancusi).

Quello di De Lorenzo è in casa e francamente non lo ricordo bene, ci sono stato solo quella volta: devono essere due stanze, a giudicare dalle foto, dove ha tutti i suoi materiali accumulati un po' ovunque. Tutto sembra in lavorazione, non pare esserci opera finita, che probabilmente quando è pronta viene portata altrove. È il suo luogo di lavoro, molto personale, dove si isola a lavorare. Ricordo meglio il resto della casa, dove invece mi mostrò opere e chiacchierammo più a lungo. De Lorenzo è la quintessenza della gentilezza e della discrezione, al tempo stesso familiare e mai invadente. Ricordo che per descrivere le sue opere di feltro mi venne da citare quello che Mallarmé scrisse dell'Amleto, che all'alzata del sipario attacca come se fosse già iniziato, come se noi arrivassimo su una scena già in corso.

Ricordo più vivamente un suo studio precedente, un po' in periferia, se non sbaglio. Era ai tempi in cui curai la mostra *Una scena emergente*, al Museo Pecci di Prato, dunque intorno al 1991 o appena dopo. All'epoca lei realizzava delle forme tornite in alabastro che intitolava con termini come *Custodia*, e inseriva dei legnetti nelle crepe

di una tavola, come un restauratore, o cuciva al centro di una tela una sorta di rammendo simbolico. Ricordo anche un suo altro studio, mi pare, in una bellissima piazza di mercato fiorentina.

Vorrei raccontare anche della casa-studio di Catelani, in cui sono stato varie volte, con la grande entrata, le stanze usate più come esposizione che come atelier, la musica barocca sempre nell'aria, ma non ho foto e non voglio abbandonarmi ai ricordi per loro stessi.

Daniela De Lorenzo, 01_05_2004







Anche il caso di Stefano Arienti è per me particolare perché ho sempre frequentato e frequento di più Amedeo Martegani, di cui non ho mai fotografato nessuno degli studi che ha avuto. Per un certo periodo dividevano lo studio che avevano insieme in un appartamento, e quelli sono stati gli anni in cui li ho frequentati di più. Nello studio che ho fotografato mi sembra che emerga chiara la figura di Arienti: pareti bianche, stanze luminose, ama i tessuti, colleziona vari generi di oggetti, ama le piante, è ordinato senza essere compulsivo, è simpatico e ospitale. Tuttavia, se posso azzardare, mi pare che, più degli altri, da quello che si vede non si capisce quello che fa, che tipo di opere escano da questo studio.

Forse in realtà non lavora qui, ma mi piace cercare lo stesso di immaginarlo: sembrerebbero opere non sporchevoli, che si possono realizzare sui tavoli, piegando carte, usando dei colori ma senza dipingere, poi si arrotolano o si piegano e si mettono in un angolo o in qualche altra stanza.

Stefano Arienti, 15_10_2004







E ancora Pancrazzi! Sono passati quasi due anni, lo studio è ancora più nettamente diviso in due parti: nella stanza grande si dipingono i grandi quadri bianchi – stava preparando una mostra, se non ricordo male –, nell'altra stanza più piccola si montano i plastici in miniatura di paesaggi immaginari. La produzione sembra organizzata ma non è solo questo: c'è un rapporto dialettico tra i due tipi di opere che l'artista sta realizzando, perché Pancrazzi lavora così, tenendo sempre in dialettica le diverse serie di sue opere. Questo, peraltro, fa della sua pittura qualcosa di diverso da una visione più specifica della pittura, appunto perché rimanda, interloquisce con il plastico, così come con la fotografia e il video in altre serie ma anche in queste, seppur meno esplicitamente, e con altro ancora: il bianco usato per cancellare certe immagini trovate, i disegni, i collage... Ricordo che alla presentazione a Milano del libro che raccoglie proprio questi dipinti bianchi, ci fu una discussione intorno a questa mia affermazione: io spinsi forse un po' troppo nella direzione della fotografia, fatto che innervosì un fotografo presente, mentre Pancrazzi, provocando a sua volta, prese partito affermando di sentirsi prima di tutto un pittore. Che sia vero?

Luca Pancrazzi, 02_11_2005





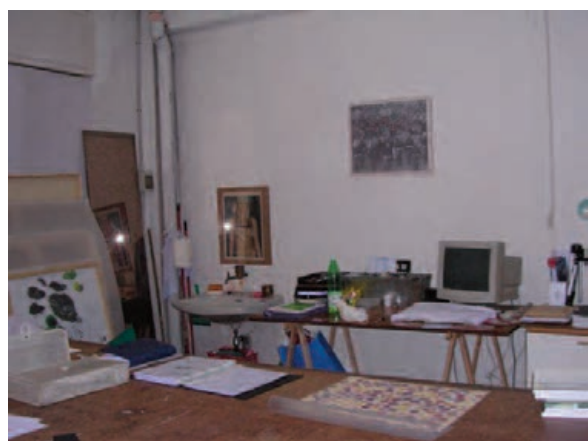
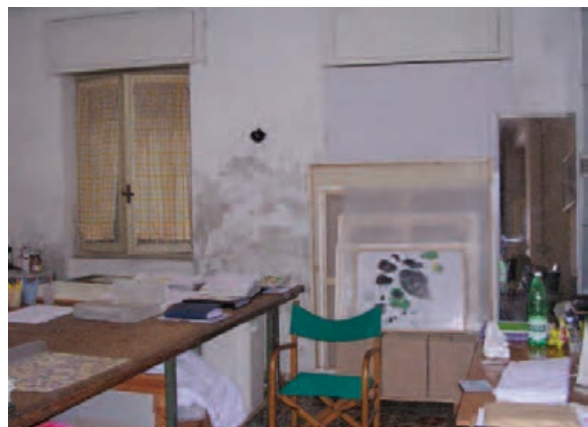
Approfitto dello studio di Luca Scarabelli per ricordare la lamentela di tanti artisti che abitano in provincia a proposito del fatto che critici e soprattutto galleristi non vanno mai a visitare i loro atelier, affidandosi dunque sempre solo ai book e al massimo alle opere di piccolo formato che gli artisti riescono a portare con sé. A me viene anche in mente però come le opere, l'ho già scritto più sopra ma lo ribadisco qui, cambiano viste in studio e viste in mostra e spesso la differenza è al limite dell'inspiegabile. Anche, e anzi soprattutto, nei musei capita così, per non parlare delle fiere. Mi viene in mente con Scarabelli, perché i suoi ingrandimenti di macchie di colore mi sembrano averci un po' a che fare: come cambia la stessa cosa cambiando di medium, di dimensioni, di rapporto con lo spazio, eccetera. Allora anche il lavoro che Scarabelli fa con le immagini trovate, creando spesso dei puri accostamenti, mi sembrano incastrare il senso in un gesto così semplice ma essenziale. Dico "incastrare" perché appunto a me sembra che lo catturi lì nel taglio in cui le immagini si toccano, spesso strappato in Scarabelli, più che scaturirne, come più spesso si usa dire. Il collage, cioè, è allora come un ingrandimento, come un cambio di medium, e il senso resta impigliato senza venirne svelato. Per questo a me attraggono più di tutti, di Scarabelli, i collage più semplici, composti di due immagini poste l'una accanto all'altro. Lui sembra vederci qualcosa che noi non abbiamo visto, e che non ci risulta chiaro e identificabile neppure quando lo vediamo, ma che ci cattura come un enigma.

Le mie foto invece, sempre senza volerlo, sembrano aver colto accostamenti e riverberi più complessi. Cosa sono infatti quelle silhouette nere di uomini sulle plastiche che ricoprono una parte del magazzino? Non lo so. Sotto c'è scritto "Caution", ma sopra spunta la sagoma di Stanlio sorridente!

E quel nudo in quell'altra immagine?

Non ricordo, ma vedo anche una moltiplicazione del flash davvero insolita, non solo nel vetro del nudo ma anche nel suo riflesso e poi sotto nella gamba del tavolino e nel cerchio appeso a destra e poi nei bicchieri e altri oggetti sul tavolo.

Cose che accadono, per citare Alessandra Spranzi, che arriverà più in là.



Luca Scarabelli, 11_09_2005

Guido Guidi è un grande catalogatore, come si vede dalla quantità di scatole, schedari, scaffali, armadi, cassettiere.

Impressionante davvero. E poi si considerino gli schemi appuntati sulle ante dell'armadio, i fogli, gli appunti...

Sono andato una sola volta a trovarlo, poi non c'è stata più occasione.

Guidi è persona affabile e molto piacevole, ma è severo ed esclusivo, non facile, come le sue fotografie.

Parla di "qualunque" ma in realtà è iperformalista.

Ogni macchia su un muro o ruggine su un palo sono per lui oggetto di analisi come un'architettura di Le Corbusier, per ricordare le magnifiche immagini che illustrano gli scritti dell'architetto appena usciti per Einaudi nel periodo della mia visita.

La quantità di schedari mi fa venire in mente un altro studio che sfortunatamente non ho fotografato, quello di Bernard Plossu: ricordo quando mi aprì la porta della stanza dove tiene tutti i negativi, in quantità inimmaginabile – perché Plossu è un fotografo vecchia maniera, instancabile, sempre con la macchina fotografica davanti agli occhi: lui la definisce una danza –, ricordo il fascino che sentii e insieme l'orrore al pensiero che egli stesso insinuava nel discorso di un incendio che avrebbe distrutto tutta l'opera di una vita in un battibaleno. Questo è un grande problema per i fotografi.







Passiamo a Marco Cingolani, che conosco da quasi trent'anni e ho frequentato molto a cavallo tra gli anni ottanta e i novanta, ma che da quindici e più vedevo solo occasionalmente.

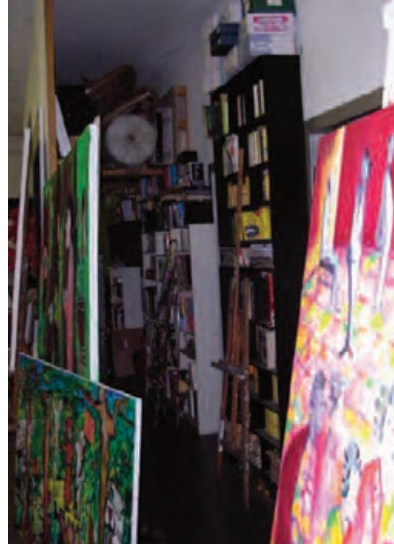
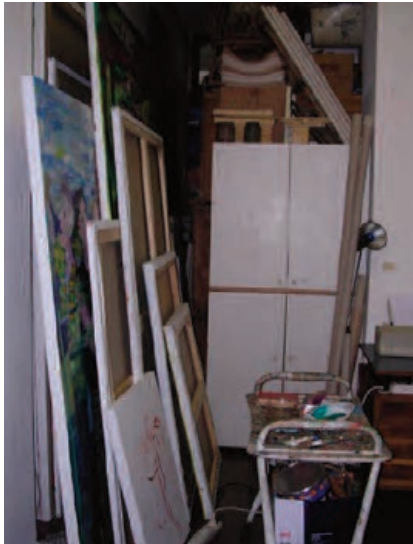
Un giorno gli ho fatto visita nel suo nuovo studio e vi ho ritrovato, ma in versione molto più grande, la stessa atmosfera di trent'anni fa: tanti quadri appesi o su cavalletto, finiti o in lavorazione, tele rovesciate contro la parete – ricordo una delle sue prime mostre personali, da Luciano Inga-Pin a Milano, in cui aveva allestito la galleria come un deposito di tele accatastate contro le pareti – e tante carte, libri, riviste ammassati ovunque.

Tanti quadri altrui alle pareti, che ha piacere di illustrare e spendere qualche parola per i loro autori. Credo in effetti che l'atelier di Cingolani sia l'immagine della sua generosità che è di carattere, tanto materiale quanto intellettuale. Quando esibisce sicurezza e ostinazione – come nelle grandi dimensioni delle opere e nei colori squillanti, così come nei discorsi e testi dichiarativi – è per non lasciare che gli altri ne approfittino troppo.

Con Marco c'è stato un dialogo molto intenso, in cui ho imparato, o comunque elaborato molto, apparentemente per tenergli testa, in realtà assimilando anche molto dal suo modo di prendere le cose. Di lui ricordo sempre la frase “Non faccio quello che so fare, cerco di fare quello che non so fare”, riferendosi al suo non applicarsi a disegnare in maniera più corretta le figure e generalizzando come sfida a esprimersi al di là dei mezzi. A me ha sempre impressionato che così facendo egli manifestasse in realtà esattamente quello che sapeva fare e che era, come un automatismo: non si può sfuggire a quello che si è. Questo, penso, è al fondo anche della fotografia. Ancora, nonostante tutti gli usi e le prove a cui la si è piegata, la fotografia è questo non poter sfuggire all'immagine di ciò che è così com'è. Un enigma, non una tautologia né un'evidenza lapalissiana.

Marco Cingolani, 02_05_2006







Quando la fotografia è arte come gli altri media?

Allo stesso modo, rispondo io, ma la questione non è così semplice.

Paolo Gioli è uno di quegli artisti che, producendo delle immagini con metodo fotografico – in realtà usa quasi esclusivamente il foro stenopeico e si fabbrica da sé persino l'emulsione tipo Polaroid, dunque produce solo opere uniche –, ha sofferto molto questa discriminante per cui è sempre considerato più in ambito fotografico che nell'altro, a riprova che i due campi sono ancora separati a dispetto di qualsiasi soluzione semplice.

Nel suo studio si vedono bene non solo i materiali e i dispositivi con cui lavora, ma anche i materiali e i procedimenti intellettuali, con tutte quelle immagini appese costantemente alle pareti e i libri “giusti”, cioè quelli di studio, sui tavoli. Quello che non si vede è la quantità di animali, gatti soprattutto, che gli girano per casa e l'attenzione che egli pone a qualsiasi aspetto della vita della natura, animale e vegetale, di cui parla spesso, specie a casa sua. Abita, occorre dirlo, in aperta campagna, posto abbastanza isolato, appena sotto l'argine dell'Adige. (Dice sempre, scherzando sul suo isolamento, per indicare il percorso al visitatore che va da lui la prima volta: “Segui gli scheletri che trovi sui margini della strada, sono quelli dei critici e dei galleristi che si sono persi per via”!) Quando poi entra nello studio, tutto questo si attiva insieme e al tempo stesso viene lasciato fuori: lo studio è come un antro di alchimista, nessuno più di lui ci crede e può sostenerlo.

Gioli non realizza solo opere fotografiche ma anche molti film straordinari per complessità visiva e concettuale, al limite dell'indecifrabile, ma ricchi di rimandi e chiavi che li rendono comunque visibilissimi e di grande stimolo. Vedo il suo studio più come un suo film che come una sua fotografia, facendo scorrere i dettagli velocemente uno di seguito all'altro, con ripetizioni e deformazioni, ma sempre secondo un metodo stabilito e costruito.

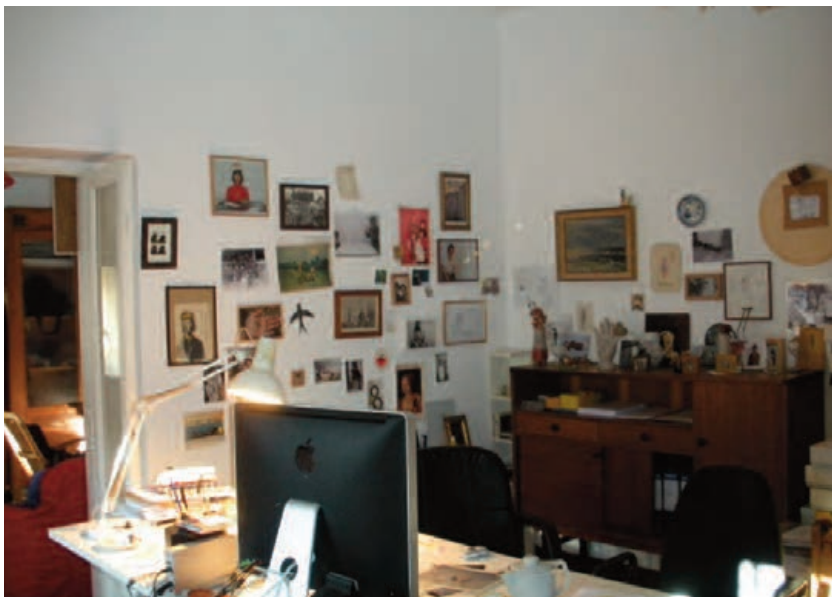
Paolo Gioli, 09_11_2007





Con Alessandra Spranzi ci vediamo spesso negli ultimi anni e il suo studio mi piace molto, pieno di cose appese, anche in posti improbabili come gli stipiti della porta; quasi tutte opere sue, o meglio prove, spunti, abbozzi di idee, materiali comunque di lavoro. Anche i libri lo sono, quasi tutti mirati per affinità o per studio diretto. Prima fotografava microeventi sospesi, gesti incongrui quel tanto da apparire misteriosi, banalmente ma metafisicamente enigmatici, da qualche tempo trova ciò che prima costruiva direttamente nell'uso della fotografia che fanno gli altri inconsapevolmente, per esempio quando fotografano qualcosa che mettono in vendita sulle pubblicazioni adibite a tale scopo: lei le rifotografa. Guardando le foto del suo studio mi sembra di vederci dentro questo passaggio e anche a me pare di aver rifotografato piuttosto che fotografato. Spranzi forse mi ha insegnato – senza saperlo, non ne è responsabile – che quasi sempre tutta la fotografia è già nella realtà, ovvero che la fotografia rivela questa sua stessa presenza già dentro il reale. Un'idea primaria del realismo: il reale si manifesta davvero nella sua immagine. Come in Sander o Arbus o tanti autori che negli ultimi decenni fotografano le persone così come sono, mettendole al centro dell'immagine, cercando per così dire di evitare la posa o riducendola al suo grado zero: sono già delle fotografie – quando sono fotografate, beninteso.

Anche Spranzi è come il suo studio, che la rispecchia perfettamente: simpatica, aperta, varia, espansiva, apparentemente divagante, ma in realtà conseguente e determinata, puntigliosa e precisa. Tiene tutto sempre sott'occhio, prova e riprova, decide dopo molta riflessione e verifica, poi, non prima, può moltiplicare, perché la visione è arrivata e ogni dettaglio e variazione arricchiscono l'insieme e il percorso.





Nunzio Battaglia ha un percorso artistico altrettanto significativo – come tutti si dirà, ma qui intendo anche inatteso – che va dalla grande precisione della fotografia di paesaggio e di architettura, supportata dalla sua preparazione specifica in questo ambito e dalla sua sensibilità per lo spazio, alla sua quasi scomparsa in una sfocatura davvero volutamente al limite; sparendo la rappresentazione dettagliata della figura emerge il corpo dell'immagine, da un lato, la sua sostanza di luce e colore, e dall'altro lato si decanta il suo significato simbolico e affettivo, simbolico nel senso del suo valore pubblico e affettivo nel senso di quello personale – o forse, o anche viceversa? La sua ambizione è infatti quella di tenere insieme, anzi di andare all'origine – o, di nuovo, per me al limite – delle differenze e delle separazioni. Oriente e Occidente, Nord e Sud si dispongono intorno, come in una mappa, e si incrociano in ogni immagine, svuotata di dettaglio e riempita di rimandi, di vibrazioni, di riverberi.

Il suo studio, specie nel periodo in cui vi sono capitato, rappresenta questo suo modo di pensare ed essere: vi si trovano oggetti sparsi e provenienti dai più diversi luoghi e contesti, e insieme numerose cassettiere e schedari che lasciano intendere l'attività classificatoria e ordinatoria. Nel periodo in cui ho scattato le foto Battaglia stava proprio lavorando a una sorta di mappa totale – pensata per un progetto telematico interattivo – del suo lavoro di decenni e di viaggi in ogni parte del mondo.

Un tentativo non definitivo di ordinare tutto questo lo si vede negli stampati appesi su una delle pareti.

Nunzio Battaglia, 02_06_2011





È il momento di notare che automaticamente ho fotografato molto le librerie degli studi che ho visitato. L'ho fatto proprio con il pensiero – stupido, credo, perché del tutto vano – di poter documentare quali libri i proprietari possedessero e leggessero, quasi che poi si potesse, per il fatto stesso che siano fissati nell'immagine, ingrandendo, ritrovarli e individuarli. In realtà è che quando prendo confidenza con un luogo vado sempre a scuriosare i libri che vi si trovano, per i libri in sé, indipendentemente da di chi siano. Così è scattato questo mio automatismo anche quando fotografavo.

Luca Maria Patella non credo che abbia un atelier, oggi, se non a Montefolle, come lo chiama lui. A Roma credo che faccia tutto nella sua abitazione, nella stessa stanza in cui riceve i visitatori. Così era quando abitava in Via Panisperna, così nella sua più recente casa. Questa è completamente piena, in tutte le stanze, corridoi compresi, di opere, libri, ogni tipo di materiali, suoi e di Rosa, la compagna di sempre. Dopo varie visite, ho chiesto di scattare qualche fotografia. Darà fastidio che siano così sporche, così buie e sottoesposte, ma a me piace, rispetta l'atmosfera, a cui sono francamente molto affezionato e che mi sembra, ancora una volta, corrispondere alla persona e all'opera di Patella. Anche lui alchimista in chiave contemporanea, appare tutto concettuale ma in realtà è attentissimo a materie e a simbolismi. Ora che non è più giovane, ha veramente l'aria di un alchimista d'altri tempi che rimugina nel suo antro. Secondo me ha trovato, e molto tempo fa, la pietra filosofale. Nonostante non sembri di primo acchito, io credo che sia una persona felice. Rosa è la sua rosa, la sua musa, la sua follia fuori di lui, anche.

Specchi, trompe-l'oeil, anamorfosi sono i suoi stessi strumenti di conoscenza, per cui non mi sono preoccupato di riflessi e deformazioni.

Ne aprofitto anzi per chiedermi quale sia il grado di deformazione per così dire insito in ogni immagine, anche fotografica, che riteniamo così fedele e oggettiva. Ogni immagine rappresenta sempre qualcosa che è al di là della superficie dell'immagine stessa, al di là dello specchio, per rimandare a Carroll o al di là della terza dimensione, per rimandare a Duchamp. Tanto più mi interessa questo in fotografia, perché, oggettiva o meno, fa pensare attraverso l'immagine alla realtà stessa, ai nostri sensi, alla nostra percezione e comprensione.

Luca Maria Patella, 08_01_2012







Mi piace finire con l'atelier di Franco Vimercati perché anche con lui, come con Pancrazzi, in tempi diversi – e dunque il cerchio si chiude –, avevo preso l'abitudine di chiamarlo quando mi trovavo a Milano con del tempo libero a disposizione, e anche lui, per altra ragione, perché non usciva mai di casa, era sempre disponibile a ricevere la mia visita. L'amicizia che mi legava a lui la rimpiango ancora, perché era speciale, di un equilibrio e di una calma simile a quelli con Pancrazzi ma ancora più solidi, direi, per tante ragioni, perché avevo dieci anni di più, perché lui ne aveva più di me, perché lui era particolare, con i suoi tappeti ripiegati sulle poltrone per averli a portata di mano e accarezzarli durante la conversazione, per la musica classica che metteva come sottofondo, perché mi faceva domande ma ero io che volevo capire lui attraverso quello che mi chiedeva di spiegare.

Vimercati è mancato all'improvviso il 18 aprile del 2001.

Finché ci frequentavamo, non avevo mai pensato – o forse meglio osato, per discrezione – chiedergli di fotografare il suo studio. L'ho chiesto alla moglie e al figlio undici anni dopo, marzo 2012. Una stanzetta minuscola e stretta, niente di speciale, si dirà, ma se penso a lui che dispone i suoi semplici oggetti, la “zuppiera”, il barattolo dei biscotti, la caffettiera, la stessa macchina fotografica per fotografarli come ha saputo fare, be', mi prende il magone, come si suol dire, impazzisco di pietà per la fotografia, per citare Roland Barthes.





Non sono, questi, tutti gli atelier che ho fotografato in questi anni, ne ho scelti solo alcuni, né naturalmente, ho messo qui tutti gli scatti che ho realizzato in ciascuno. Ora che li ho messi qui di seguito sarebbe stupido dire che potremmo immaginarli anche come uno solo, chissà di chi, ma certo la fotografia è strana, che dà comunque questa impressione di continuità, che sembra di vivere, almeno per un momento, quello dello scorrere le immagini, in una sorta di mondo fatto solo di studi di artisti, come se uscissimo da uno ed entrassimo in un altro, se non lo stesso, tutti collegati tra loro. Un mondo a parte, un mondo dentro questo mondo, che lo buca e lo percorre, non so.

Ringrazio tutti gli artisti per avermi permesso di fotografare prima e di pubblicare qui poi. Spero che anche a loro faccia venire in mente tante cose.

www.warburghiana.it



a_stampa 04_2014