DOPPIOZERO

Mulas prima di Ghirri e Struth

Mauro Zanchi

2 Gennaio 2018

Ugo Mulas, tra il 1959 e il 1961, rivolge la sua attenzione sull’avvento di un pubblico di massa dedito alla fruizione dell’arte negli spazi museali. D’istinto coglie i dipinti nei musei e nelle gallerie come fossero fotografie, e fotografandoli innesca un parallelismo concettuale fra i due medium. Coglie i visitatori mentre guardano le opere esposte, e intuisce una nuova variante del ritratto di gruppo: da un lato persone in carne e ossa, dall'altro ritratti pittorici e sculture.



Ugo Mulas, Russia (1960), Courtesy Galleria Lia Rumma.

Le figure dipinte e i loro spettatori vengono fissate nell’unità di un collegamento significativo e significante. Mulas dà visibilità al momento esatto in cui si esprime un modello di fruizione estetica. In *Russia* (1960) ritrae un gruppo di persone di spalle, colto mentre è in relazione col grande telero esposto in una sala del museo. I due piani, quello degli spettatori e quello del soggetto nel dipinto, sembrato diventati tutt’uno, fusi in una nuova immagine, formidabile, tanto che d’acchito pare un collage concettuale. In questa intuizione sembra realizzarsi “il miracolo delle immagini che creano se stesse” (A.C. Quintavalle, *Conversazioni con Ugo Mulas*, Parma 1973, p. 47).



Ugo Mulas, Danimarca 1961, Louisiana Museum of Modern Art, Courtesy Archivio Ugo Mulas.

Circa un decennio prima di Luigi Ghirri e di Mitch Epstein e trent’anni prima di Thomas Struth, il fotografo bresciano immagina che lo scatto della fotografia generi un interessante campo di equivalenze, ridefinendo la qualità dell'esperienza dei visitatori tramite una relazione differenziale con le proprietà delle opere d’arte. Intende la fotografia come un processo intellettuale e analitico di conoscenza, e cerca di riattivare un inedito dialogo fra due realtà separate. Con questo medium rende visibile l'oggetto della ricezione collettiva simultanea:

coglie il nuovo soggetto estetico collettivo, ovvero il complesso del rapporto museo-spettatori. E allo stesso tempo porta a galla il conflitto in cui la pittura è stata coinvolta attraverso la riproducibilità tecnica del quadro per mezzo della fotografia.



Ugo Mulas, Colloquio col vento, Consagra, Spoleto (1962), Bergamo, Collezione BACO.

Mulas è il primo fotografo-artista che legge il museo come paradigma della coscienza estetica, ovvero come una zona di contatto fra i presupposti dell’arte e le richieste della società. In questo contatto il museo e i suoi fruitori divengono un soggetto sottoposto a una continua ridefinizione. I suoi scatti rivolti ai musei, alle persone nei luoghi espositivi, agli artisti, alle loro opere, ai loro studi pongono l’attenzione sulla produzione estetica della società e sul potente catalizzatore delle ambizioni culturali del pubblico: il museo e le gallerie importanti catalizzano le masse, le trasformano nel contenuto stesso del museo, inteso come modello di tutte le forme di “socializzazione” controllata, ovvero come luogo entro cui condurre la confluenza fra l’estetizzazione della vita sociale e la socializzazione delle qualità estetiche dell'arte.

Dal 1959, nell’arco di un decennio, Mulas continuerà a sondare le consuetudini legate alla fruizione dell’arte e a leggere le trasformazioni delle esposizioni, viaggiando per attraversare – oltre i musei, le gallerie, le inaugurazioni delle Biennali, le strade e le piazze di Spoleto per la mostra “Sculture nella città” del 1962 – anche le collezioni private d’Europa e d’America, e osservare il rapporto dei visitatori con le opere negli spazi pubblici e dei collezionisti negli interni delle loro abitazioni, dove gli oggetti d’arte appartengono ancora al rito intimo della contemplazione assorta.



Jan Vermeer, Allegoria della pittura (1666 ca.), Vienna, Kunsthistorisches Museum.

Nella storia dell’arte, il grande precedente pittorico di un soggetto descritto di spalle mentre mette in azione un’opera dello sguardo e della visione retinica è l’

Allegoria della pittura (1666 ca.) di Jan Vermeer, ora al Kunsthistorisches Museum di Vienna. E tornano alla mente anche quelle opere del XVII e XVIII secolo, dove i pittori raffigurano i nobili nelle sale in cui sono esposte le collezioni di quadri e di sculture. Per esempio Frans Francken il Giovane (1581–1642), Willem Van Haecht (1593–1637), David Teniers il Giovane (1610 – 1690) e Johan Zoffany (1733 – 1810) realizzano diverse versioni che hanno per soggetto i conoscitori d'arte, i diplomatici, i visitatori, ritratti nelle sale di un nobile collezionista o gli scorci delle gallerie e le Wunderkammer, dipinti che sono una combinazione tra la *conversation piece* e la tradizione prevalentemente fiamminga del XVII secolo.



Willem Van Haecht, La Galleria di Cornelis Van Der Geest (1628), Anversa, Rubenshuis.

Anche Ghirri dà molta importanza a questa intuizione concettuale e trasferisce l’atto del vedere dal pittore a coloro che si nutrono di opere artistiche, contemplando assorti dipinti e sculture nei musei (emblematica è *Milano, Castello*

Sforzesco del 1986, dove un gruppo di persone guarda la Pietà Rondanini, mentre, come nelle pale o negli affreschi rinascimentali, uno degli astanti rivolge gli occhi verso chi ha realizzato l'opera, fuori campo). Nella serie *Diaframma 11, 1\125, luce naturale* (1970-1979), poi declinata ulteriormente con altri scatti realizzati tra il 1980 e il 1988, Ghirri ingloba le persone che si rapportano con le immagini, trasformandole nella stessa sostanza, così che il loro atto entri nell'opera di chi li ha visti vedere: "Questo essere attori sempre, di avvenimenti che in gran parte non conosciamo, su fondali e quinte fittizie, anche quando deleghiamo a una fotografia una nostra identità è per non dimenticare che la ricerca di una identità è sempre una strada difficile. Per questo, accanto a una serie di persone in posa per la foto ricordo, voglio sottolineare l'esistenza di un'immagine altra che io non ho mai visto, del tutto simile alla mia e nella quale e solamente nell'altra è intenzionalmente l'immagine che desiderano dare di se stessi".



Johan Zoffany, Veduta della Tribuna degli Uffizi (1776), Windsor, Royal Collection.

Questa tipologia verrà ripresa e percorsa da Thomas Struth dal 1989, con fotografie di grandi dimensioni: il ciclo *Museum Photographs* coglie la sovrapposizione di una sfera mondana estetizzata e di opere d’arte funzionali alle esigenze della società dello spettacolo, entro il fenomeno della museificazione spontanea. Testimonia la corrispondenza fra la composizione dei dipinti e l’involontaria disposizione dei turisti nel museo. Struth mette in scena visitatori che riflettono anche mimeticamente l’arrangiamento spaziale, le posture e i colori dei dipinti: «Ho avuto le prime idee al Louvre nel periodo di Natale; era molto affollato e ho pensato che il mondo dei visitatori del Louvre, persone dall'età e provenienza etnica più diversa, fosse incredibilmente simile ai temi dei dipinti».



Luigi Ghirri, Milano, Castello Sforzesco (1986), Bergamo, Collezione privata.

I suoi scatti scelgono come soggetto portante la difficile coabitazione del museo e delle opere d’arte con il turismo culturale. Il complesso visitatori-opere-museo

raffigurato dalle *Museum Photographs* fa percepire anche la presenza di un cortocircuito: lo spazio espositivo, istituzionalizzato e divenuto soggetto per l'arte, fa convergere arte e società nella loro paralisi museale. Struth mostra l'eguale rilevanza compositiva che assumono i capolavori dell'arte moderna e i turisti che esistono nello stesso spazio. Allo stesso tempo ci si accorge che lo spazio museale rappresenta la scena di un mancato dialogo fra i turisti e le opere.



Mitch Epstein, Springfield, Massachusetts, 1973, Bergamo, Collezione privata.

Ritornando a Mulas e alle persone raccolte in luoghi espositivi, ho ritrovato scatti eloquenti nel volume edito recentemente da Humboldt Books, che raccoglie le immagini e gli scritti realizzati durante un reportage condotto in Danimarca nel 1961 (con testi di Dario Borso e Giorgio Zampa, Milano 2017, pp. 94, euro 18). Notevole la fotografia (a pagina 67) che collega la natura – le erbe del giardino e il monumentale albero secolare – con la trasparenza riflettente delle vetrate esterne del Louisiana Museum of Modern Art.



Thomas Struth, National Gallery, London (1989).

E il sottile rapporto esterno/interno viene condotto in modo magistrale nei due scatti dove le persone che guardano le opere nel museo sono figure in controluce, mentre sullo sfondo le grandi vetrate fungono da diaframma concettuale e lasciano vedere il laghetto e la lussureggiante vegetazione. I fruitori dell’arte nello spazio museale qui paiono privati delle loro connotazioni fisiognomiche, sagome in ombra rispetto all’apertura verso la realtà della natura, quasi fossero solo comparse, messe lì per far risaltare il biancore della luce e i riflessi degli alberi nel lago che vibrano al di là delle vetrate, come in un grande quadro pittorico.



Ugo Mulas, Danimarca 1961, Louisiana Museum of Modern Art, Courtesy Archivio Ugo Mulas.

E notevole è anche la fotografia che apre la sequenza montata nel libro, dove turisti ripresi di spalle, sul viale chiaro che porta a una residenza maestosa, nel chiarore di un giorno soleggiato, nella sua semplicità è esemplare per svelare la poetica di Mulas: “Ho sempre avuto, prima istintivamente poi consapevolmente, una tendenza a riprendere quelle cose che sono banali”.



__*title*__

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

