

L'aspetto più interessante delle nuove ricerche fotografiche sviluppatesi negli ultimi due decenni in modo particolare in Europa è rintracciabile nel diverso sguardo rivolto all'ambiente, ai luoghi della vita urbana, prescindendo dagli interessi di marca più spiccatamente sociale che avevano caratterizzato certa produzione artistica degli anni Settanta. Si è cominciato a guardare allo spazio metropolitano e agli oggetti che lo compongono non più con un intento documentario volto a considerare il fenomeno "città", ma piuttosto ad interessarsi della nuova estetica che ha in qualche misura sostituito quella delle forme naturali. Questa diversa visione dello spazio costruito ha conseguentemente modificato l'interesse per lo spazio interno, inteso come spazio abitato, non più visto come solo spazio esistenziale dove il soggetto quotidiano diventa centrale, ma come area di eventi estetici e formali interessanti di per se stessi. Si è così arrivati gli "interni" del francese Garnell, dove il fotografo ha solo registrato una condizione degli oggetti e delle persone, ha scelto di non intervenire su le cose ma solo di guardarle mostrando il loro potenziale fotografico più puro senza mai cercare una nota indagativa nella costruzione dell'immagine. O ancora in Germania a Struth con le fotografie realizzate all'interno dei musei, con visitatori fermati in un attimo assolutamente comune e non spettacolare della loro visita che divengono parte integrante delle cose esposte e non si sa più chi sia l'osservatore e chi la cosa da osservare. Le grandi architetture dello stesso Struth, così come i serbatoi dei Becher indicano chiaramente la direzione che questa nuova fotografia è andata tracciando nel suo rapporto con l'estetica urbana, con l'edificio, con la struttura costruita. La presenza umana in ciascuna di queste situazioni si è andata sempre più caratterizzando come assenza o come presenza muta. Persino nei ritratti di Ruff, o in quelli stessi di Garnell, la figura ritratta è divenuta emblema di se stessa, rappresentazione pressochè insignificante di quella data fisionomia, in favore della "fisionomia" in sé, forse proprio come risposta concettuale al dilagare del ritratto caratteristico e sociale del decennio precedente che ha saputo trasformare tutta la fotografia in fotoreportage o fotogiornalismo.

I lavori presentati in questa mostra torinese si inseriscono perfettamente in questo quadro europeo proponendo un punto di vista ulteriore, e italiano, su questo aspetto della visione dell'interno e dell'esterno, inteso come ambiente urbano e come ambiente quotidiano. L'accezione dei due termini deve essere considerata paradossalmente non riferita solamente ai soggetti delle fotografie ma più specificamente al loro modo d'essere fotografati, al loro stesso ruolo all'interno della fotografia.

I lavori presentati da Serafino Amato e Fabio Gasparri, realizzati scattando insieme le immagini in luoghi contigui, o negli stessi luoghi, fanno parte di una serie dal titolo *Strade parallele* che si svilupperà nel tempo fino a raggiungere un numero di 50 immagini. I luoghi esterni riprodotti nelle foto esposte sono dei cantieri di edifici in costruzione. Nel lavoro di Gasparri è mostrato lo scheletro di un edificio in costruzione, preso frontalmente, negando qualsiasi presenza degli operai, degli uomini che stanno realizzando quella costruzione; nel lavoro di Amato il cantiere con le sue macchine sembra come fermato in un attimo di pausa. Nessun elemento tende a dare particolare rilievo al luogo ma, al contrario, manifesta una sua disarmante normalità, un'estenuante semplicità che rende la fotografia come una scheda di catalogazione di una situazione-tipo.

Gli "interni" di Cristina Armeni, delle stanze da letto dove gli oggetti, fotografati così come i loro proprietari li hanno lasciati, divengono emblemi di una data condizione di vita, sono ritratti senza volto. Ogni stanza diviene un interno nel senso ambivalente del termine: interni ambientali e interni intimi. Di nuovo l'assenza della figura umana rende la struttura abitativa soggetto pensante della fotografia. Nessun oggetto appare particolarmente significativo, nessun segno diviene l'elemento centrale della stanza, quello che potrebbe essere la chiave unica di lettura, l'insieme degli elementi concede il senso della visione più registrata che interpretata.

Maurizio Lupini presenta i primissimi piani di oggetti, o per meglio dire di parti significative del loro congegno di funzionamento. Sono oggetti dotati di un funzionamento azionabile attraverso l'azione umana, attraverso l'agire di un soggetto vivo che però non compare mai nelle immagini stesse. Le parti, prese isolatamente acquistano una loro monumentalità che però non nega mai la riconoscibilità dell'oggetto stesso che anzi diviene significativo proprio in funzione della sua sinteticità.

Benedetto Marcucci propone le fotografie della porta della casa Balla a via Oslavia. L'opera diviene così materialmente, e significativamente, la soglia tra interno ed esterno, tra osservatori ed osservati. Il punto più interessante di tutti i lavori presentati è infatti nella negazione di una specificità assoluta dell'interno e dell'esterno là dove l'uno finisce per aspirare ad essere l'altro e viceversa.

Così nelle due fotografie di Franco Mapelli, una in bianco e nero scattata in un parco romano dove la costruzione degli oggetti tende a darne però più una visione intima che non spazialmente aperta e una a colori in cui l'ambiente interno viene pervaso da una luce verde, riflesso del parco esterno, le due accezioni dei termini-guida della mostra si fondono e si invertono. Non a caso Mapelli sceglie per l'esterno il bianco e nero quasi a freddarne le tentazioni naturalistiche e il colore per l'interno a sottolinearne la natura non squisitamente psicologica.

Le opere presentate evidenziano una sostanziale affinità nel considerare il tema stesso della mostra non come il semplice rapporto spaziale tra l'interno e l'esterno ma, nel vedere in questo, come era intenzione dei curatori, una volontà di ridefinire il rapporto tra il fotografo e l'immagine ripresa seconda la nuova accezione che vede nell'immagine fotografica non più uno strumento d'indagine del reale fisico, ma uno strumento di registrazione di una realtà *supra partes* in cui il soggetto diviene la fotografia stessa e in cui il fotografo è attento osservatore.

Viviana Gravano