

BARBARA CINELLI

Storie di scambi interdisciplinari non sistematici



Antonello Frongia
Fine della città
Occhio quadrato
di Alberto Lattuada
Milano, Scalpendi,
2022, cofanetto con
edizione anastatica,
pp. 240+72
ISBN 9791259550453
€ 45,00

La prima impressione è quella visiva: da un cofanetto le costole di due libri. Una costola azzurra, un libretto sottile; una costola bianca, di spessore doppio o forse più. Accoppiati da un nome: Alberto Lattuada, autore nel primo, soggetto nel secondo. Antonello Frongia, autore del più spesso libro a costola bianca, espande dunque quello smilzo fascicolo. Perché? E come?

Perché quello smilzo fascicolo, *Occhio quadrato*, pubblicato nel 1941 a Milano per le Edizioni di Corrente, è un'opera più evocata che materialmente conosciuta. E Frongia, inquieto ricercatore,

assillato da domande che si incastrano una nell'altra come scatole cinesi, nonché animato da una spiccata (pericolosa?) propensione alla concretezza, pur senza parere (perché non è uomo da proclamare), non tollera che si meni il can per l'aia. Se fino ad ora, per ragioni più o meno plausibili e condivisibili, nelle storie della fotografia *Occhio quadrato* non è stato un libro, e Lattuada neppure un autore, Frongia decide che è una questione cruciale recuperare quelle lacune. E dunque avvia un'indagine che possa restituire allo smilzo fascicolo quello spessore nascosto e che, appunto, viene ora reso concretamente visibile nella costola bianca dentro il cofanetto.

Un ruolo cruciale Frongia lo accorda, in coerenza con i suoi interrogativi, alla biografia di Lattuada: *Ritratto dell'artista da giovane*, un titolo, per il secondo capitolo, che non solo usa volutamente il termine di "artista" (legittimando così le mie incursioni...), ma che soprattutto risveglia echi letterari e mitologici sulle erranze dei periodi di formazione intellettuale.

Le preziose testimonianze sull'artista appena ventenne non parlano di precoce e privilegiata vocazione alla fotografia, ma di collaborazioni giornalistiche per piccole riviste dove la generazione anagraficamente interna al Fascismo, con una impostazione decisamente demistificante, riversava inquietudini, aspirazioni, rivendicazioni ideali più o meno divergenti dall'indirizzo ufficiale. Poi, nel decennio che va dal 1932 al 1942, Lattuada si muove "tra pittura, letteratura, cinema, fotografia, architettura e critica": francamente troppo per non scoraggiare un'indagine biografica. Soprattutto se si aggiunge che questo è il decennio rovente del Fascismo, che passerà dal consenso alla farsa e alla tragedia. Ma poiché tutte le biografie che si rispettano non procedono linearmente (come la nostra vita...), ma per scarti, ripensamenti, accelerazioni e occasioni fortuite, così sarà necessario, nella biografia di un artista/fotografo, registrare con pazienza, e perizia, ogni apparente tortuoso sentiero. La sfida è quella di incrociare continuamente l'accumulo delle informazioni con l'interesse per la lettura delle opere, così che documenti visivi e testuali si rispondano in un reciproco incrocio significativo.

Si comincia non con una fotografia, ma con un disegno di Lattuada pubblicato sulla rivista "Libro e moschetto" nel 1938: è il *Porto di Barcellona*, contorni a penna, esili e abbreviati, ma non per questo meno eloquenti nel contrapporre la quinta di edifici al bianco dello sfondo, appena inciso da veloci tratteggi irregolari. Un disegno alla Carrà, diremmo, e infatti nello stesso anno Lattuada pubblica, ancora su quel periodico universitario, una recensione alla monografia di Roberto Longhi dedicata a Carlo Carrà, edita da Giovanni Scheiwiller per l'editore milanese Ulrico Hoepli. Una triangolazione niente male per un giovane di 24 anni: il critico più impegnato, l'artista-pontefice dei giovani milanesi, l'editore principe degli intellettuali. E cosa scrive questo giovane di 24 anni appena? (certo i 24 anni del 1938 non sono i 24 anni del 2022, ma pure si è sempre alle soglie della gioventù, ah! che bella gioventù...). La lettura attenta di Frongia coglie due dati essenziali: il primato dell'esperienza come campo nel quale si realizza il necessario equilibrio linguistico tra materia e pensiero e il privilegio accordato al paesaggio, inteso non come categoria lirica e astorica (vedi Lionello Venturi), ma come luogo, appunto, dell'esperienza concreta tra i segni dell'uomo per l'uomo: strade, case, muri, alberi. Il paesaggio è la città. Così seguiamo Lattuada per le vie di Milano, a caccia, con la sua Rolleiflex, di una topografia che il "piccone divoratore" stravolge e nega nelle sue valenze di tessuto connettivo di umanità e storia. Lo sguardo fotografico si intreccia con i testi per la rivista "Corrente", che pure poneva al centro delle sue riflessioni l'uomo e la città, e ne ricaviamo la felice intuizione di una continua osmosi tra i modi di vedere per immagini e il modo di vedere per parola, un tema che include di diritto il giovane Lattuada nella linea più sperimentale delle arti nella seconda metà degli anni Trenta: basti pensare agli scambi che in quegli anni avvengono sulle pagine de "Il Selvaggio" di Mino Maccari (quanto ormai lontano dalle viete interpretazioni di un fascistissimo Strapaese!), tra i paesi di Grizzana amorosamente composti da Morandi e le prose sorvegliate ed essenziali di Leopardi.

La biografia è un'ottima strada per evitare le generalizzazioni e le divisioni in comparti separati tra i linguaggi (arte, letteratura e fotografia) e rimettere in circolo la fotografia non con vuote nozioni di interdisciplinarietà bensì con la concretezza dei rapporti, delle occasioni, delle letture. Viene a mente, per questo privilegio accordato alla biografia come spaccato di un'epoca e non crociantemente intesa come ritratto spirituale di un individuo chiuso in sé, l'esempio di Meyer Schapiro e del suo *The Avant-Garde. The Apples of Cezanne: an Essay on the Meaning of Still-life*. Certo bisogna affrontare, come appunto fa Frongia, il *tour de force* di un attento compulsare di fonti eterogenee, che rimandano a cultura alta e cultura bassa (ancora Schapiro per *Courbet and Popular Imagery*). Che poi siamo noi critici ad esserci inventati la coerenza come valore positivo: per i produttori di immagini (e dunque anche i fotografi al pari di pittori, scultori, miniatori o cineasti), la coerenza esiste solo se riferita al loro individuale codice linguistico.

Così l'affresco inatteso di un discorso sulla fotografia italiana negli anni Trenta emerge con naturalezza da una trama serrata di rimandi visivi, dialoghi intertestuali, rapporti tra protagonisti: una trama costruita con straordinaria generosità intellettuale da Frongia, che semina a man bassa nelle note indicazioni preziose, peraltro – e vorremmo dire fortunatamente per lui – eloquenti solo a chi con lui condivide, e domini con la stessa disinvoltura, un metodo di analisi dinamica delle fonti, non descrittiva ma interconnessa.

Frongia segue Lattuada che con Luigi Comencini (ambidue interessati alla fotografia, all'architettura, al cinema e alla letteratura) cammina per Milano, e la scruta attraverso l'occhio (non "occhio di vetro", attenzione!) della Rolleiflex. E ora una domanda ce la facciamo noi: cosa vuole Frongia, insomma, dalle sue indagini sulla fotografia? Ha una domanda molto ambiziosa: "come e cosa pensano i fotografi?", in analogia con una certa idea degli storici dell'arte: "come e cosa pensano gli artisti". Entrare nella testa degli artisti o dei fotografi. A questo serve l'archivio: è il diario di operazioni concrete, e diviene il nuovo protagonista del libro, il dispositivo con cui espandere lo smilzo fascicolo azzurro. I negativi, che Frongia è capace di riallineare nelle loro sequenze originarie, sottraendoli alle logiche casuali di ordinamenti contingenti, resuscitano per noi le peregrinazioni di Lattuada nella Milano degli anni Trenta, svolgendo sotto i nostri occhi il racconto di una biografia intellettuale nella quale le fotografie sono le stazioni delle sue peregrinazioni.

La fotografia diviene il precipitato alchemico di memorie personali, nelle quali la geografia dei luoghi dialoga con i modelli visivi, le letture, la critica politica, le discussioni amicali.

Questa ambizione di entrare nella testa del fotografo offre un punto di vista opposto alla teoria barthesiana della fotografia come sistema di segni, forma chiusa nella quale si privilegia il momento dello scatto sulla storia che lo precede e che coinvolge, in un atto performativo, la rete esperienziale dell'artista: per dirla con le parole di Frongia "mappa aperta" *versus* "quadro statico".

Si impone dunque una diversa lettura di *Occhio quadrato*, in netta contrapposizione al giudizio di Libero de Libero, il letterato che alla pubblicazione del libro scriveva che Lattuada "non è un bel fotografo, né un fotografo", inaugurando la s-fortuna delle fotografie che correva parallela alla fortuna del testo posto da Lattuada a prefazione del volumetto, pure travisato in una chiave di malinconica nostalgia.

Poi dal 1959 *Occhio quadrato* sarà presentato, con alterne vicende, come anticipo del cinema neorealista di Comencini e di Lattuada stesso. Fa eccezione Giuseppe Turrone per il parallelo tra il libro di Lattuada e la fotografia americana; dopo di lui si attesta la lettura di Walker Evans e del suo *American Photographs* come unica fonte, lettura che è sembrata convalidata dalla recensione di quell'album comparsa appunto su "Corrente", il periodico sul quale anche Lattuada collaborava fin dal 1938.

Ma – si domanda Frongia – e qui sta il punto di metodo: solo quello? E comunque in quale misura? E per quali rami? Così il ragionamento su una reale discendenza di *Occhio quadrato* da Evans si amplia per cerchi concentrici a ricostruire la circolazione di fototesti, riviste fotografiche,

annuari che diffondono l'iconografia documentaria della grande depressione americana, in un lenticolare affresco che nega ogni semplificata, e semplice, ma perciò tanto più fallace classificazione.

Ci sono due padri nobili da chiamare in causa, a questo punto. Non so se Frongia ne sia consapevole, ma per uno storico dell'arte il richiamo a Michael Baxandall e al suo *Patterns of Intention* è trasparente. Gli artisti, e dunque anche i fotografi, usano confrontarsi con vari materiali, altrimenti detti fonti. Ma è consigliabile indagare l'intenzionalità, il livello di consapevolezza di quel confronto, gli incroci cui viene sottoposta una prima sollecitazione. E con Baxandall ricordo Theodore Reff, che in *Degas. The Artist's Mind* suggerisce di ritessere l'orizzonte di riferimenti che animano la vita culturale attraverso letture, incontri, spettacoli.

In tal modo anche noi potremmo “fare della critica d'arte con la macchina fotografica”, come Comencini lapidariamente si espresse a proposito di Giuseppe Pagano, e che citiamo in chiusura, saccheggiando ancora una volta Antonello Frongia.

◦