

Lo spazio della scena

Marco Introini e Elena Martucci
(con intervento di Gabriele Basilico)

Elena Martucci: buonasera a tutti. Stiamo vedendo l'inizio del film *Blow Up* di Michelangelo Antonioni, un film in cui il regista indaga la fotografia come strumento di conoscenza della realtà e si interroga sui meccanismi della visione. La storia, come molti di voi sapranno, è quella di un fotografo che, ingrandendo le sue foto scattate in un parco, a un certo punto scopre, o crede di scoprire, un omicidio. Ho scelto di introdurre il lavoro di Marco Introini con questi fotogrammi perché mi permettono di farmi e fare anche a voi una domanda: può la fotografia essere un documento della realtà? o, invece, è una rappresentazione della realtà, quindi una costruzione, che può essere anche molto personale? A proposito del lavoro di Introini, è stato scritto che le sue fotografie presentano la realtà in modo obiettivo ma io mi sono chiesta se questo sia effettivamente vero o se la scelta di un punto di vista prospettico, come nella pittura rinascimentale, non sia invece un punto di vista assolutamente personale.

La prima immagine che ho scelto di mostrarvi è quella del coro di Santa Maria presso San Satiro, a Milano. Un'opera molto famosa del Bramante, dove l'abside in realtà non c'è ma è rappresentata attraverso una costruzione prospettica, uno strumento rigorosissimo ma che permette anche una grande libertà compositiva.

Da qui passo a mostrarvi una breve carrellata di immagini che illustrano il modo in cui si costruivano le scene teatrali nel '500 e nel '600. Che cosa c'entra l'architettura di scena o addirittura la scenografia con la fotografia? È chiaro che il referente è diverso, come diceva Roland Barthes la fotografia aderisce strettamente al suo referente, nel senso che senza la realtà la fotografia non potrebbe esistere, ma da qui a dire che la fotografia documenta la realtà ne passa... perché la scelta attraverso cui il fotografo costruisce il suo spazio scenico è già una scelta non obiettiva. Questo è un disegno di scena di Baldassarre Peruzzi, che introduce il discorso sulla scena rinascimentale, codificata nel '500 da Sebastiano Serlio in un suo trattato. Serlio codifica tre immagini della scena rinascimentale, alle quali gli scenografi si sono attenuti: la scena tragica, la scena comica e la scena satirica. Il punto di vista è sempre lo stesso, quello della prospettiva centrale, il punto di vista del principe che è poi lo sguardo privilegiato che osserva la scena. Le tipologie sono riprese dall'architettura di Vitruvio e ve le mostro perché mi servono a introdurre un'altra questione, che ritengo molto importante per parlare delle fotografie di Marco: la questione metodologica, cioè il modo di raccontare la realtà, che è una questione formale e compositiva.

Qui, invece, vediamo la pianta di uno spazio teatrale del Serlio, che chiude in un rettangolo lo spazio sia della platea sia del palco del teatro romano, in sezione si vede che il palco viene inclinato per accentuarne la visione prospettica. Lo spazio della scena rinascimentale, infatti, è costruito proprio con il sistema prospettico. Come in pittura, cioè, si costruiscono edifici in prospettiva, sempre più piccoli man mano che vanno verso il fondo della scena, che poi venivano ricoperti da teloni dipinti per i cambi di scena. Per questo motivo, lo spazio dove agivano gli attori è molto piccolo rispetto all'intera scena e si riduce al solo proscenio.

In questa immagine si vede una rappresentazione della *Finta pazza* di Giacomo Torelli, rappresentata a Parigi, con il boccascena, un elemento che diventerà sempre più importante soprattutto per il teatro barocco. Il boccascena definisce lo spazio scenico come un quadro, piuttosto che come uno spazio tridimensionale, e nel teatro barocco addirittura verranno usate sempre di più quinte mobili, sia in senso orizzontale che verticale. Questo modo di costruire lo spazio scenico, che ha molto a che fare con la

pittura, continua fino al teatro del '900 con il teatro di regia di Stanislavskij, quando viene abbattuta la quarta parete, cioè quella che chiude la scatola scenica racchiusa dalla cornice del boccascena.

Con l'ultima immagine introduciamo il lavoro di Marco: è una scena dei Bibiena che moltiplica il punto di vista e che ricorda molto da vicino il modo di costruire l'immagine delle fotografie di Marco Introini

Marco Introini: lo studio dell'architettura scenica è stato un momento fondamentale per la mia formazione prima ancora del passaggio alla fotografia. Per me che sono un appassionato disegnatore e che avevo imparato il disegno a mano, lo studio dell'architettura scenica è stato un modo per prendere coscienza delle potenzialità del punto di vista, dell'altezza dell'orizzonte e di quei meccanismi che potevano essere applicati anche alla fotografia. E già qui forse possiamo cominciare a rispondere alla questione del rapporto tra fotografia e realtà: con il punto di vista si cerca proprio un punto in cui la tensione prospettica raggiunge l'apice e dove lo spazio dà una certa emozione. Diciamo che, nel mio caso, la conoscenza della prospettiva è stata lo strumento capace di contrastare quello sguardo ipertrofico che ci viene dalla capacità dei computer di creare migliaia e migliaia di prospettive di architettura e di annullare forse l'unico errore del digitale, che è quello di dare la selezione dell'immagine non durante il momento dello scatto ma in fase di post-produzione. Al contrario della velocità del digitale, la prospettiva disegnata dà la possibilità di scoprire i meccanismi della costruzione dello spazio e del racconto sullo spazio. Per esempio queste due prospettive del Bibiena mostrano uno stesso spazio visto da due punti di vista lievemente diversi, uno centrale e perfettamente simmetrico, e un altro dove, attraverso una traslazione l'immagine cambia completamente, abbiamo una prospettiva molto più dinamica e non c'è simmetria tra destra e sinistra. Come si vede da queste due altre immagini, anche in fotografia queste caratteristiche della prospettiva possono essere usate molto bene: qui mi serviva evidenziare il ritmo delle finestre e quindi, mantenendo il quadro prospettico parallelo alla struttura della costruzione, mi sono semplicemente spostato rispetto all'asse centrale. Il disegno mi serve per poter affrontare il progetto fotografico. La questione del progetto è centrale: si tratta di non andare a scattare a caso sul territorio ma di cercare di costruire una intelaiatura per capire qual è la struttura del luogo che si intende fotografare. Lo schizzo, a questo punto, è importantissimo perché permette di fare una sintesi: la sua funzione è proprio quella di appuntarmi quelle che sono le caratteristiche fondamentali del territorio che trasferirò in fotografia. In questo lavoro sulle Langhe, il primo che mi è stato commissionato, sono andato a documentarmi, cercando di capire la struttura del territorio attraverso quello che era stato già scritto o fotografato. Il tema era quello della *Pietra di Langa* e io mi aspettavo delle cave spettacolari e magari piranesiane. Invece, non ho trovato niente di tutto questo, perché la pietra di langa è un'arenaria che viene ricavata dai campi arati, lo scasso dell'aratro è molto profondo e riesce a sollevare delle grosse zolle da cui emergono queste pietre, che vengono addossate ai bordi delle vigne e poi usate per costruire i terrazzamenti e l'architettura. La cosa che in questo primo momento di disorientamento mi aveva affascinato era il fatto che, da lontano, questo paesaggio sembra completamente costruito, anche le faglie naturali della roccia, costituite da intervallarsi di lenti di arenaria e lenti di sabbia, sembravano proprio dei muri a secco. L'idea quindi è stata quella di costruire un racconto come una riduzione di scala: dal paesaggio naturale, al paesaggio costruito dei terrazzamenti per la vigna, dove l'antropizzazione è maggiore, per poi arrivare alla costruzione vera e propria dell'architettura. Scomporre il paesaggio proprio come se fosse un progetto, nel progetto si parte sempre da una scala territoriale per poi arrivare ai particolari costruttivi. Così, anche attraverso la sequenza, come vedremo poi, costruisco dei racconti sul paesaggio, partendo magari da una mia suggestione come in questo caso e poi lasciandomi guidare dal territorio.

La scenografia per il mio lavoro è la costruzione di una serie di quinte, per cui l'amplificazione dello spazio è una caratteristica che mi viene dalla prospettiva seicentesca. Tra '600 e '700 la prospettiva viene tirata ai suoi limiti, per cui subentrano delle deformazioni dello spazio, chiamate aberrazione marginali, che mi hanno insegnato a usare bene gli obiettivi per non deformare eccessivamente lo spazio. Lo studio della scenografia e della pittura sono, in questo senso, fondamentali per il mio lavoro.

Elena Martucci: Nelle immagini di Marco, infatti, questa continuità con la scenografia e la pittura è visibile sia al livello compositivo, nella scelta del punto di vista come dicevamo, sia nell'uso della luce. Luci e ombre creano un effetto pittorico differente, in fotografia come in pittura, e lo possiamo vedere in questo quadro del Bellini, *La predica di San Marco*, che si trova a Brera. Dove si capisce molto bene la rappresentazione dello spazio scenografico, costruito con un fondo, che in scenografia è il fondale dipinto, e le due ali laterali che vanno man mano restringendosi verso il punto di fuga centrale e che presentano un fronte illuminato e uno in ombra, contribuendo in questo modo a costruire e dare profondità allo spazio.

Gabriele Basilico: anche in questo momento, se guardiamo fuori dalla finestra, vediamo la piazza in una particolare condizione luminosa, che sta cambiando, e che è l'esempio di come una realtà fisica si possa vedere in diversi modi a seconda della luce.

Marco Introini: *Paesaggio analogico* è, forse, un lavoro formale. Parte dal concetto che l'archivio è, almeno per me, un vocabolario dal quale posso pescare delle parole per costruire un racconto. Non per questo le città sono tutte uguali ma l'approccio formale, la tecnica e il metodo spesso possono portare a delle analogie compositive. Di tanto in tanto riprendo questo discorso di *Paesaggio analogico* e creo nuove associazioni di immagini, che vengono composte in maniera analogica a costruire la mia città ideale, che cambia di volta in volta. Adesso ho smesso per un po' questa operazione, perché mi sono accorto che fotografando finivo per cercare le fotografie giuste per inserirle lì, quindi avevo un atteggiamento che non era più quello corretto ai fini di questo lavoro. Magari lo riprenderò... è stata per me una palestra importante per riuscire a costruire una sequenza di immagini.

Nelle fotografie che stiamo guardando sono passato dal paesaggio antropizzato delle Langhe alla città, e anche qui ho dovuto cercare il giusto metodo di analisi per affrontare la città. Ho iniziato a fotografare a Cremona, andando a cercare le cose che mi piacevano di più ma senza occuparmi della struttura della città. Allora, vista la mia passione per il disegno, sono andato a studiarne alcune cose, tra cui le viste del Gran Canal del Visentini. Il console Smith, che era il console inglese a Venezia, commissionò al Visentini queste serie di acqueforti partendo dai quadri del Canaletto per farne un catalogo da portare in Inghilterra per la vendita dei suoi quadri. È interessante che queste immagini siano state messe in sequenza, secondo un metodo molto preciso. Si è scelto per prima cosa un luogo che rappresentasse la città, che in questo caso è il Canal Grande con i suoi palazzi e alcune chiese, e poi si è scelta la sequenza, partendo da Rialto verso il bacino di San Marco e ritorno e poi, con lo stesso sistema, da Rialto verso la chiesa di Santa Lucia. In questa sequenza ci sono degli elementi che permangono, per far percepire all'osservatore alcune cose che si dispiegano pian piano. Io vi faccio vedere tre immagini dove si vede la chiesa della Salute che si avvicina sempre di più fino a palesarsi completamente. È chiarissima la volontà di costruire una sequenza logica, quasi una frase dopo l'altra, per costruire il racconto della città di pietra. Nel caso di Cremona, per me, l'ossatura della città è stata la Via Postumia che ho percorso dal centro storico alla periferia, con un atteggiamento che è quello che io chiamo della "sezione anatomica". La sezione anatomica guarda i tessuti, i muscoli, le ossa sempre con la stessa attenzione. Da qui

nascono anche altri lavori come, per esempio, *Madrid Est Ovest*, dove ho raccontato la città seguendo la Gran Via che la attraversa.

Un'altra cosa importante è stata la relazione con la meteorologia nelle varie città che ho fotografato, che dà quella atmosfera che è propria di ogni città. E anche qui ho imparato molto dal modo in cui Bellotto costruisce la luce e la racconta.

Gabriele Basilico: è molto interessante separare e rivedere due atteggiamenti della costruzione di un progetto fotografico, che nascono in modi e tempi diversi e che poi vengono usati per raccontare qualche cosa, nel caso di Marco il metodo analogico e quello della "sezione anatomica".

Nel '94 sono stato invitato a un convegno sulla città e ho scelto di parlare di Milano, che è la mia città, attraverso delle immagini che la ritraessero affiancandole ad altre che ritraevano altre città, con un sistema di proiezione su due schermi in parallelo. Volevo cercare una relazione tra una visione di Milano e visioni di altre città europee. La sequenza era costruita anche lì per analogie o affinità visive. E questo ha funzionato perché è stato come se la stessa città di Milano fosse riuscita a vedersi in maniera diversa proprio perché inserita all'interno di un racconto che comprendeva anche immagini di altre città. In questo modo Milano è riuscita a immaginarsi diversa. Aiutare la città ad uscire da una sua difficoltà di rappresentarsi era come se fosse stata presa per mano attraverso il racconto fotografico di altri luoghi una sorta di rappresentazione globale che costituiva una città immaginaria. Una specie di gioco simbolico che voleva suggerire un futuro progettuale alla città di Milano.

Quello che facciamo noi fotografi alla fine è costruire dei documenti sulla realtà per permettere alle persone di guardare e a immaginare in modo nuovo quelle stesse cose che vedono tutti i giorni.

nell'ambito del ciclo di incontri
Fotografia e Architettura, conversazioni
Libreria ElectaKoenig, Milano, 20 maggio 2008

Le affinità elettive
Annalisa Sonzogni e Christian Galli
(con intervento di **Giorgio Zanchetti**)

In mezzo alla città
Paolo Rosselli e Andrea Lissoni.

La fotografia come il sogno
Lorenzo Jucker e Stefania Scateni
(con intervento di **Roberta Valtorta**)

Lo spazio della scena
Marco Introini e Elena Martucci
(con intervento di **Gabriele Basilico**)

I luoghi dell'abitare
Giovanni Chiamonte e Silvano Petrosino
(con intervento di **Roberto Mutti**)