

Riproduzione, indagine, dialogo

Fabio Amodeo

«Il volto e la parola» è un'indagine visiva di Elio Ciol che, oltre ad apparire sulle pagine di questo volume, è oggetto di una mostra dallo stesso titolo presso il Convento di San Francesco di Pordenone. L'esposizione fa parte di un ciclo di mostre aperte in successione per celebrare l'ottantesimo compleanno e i sessant'anni di carriera professionale del maestro. La prima, «Elio Ciol. Gli anni del neorealismo», si è tenuta a Villa Manin di Passariano ed è testimoniata da un volume, sempre edito da Allemandi; dedicata alla parte iniziale della carriera di Ciol, ricca di immagini inedite, ha esplorato la fase di ricerca e di costruzione del linguaggio dell'artista friulano. La seconda, «La luce incisa», ha avuto come sede il Centro Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa, e cioè la casa in cui Pasolini abitò da ragazzo, nella quale sono stati ospitati i paesaggi che Elio Ciol ha dedicato al Friuli, nell'ambito di quella ricerca in bianco e nero che costituisce la parte più nota della sua opera. «Il volto e la parola» esplora un campo che per l'attività espositiva di Ciol è nuovo, e cioè quello della rilettura di opere d'arte, nel caso specifico gli affreschi della Basilica di Assisi. Va ricordato che questa indagine si collega a un aspetto dell'attività professionale dello studio Ciol, e cioè la documentazione del patrimonio artistico. Anni di lavoro in questo campo hanno portato alla costruzione di un archivio che è un patrimonio culturale esso stesso, sia per l'ampiezza e la completezza della documentazione, sia perché alcune delle opere raffigurate sono scomparse o profondamente modificate a seguito di eventi traumatici. Il linguaggio de «Il volto e la parola» non è quello della documentazione, nel senso che sin dalla ripresa queste immagini sono nate in un'altra chiave, quella della rilettura, dell'interpretazione, del sovrapporsi dei linguaggi, quello pittorico e quello, fatto di tagli e di elisioni, fornito dalla fotografia. E tuttavia tra le due attività, quella di documentatore e quella di interprete, ci sono commistioni e legami: pensiamo all'abitudine a rapportarsi con le opere della storia dell'arte, oppure la consuetudine ad affrontare i problemi tecnici, come ad esempio il mantenimento di standard affidabili di riproduzione del colore. Questa breve presentazione non sarebbe completa senza un accenno al ruolo che la fotografia ha avuto nell'evoluzione degli studi di storia dell'arte. Non tutte le opere d'arte sono comunemente fruibili e accessibili, e alcune presentano delle difficoltà logistiche alla loro lettura. Sin dall'introduzione della fotografia, la riproduzione d'arte ha rappresentato uno dei temi principali, e non è un caso che le grandi città d'arte italiane - Venezia, Roma, Firenze e Napoli - abbiano ciascuna avuto dei grandi atelier attivi a partire dal 1860, e cioè da un periodo appartenente all'infanzia della fotografia. Il primo scopo di questi atelier era quello di fornire agli appassionati che percorrevano il *Grand Tour* album o singole immagini che testimoniassero le maggiori emergenze artistiche. Da subito, specie nel caso della scultura, la riproduzione si trasformò in interpretazione del fotografo. Non ci volle molto perché gli studiosi si rendessero conto di come la documentazione fotografica potesse essere un supporto fondamentale allo studio. In particolare, l'esame di dettagli significativi rappresentava il supporto ideale di operazioni di catalogazione e attribuzione. Alla fine dell'Ottocento le fototeche rappresentavano già la norma nei centri di studio e ricerca tedeschi, britannici e statunitensi. È su questa base che Aby Warburg poté porre i fondamenti, nei primi anni del Novecento, dell'iconologia: la comparazione tra tematiche iconografiche appartenenti a epoche diverse era possibile solamente con un uso intenso della documentazione iconografica. D'altra parte l'opera più appassionante che Warburg ci ha lasciato, *l'Atlante di Mnemosyne*, è principalmente un album di opere riprodotte fotograficamente. Da Bernard Berenson a Federico Zeri, sono molti gli studiosi che hanno lasciato imponenti archivi personali, oggetto di studio e fonte di consultazione. Gli *Elenca* di Berenson sono un tentativo di sistematizzare questo rapporto, creando il catalogo per eccellenza della pittura italiana del Rinascimento. Impresa che oggi può essere discussa per molti

motivi, ma che rimane un episodio rilevante del contributo dato dalla documentazione fotografica allo studio dell'arte. In tempi più recenti l'affinamento delle tecniche di ripresa e di stampa ha consentito di raggiungere livelli via via maggiori di qualità di riproduzione, compensando un elemento introdotto dal turismo di massa, e cioè il contingentamento dei tempi di accesso a molte opere. Il caso più noto è quello del Cenacolo leonardesco, ma è crescente il numero delle esposizioni "a fruizione limitata", semplicemente perché l'impatto delle masse di visitatori sulle opere può mettere in pericolo la stessa integrità dei capolavori. Nel poco tempo concesso ai visitatori della Cappella degli Scrovegni a Padova, ad esempio, è impensabile che l'osservatore possa indagare i dettagli dei riquadri più alti, sia pure con l'ausilio di un cannocchiale. In molti casi la fruizione è resa difficile dal posizionamento fisico delle opere. Non è solo il caso dei cicli di affreschi: pensiamo alla statuaria inserita nelle cattedrali medievali. La lettura fotografica quindi integra la lettura diretta, e diventa essa stessa un linguaggio. Dentro a questi meccanismi si inserisce la circuitazione di alcune opere nella cultura popolare, la creazione di vere e proprie icone, con tutta la capacità distorsiva che simili operazioni hanno. In ogni caso, anche questo aspetto è la riprova del rapporto intenso tra il patrimonio artistico e il suo primo veicolo riproduttivo, la fotografia. È questo il punto di partenza dell'opera di Ciol, che in «Il volto e la parola» elabora questi temi, e li porta a un livello di intervento artistico successivo e più complesso.