**Vincenzo DE BELLIS**

**Curatore della mostra**

*Yama no Shashin* ***\****

L’appropriazione nell’arte visiva è una pratica che si diffonde a partire dall’inizio del XX secolo. Con questo termine si intende l’uso di oggetti o immagini preesistenti per la creazione di opere d’arte. Questo modus operandi prevede che l’opera d’arte produca uno spostamento concettuale che ricontestualizza l’oggetto o l’immagine originale, cambiandone il significato.

Il percorso di ricerca di Linda Fregni Nagler si colloca a pieno nella pratica di appropriazione delle immagini. Nel contempo l’artista la ripensa, aggiungendo livelli di complessità, attraverso un processo di elaborazione profonda e molto ricercata, al concetto di autore. Dal punto di vista tematico e tecnico, il suo lavoro ruota soprattutto intorno alla natura, ai meccanismi e alle ambiguità della fotografia. Fregni Nagler colleziona e raccoglie immagini fotografiche preesistenti che diventano il punto di partenza delle sue opere, che sono il frutto di un lungo e meticoloso processo di reinvenzione che, sia pur molto vicino all’originale, è anche e sempre imprescindibilmente personale. Il suo *atelier* è pertanto, prima ancora che luogo di produzione, un luogo di ricezione dove, dopo un percorso di scelta e raccolta, le fotografie confluiscono per essere rielaborate e riattivate, assumendo così nuovi significati.

Le numerose raccolte che negli anni ha messo insieme si concentrano principalmente su fotografie anonime – commerciali o amatoriali – scattate nell’Ottocento e nella prima metà del Novecento, cioè quando la fotografia ha iniziato a diffondersi. A Linda Fregni Nagler interessa soprattutto la capacità di questi materiali di raccontare gli stereotipi visivi ai quali una determinata epoca sottomette la rappresentazione della realtà e che il tempo, e i mutamenti culturali, si incaricano di rendere di volta in volta bizzarri, grotteschi, poetici. Nei confronti delle immagini che seleziona, l’artista procede in vari modi: se ne appropria concettualmente, presentandole come *ready-made*; le ri-fotografa, operando uno scarto temporale ed estetico rispetto all’originale; le ricostruisce attraverso una laboriosa mise-en-scène.

Da diversi anni Linda Fregni Nagler raccoglie soggetti fotografici della “Scuola di Yokohama”, inauguratasi in epoca Meiji (1868-1912) in coincidenza con l’apertura delle frontiere e la modernizzazione del Giappone. Il motivo del suo interesse verso questa specifica parte della storia della fotografia risiede nel fatto che, a ben studiarla, nei suoi processi, nella tecnica, nell’iconografia, essa sintetizza efficacemente alcune delle caratteristiche che Linda Fregni Nagler ricerca nel materiale che sceglie come punto di partenza del suo lavoro: l’uso deliberato dell’artificio, che mette in luce la natura ambigua della fotografia stessa; l’espressione della creatività non attraverso il soggetto, ma nei dettagli, ai margini dell’immagine; il complesso gioco di trasmissione, adattamento e interpretazione degli stereotipi iconografici; infine il fatto che l’immagine di partenza sia un disegno. «I pionieri della Scuola di Yokohama, Felice Beato, Adolfo Farsari, Raimund von Stillfried, erano tutti europei, e si rivolgevano al mercato dei collezionisti occidentali. Le immagini realizzate nell’ambito della cerchia di Yokohama assecondavano il gusto occidentale per l’esotismo, divenendo presto una popolare fonte iconografica per l’Occidente. […] Prima ancora delle fotografie, già le xilografie Ukiyo-e erano oggetti da collezione nel mondo occidentale, di grande interesse anche per gli artisti; si pensi all’Impressionismo, al post-impressionismo, al Simbolismo e alla cultura Art Nouveau. Un famoso esempio è il celebre ritratto di Émile Zola realizzato da Manet nel 1868, in cui compare sullo sfondo una xilografia di Utagawa Kuniaki II. Insieme al paravento con rami fioriti sulla sinistra, l’inserimento di quella stampa nella composizione pittorica racconta molto dell’influenza esercitata su letterati e artisti dalle xilografie Ukiyo-e, rigorose nella composizione, con campiture di colore omogenee e brillanti, senza chiaroscuro. Dalle xilografie Ukiyo-e derivano senz’altro anche molti degli scatti realizzati dai fotografi di Yokohama, per lo meno quelli in studio, in cui ricorrono i motivi iconografici della geisha che si acconcia i capelli o che si ripara dal vento, i venditori ambulanti, le giovani che sussurrano…».

In una mostra del 2011 Linda Fregni Nagler espone una prima parte della sua ricerca dedicata alla Scuola di Yokohama. Intitolata Shashin no Shashin (letteralmente “Fotografia della Fotografia”), la mostra presentava una sequenza di venti stampe in bianco e nero, nelle quali erano ripresi soggetti tipici della fotografia di epoca Meiji, come scene tradizionali di vita quotidiana, oppure immagini tratte da miti e leggende orientali, scattate nello studio di posa in modo costruito e artificioso (le fotografie originali mostrano elaborate scenografie). L’artista ha messo in scena e fotografato alcuni dei soggetti della Yokohama Shashin come *Wind Costume, Whispering in Parlor, The Street Singer, Life on the Ocean Wave* – i titoli presenti nelle didascalie originali sono sempre in inglese –, ricreando fondali dipinti e arredi , riproducendo abiti e acconciature, inquadrando i tableaux vivants con la stessa angolatura degli scatti originali.

A volte la riproduzione del soggetto è puramente mimetica; altre volte Fregni Nagler si concede un margine di interpretazione, adeguandosi così all’impostazione dei fotografi dell’epoca, per i quali non era importante l’originalità del soggetto – derivante da un repertorio codificato – quanto la destrezza nel costruire la sua messa in scena. Mettendo in luce tutti questi elementi Linda Fregni Nagler esplicita la complessità della scuola fotografica giapponese e, nel contempo, rende manifesta la distanza culturale e temporale che ci separa da una tradizione estinta, e i conseguenti effetti di straniamento estetico innescati proprio da questa distanza.

Un altro nucleo interessante di sue opere, per certi aspetti legate a queste stesse tematiche è quello, più recente, dei *Flower Sellers* (2018): otto fotografie di grande formato che rappresentano venditori ambulanti di fiori. Nel Giappone degli anni Sessanta dell’Ottocento queste figure attiravano l’attenzione dei viaggiatori occidentali grazie alle piccole architetture portatili con le quali trasportavano i fiori, elementi della natura imprescindibili nel quotidiano giapponese. In un suo celebre libro, Francis Brinkley descrive così i “flower sellers”: «Per soddisfare la richiesta quotidiana di fiori, nelle principali città i venditori ambulanti li portano in giro su strutture in bambù tenute in equilibro alle estremità di un bastone appoggiato sulle spalle. Sono veri e propri bouquet ambulanti, e aggiungono molto alla pittoresca vita di strada che, come un caleidoscopio, abbonda di movimento e di colore».

Sia *Shashin no Shashin* sia i *Flower Sellers* esprimono efficacemente una serie di riflessioni che riguardano la ricezione e l’uso all’epoca di quelle fotografie: documentazione storica, ricordo di un viaggio ‘esotico’, nostalgia per un mondo che stava sparendo. Oggi invece, viste da un artista, alla luce di decenni di riflessione teorica sullo statuto della fotografia, esse appaiono come un esempio di fotografia concettuale, molto prima che nascesse questa definizione.

Se per alcuni anni la raccolta di Fregni Nagler di fotografie della Yokohama Shashin si è concentrata esclusivamente sugli scatti da studio, in tempi recenti l’artista ha allargato la ricerca al principale dei cliché *meisho*, “luoghi celebri” come templi buddhisti, santuari scintoisti, o panorami naturali (il Monte Fuji, le cascate di Nunobiki, i meravigliosi viali circondati da alberi di ciliegio in fiore).

La serie intitolata *Yama no Shashin* presenta quarantasette viste del Fujiyama, a loro volta suddivise in ventisette opere. Il titolo, tradotto letteralmente “Fotografie della montagna”, si riferisce genericamente a “una montagna”, ma il profilo del Monte Fuji è ovviamente inconfondibile. Anche se si tratta, in effetti, dell’unico soggetto di paesaggio della sua collezione, nella visione di Fregni Nagler questo corpo di immagini rappresenta una raccolta di ritratti. L’artista colleziona questo soggetto da circa dieci anni, ed è nel corso di questa lenta ricognizione che l’artista si accorge che molti scatti sono stati realizzati scegliendo sempre gli stessi privilegiati punti di vista, individuati i quali, inizia a comporre dei sotto-archivi che raccolgono gli scatti sulla base dei luoghi geografici in cui sono stati realizzati.

Come passaggio successivo, Fregni Nagler si specializza nella ricerca dei punti di vista più ricorrenti. Proprio perché i punti di vista sono dettati da cliché iconografici, che tali dovevano essere per rappresentare delle icone della cultura e del territorio giapponese, per Fregni Nagler il lavoro si è sviluppato attraverso la sistematica giustapposizione degli scatti più simili per sottolineare le minime, impercettibili differenze, non riconoscibili al primo sguardo, ma presenti. Esse manifestano in modo esplicito un aspetto fondamentale per l’artista, da un punto di vista concettuale: il passaggio del tempo. In questi scatti infatti, le differenze anche minime forniscono indicazione sul fatto che essi siano stati realizzati in tempi diversi, da fotografi diversi, con apparecchi fotografici diversi. L’artista ha raggruppato questi scatti, li ha ri-fotografati, stampati e colorati a mano, cercando di uniformare le atmosfere luminose e cromatiche (assai diverse negli originali). Fregni Nagler ha così riunito, come lei stessa afferma: «fotografie in cui lo spazio dello scatto è, con tutta evidenza, lo stesso – lo stesso luogo e soggetto, la medesima inquadratura – ma rimane comunque enigmatico e insondabile il tempo. Esse potrebbero essere state realizzate in due diversi momenti della stessa giornata oppure a mesi o anni di distanza. L’idea che un cavalletto sia stato puntato nello stesso identico luogo, magari dopo anni, da fotografi diversi, per riprendere lo stesso paesaggio, è per me senza dubbio emozionante».

Il lavoro emblematico di questa serie è intitolato *Fuji from Otometoge*, un’opera composta da undici fotografie del Monte Fuji ripreso dal passo montano di Otome, a sud-est della montagna sacra. In questa serie compaiono due fotografie apparentemente identiche ma, a ben guardare, la didascalia – un’etichetta interna all’inquadratura originale – è diversa. Con questi dettagli, Fregni Nagler sottolinea un aspetto storico di grande rilevanza, ovvero che la fotografia giapponese dell’epoca si stratifica intorno a complesse vicende che la rendono particolarmente intricata e interessante, che hanno a che fare con l’autorialità di questo materiale. Le lastre negative divenivano spesso oggetto di scambio e commercio da parte dei fotografi, e i negativi passavano da uno all’altro e per questo motivo, ancora oggi, nonostante le numerose ricerche da parte di studiosi, l’attribuzione di una fotografia a uno specifico autore resta un compito difficile. «Si pensi che gli originali oggi vengono attribuiti a uno o all’altro fotografo anche attraverso l’identificazione del carattere tipografico della didascalia. In questo caso, di chi è la paternità dello scatto? Chi ne è l’autore? È in queste minime pieghe che trovo un grande piacere: nello stupore, costantemente rinnovato, che la storia di una fotografia nasconda molto più di quanto riveli».

Da un punto di vista più propriamente concettuale e al tempo stesso filosofico, l’insistenza di Fregni Nagler nel rappresentare lo stesso soggetto ripetuto, ma anche sempre differente, fa di tutte queste opere, e in particolare della serie *Fuji from Otometoge* l’esempio per eccellenza di quella che Gilles Deleuze definiva “ripetizione vestita”, un’unica astratta ripetizione che incessantemente torna su sé stessa, per affermare il differente come tale. Ciò che si ripete non è l’identico ma l’identico è il ripetersi di ciò che si ripete: la differenza, altresì espressa come il ripetersi della differenza che ritorna e può ritornare solo nell’atto di differire da sé stessa. Proprio il ripetersi della differenza e dell’atto di differire da sé stessa portano a un altro aspetto di fondamentale importanza per questa serie di lavori: la presenza della colorazione a mano e la presenza di campiture di colore che ricorrono, diverse, nei vari scatti.

La colorazione a mano è un altro degli aspetti iconici della fotografia giapponese di epoca Meiji. «All’interno dell’atelier, artisti-pittori avevano il compito esclusivo di colorare le fotografie. Per la colorazione di una buona stampa occorreva almeno una giornata. I tempi erano così lunghi che venivano assunti sempre più artisti in un solo atelier, istituendo così una catena di montaggio che aveva una gerarchia produttiva precisa e seguiva anche le inclinazioni e il grado di abilità di ciascun colorista».

A proposito di questa pratica, nel 1889, in occasione del suo viaggio in Giappone, lo scrittore britannico Rudyard Kipling, affermava: «Sebbene costose e in grado di ridurvi sul lastrico, a meno che non lo siate già, in Giappone non si possono non comprare fotografie e le migliori, famose da Saigon fino in America, sono quelle dello studio Farsari & Co. Farsari è un tipo simpatico ed eccentrico: ha l’anima di un artista e queste sono qualità che si pagano, ma le sue opere valgono il prezzo. Una foto colorata evoca un orrore, e di solito è così; Farsari invece sa come si colora e riesce a riprodurre i toni leggeri di quell’incantevole paese. Dal ponte della nave su cui viaggiavo, ridevo delle sue colline rosse e blu, ma non appena le raggiunsi, scoprii che ciò che Farsari aveva dipinto era reale…».Come ben sappiamo, la fotografia a colori non esisteva ancora all’epoca, quindi si suppliva a questa mancanza con un intervento manuale posticcio: la fotografia restava dunque legata a un codice di verosimiglianza, di simil-vero. È interessante notare che nella lingua inglese, questa caratteristica si può esprimere con il termine *true-to-life*. Alcuni autori, come il Farsari citato da Kipling, erano particolarmente rinomati per la capacità di rendere ‘credibili’ i colori. Tuttavia, come dimostrano alcuni esemplari della collezione dell’artista, a volte la stampa da uno stesso negativo veniva colorata da mani diverse, mosse da diverse sensibilità.

Il sofisticato quanto artificioso tentativo originario di restituire realismo attraverso la colorazione delle fotografie, nelle opere di Linda Fregni Nagler si svela grazie a campiture di colore uniforme, piccoli prelievi o parti lasciate in bianco e nero, ispirate alle campionature del restauro, che svelano la scala di grigi della fotografia sottostante. L’artista ha infatti ri-fotografato gli originali in suo possesso, li ha stampati in camera oscura su carta cotone e li ha colorati a mano, dopo un lungo processo di ricerca e messa a punto di materiali e pigmenti che oggi possono essere assimilati a quelli della Yokohama Shashin. Nel suo studio si è, di fatto, messa in atto una catena di lavoro simile a quella degli studi giapponesi.

La copia, in questo caso la riproduzione di un multiplo d’epoca, è un altro tema presente nel lavoro di Linda Fregni Nagler. L’artista attiva uno sguardo diverso su un materiale considerato sinora principalmente (se non esclusivamente) dal punto di vista storico, trasformandolo, per mezzo della ricerca sui materiali, dell’alterazione di scala, dell’invenzione nel colore e, perché no, anche semplicemente grazie al suo inserimento in un contesto alto – o più alto –, “altro da sé”. Quello che senza dubbio resta delle operazioni di Fregni Nagler è la produzione e, se vogliamo, la post-produzione, di opere che fanno affiorare l’idea che l’arte nasca sempre dall’arte e inoltre che i modelli siano sempre stati alla base delle nuove creazioni, ma anche e soprattutto che le particolari forme d’arte da cui Fregni Nagler attinge, poco importa che sia alta o bassa, racchiudano già peculiarità che si potrebbero definire come “involontariamente concettuali”: la messa in scena di un mondo in via di estinzione, la ripresa, tramite la fotografia, di una tradizione iconografica manuale, il carattere commerciale e non artistico di questa tipologia di immagini, la difficoltà di attribuzione delle singole fotografie e l’intervento manuale in una tecnica di riproduzione meccanica che sono stati e saranno *topoi* imprescindibili del suo lavoro.

Milano, 10 dicembre 2018

**\* Dal volume *Linda Fregni Nagler. Yama no Shashin*, Humboldt Books, Milano 2018.**