

LE STORIE DELL'OCCHIO

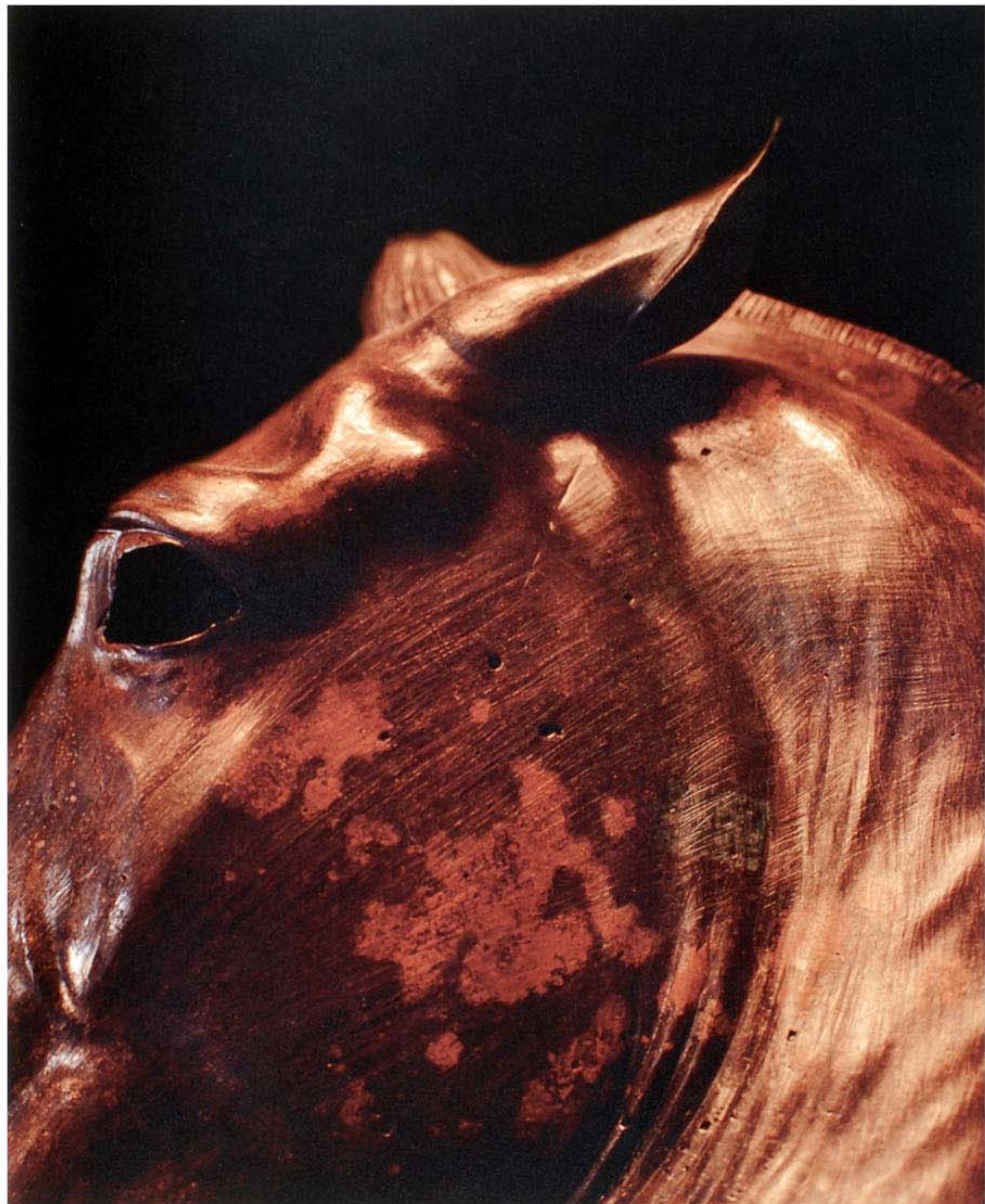
“Orocriniti eripedi cavalli”



Testo di Walter Guadagnini

Fotografie di Marco Delogu





Marco Delogu e i cavalli d'Omero
Walter Guadagnini

“Le storie che scelgo mi interessano perché legate a qualcosa che riguarda o ha riguardato la mia vita”: questa affermazione vale come dichiarazione di poetica per Marco Delogu sia che si tratti di narrare le vicende dell'emigrazione nell'Agro Pontino o in Maremma, sia che si tratti dei volti dei carcerati di Rebibbia, sia che, come in questo caso, ci si trovi di fronte ai cavalli scolpiti o dipinti in tempi remoti, da autori misteriosi o ampiamente celebrati. La questione è allora, primariamente, comprendere in quale modo queste figure entrino nella vita del fotografo, riguardino la sua esperienza: la risposta non può che essere duplice, poiché da un lato Delogu è un vero appassionato di cavalli – come dimostrano anche gli splendidi scatti in bianco e nero dedicati ad alcuni cavalli di razza che compongono il recente ciclo “Quattro studi di cavalli” –, dall'altro è un fotografo dalla cultura vasta e articolata, che non si arresta allo specifico fotografico ma che spinge la propria curiosità in diversi terreni, tanto sociali quanto artistici. Con tutta evidenza, è dunque dall'intreccio di passione personale e di curiosità intellettuale che nascono le immagini di queste pagine, che si situano in una terra di confine tra l'omaggio all'animale, la riflessione linguistica, la documentazione artistica, tenendo conto di tutti questi elementi e al contempo rifiutandosi a una definizione univoca, lasciando aperte le strade

non tanto dell'interpretazione del soggetto, quanto del senso dell'atto fotografico in sé.

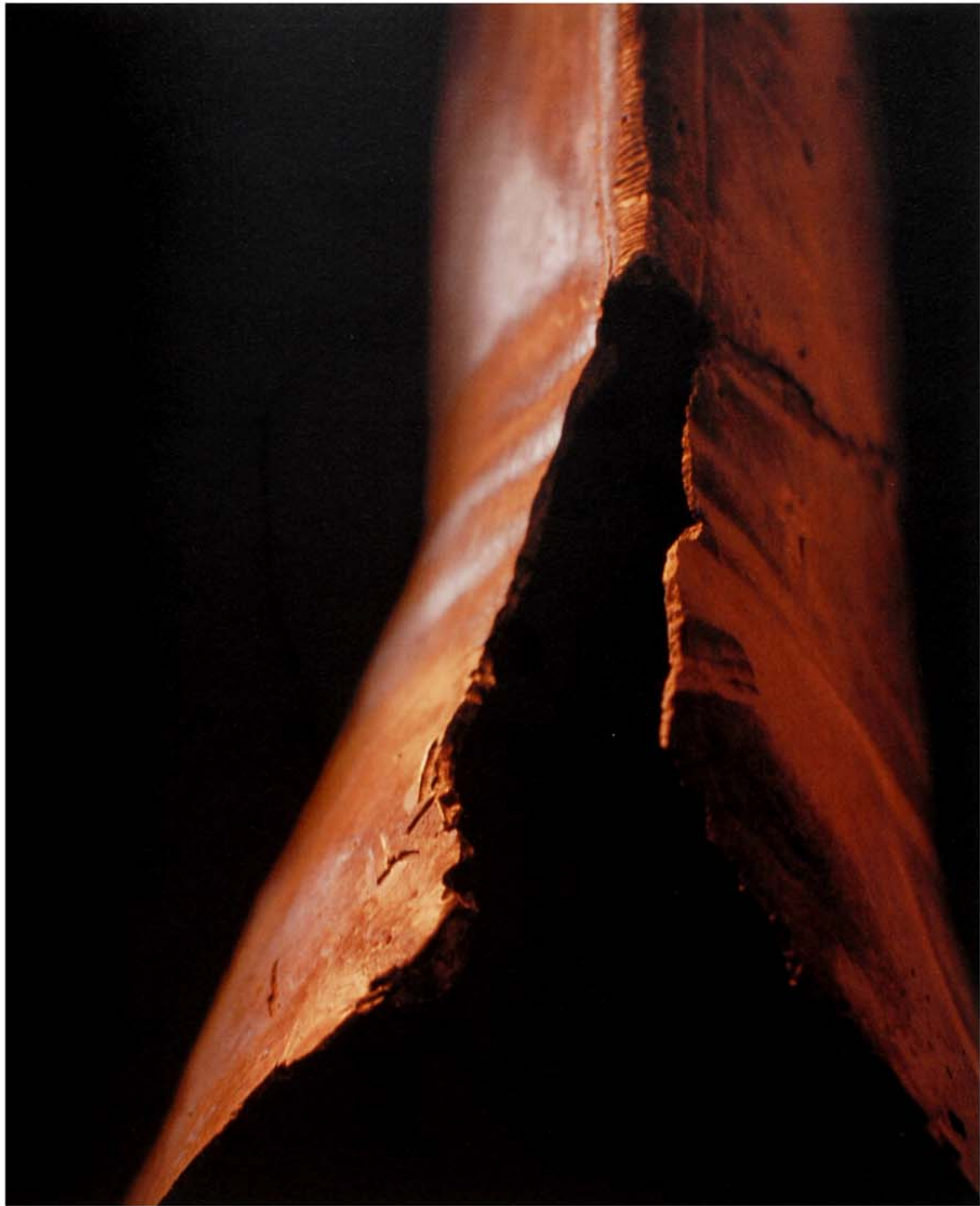
“Sono salito su un'impalcatura per guardare con la stessa prospettiva le teste dei cavalli di un affresco seicentesco del Cavalier d'Arpino, *La battaglia di Tullo Ostilio contro i Veienti e i Fidenati*, isolandole dal loro contesto, e cercando di farne emergere tutta la carica espressiva. Ho girato per giorni intorno a un cavallo di bronzo realizzato secoli e secoli fa, eredità dell'antica Roma, se non di una Grecia ancor più lontana, e ho trovato la chiave per restituire la sua presenza fisica in fotografie che ne fanno emergere i particolari da un nero assoluto”: una descrizione asciutta di un metodo di lavoro, di un atteggiamento nei confronti della fotografia fatto di rispetto assoluto per i soggetti e di fiducia nelle capacità dello strumento di interpretare senza tradire, di documentare senza ricalcare.

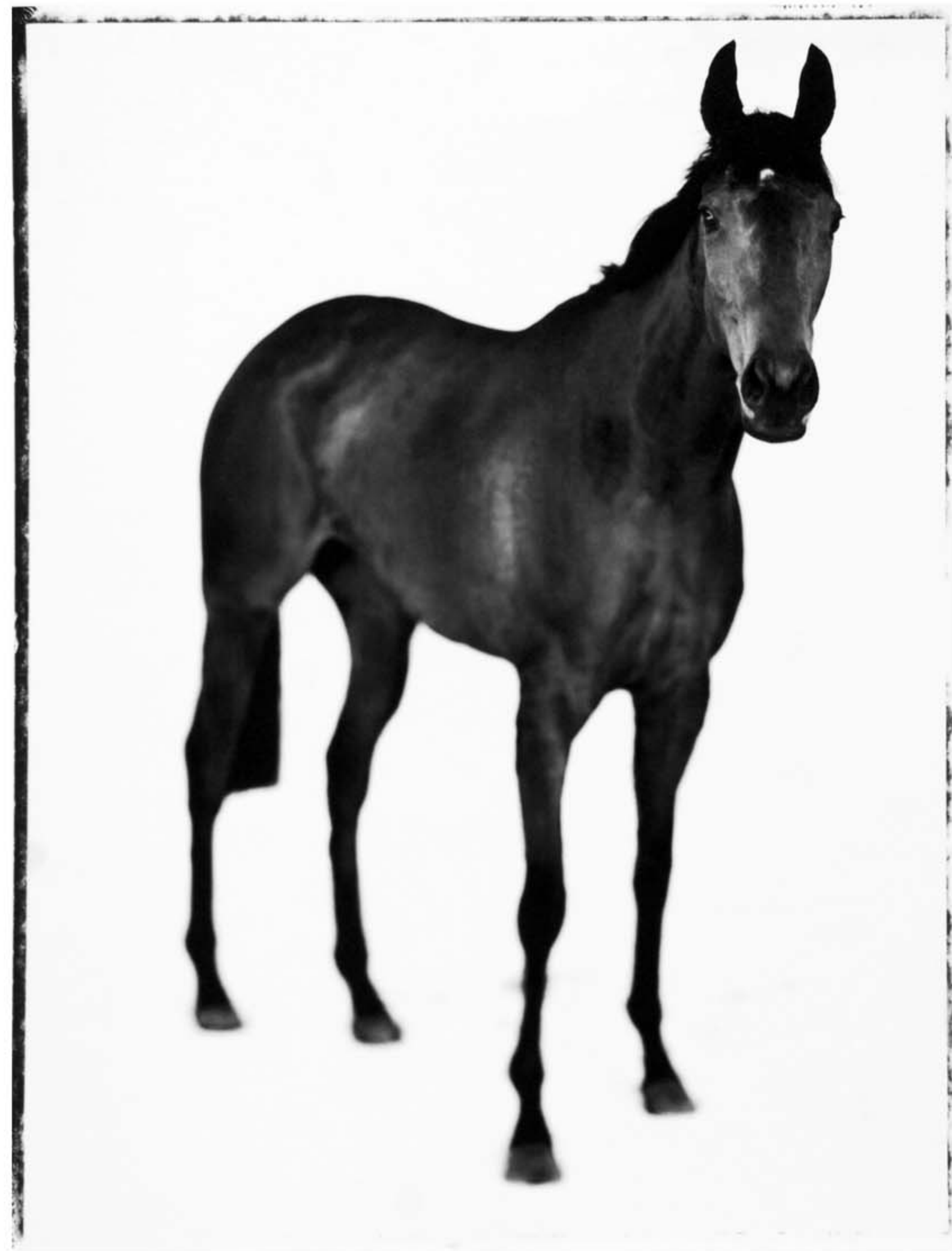
La storia della fotografia italiana è indissolubilmente legata alla storia dell'arte, al suo rapporto con le opere realizzate nei secoli passati, nel bene e nel male. Nel bene, poiché da questo continuo raffronto, da questa presenza imprescindibile nel panorama visivo e intellettuale italiano sono nate alcune delle immagini più note e giustamente celebrate della nostra tradizione fotografica, ed è probabilmente sorto quel modo di guardare, così attento ai valori formali, alle ragioni intime del comporre l'immagine, che hanno caratterizzato e ancora caratterizzano le stagioni della fotografia italiana. Nel male,

Le fotografie riprodotte in queste pagine sono di Marco Delogu. Per le didascalie si veda la nota a pagina 107.









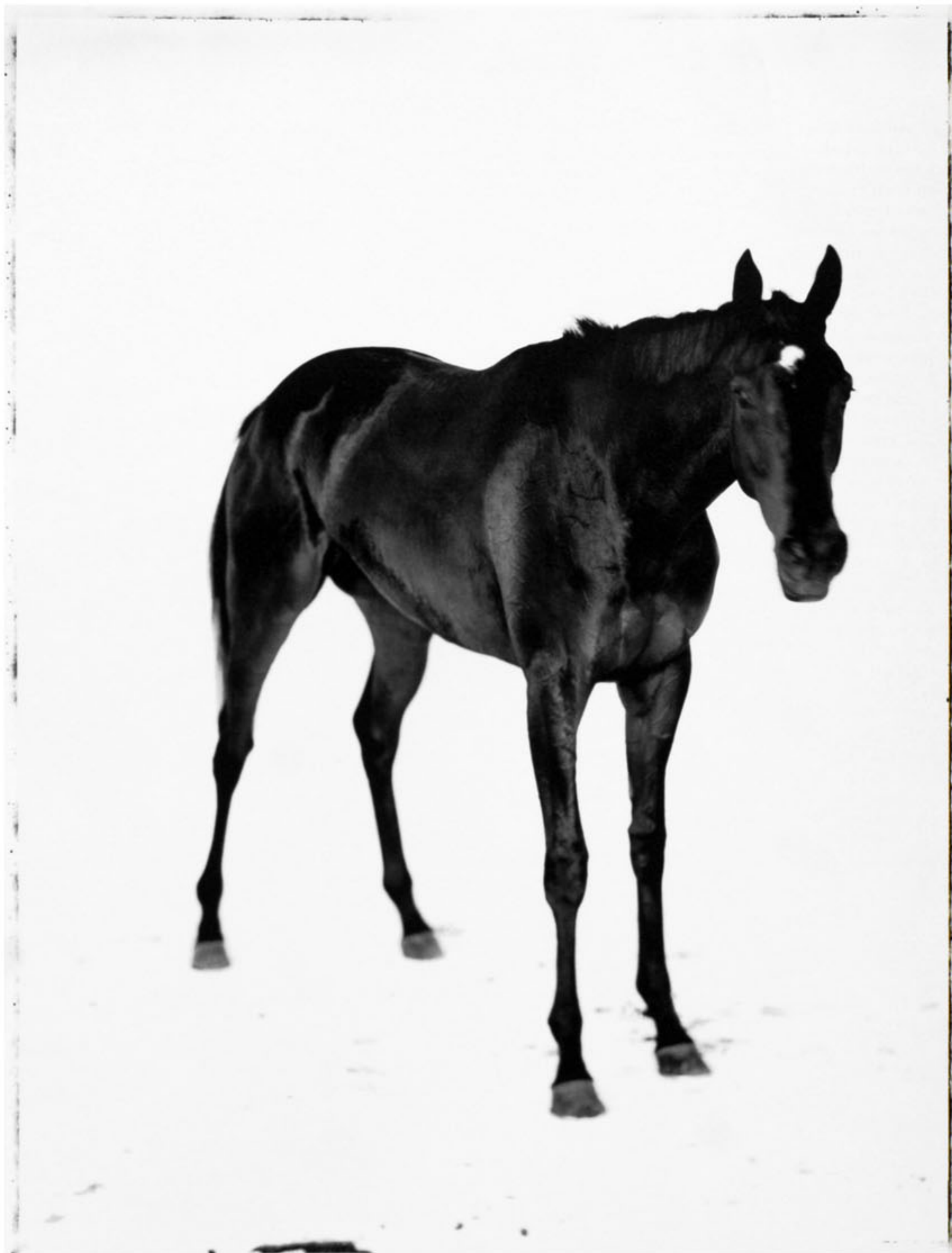




perché quella tradizione si è rivelata a lungo un fardello apparentemente insormontabile, una pietra di paragone scomoda e inamovibile, con tutto il suo carico di storia e di retorica, per cui l'arte nuova, meccanica e riproducibile, ha dovuto lottare qui più che in altri paesi per conquistare il suo ruolo nei giardini delle Muse, già sovraffollati di ingombranti per quanto nobili presenze. Ora, Delogu lavora naturalmente in altro clima, in cui l'arte nuova è divenuta una matura abitante di quel regno e pare persino un po' *agè*, almeno per i cultori del nuovo a tutti i costi, e dunque non è costretto a porsi problemi di riconoscimenti e di certificazioni. Non di meno, Delogu è parte – o quanto meno è a sua volta indotto a confrontarsi – con una tradizione altissima, quella che va dagli Alinari, Brogi, Sommer e giunge sino alla figura rivoluzionaria di Mulas, e a personaggi ormai classici come Amendola o come lo Jodice interprete del Seicento napoletano. È la grande tradizione della fotografia di documentazione e interpretazione dell'opera d'arte, che non è solo un genere ma è divenuto, in particolare proprio in Italia, un modo di guardare, un esercizio che coinvolge autori non necessariamente specializzati, ma che trovano in questi soggetti uno dei luoghi possibili di ricerca, al pari di altri – come dimostrano, per l'appunto, e in maniera altissima, i casi diversi di Mulas, Jodice e Delogu. Si tratta di una sorta di trasferimento della propria poetica

su di un soggetto all'apparenza neutro, o per meglio dire già esaurito in sé, che invece si rivela essere fonte inesauribile di suggestioni, intellettuali prima ancora che visive, a dimostrazione di come l'esperienza artistica – sia essa antica o contemporanea – vissuta nella quotidianità, nella naturalezza di un incontro quotidiano, sia parte integrante di un'educazione profonda, reale *nourriture* dell'occhio e dello spirito. E ancora, le immagini riprodotte in queste pagine ne sono testimonianza flagrante, nella loro capacità di essere insieme interpretazioni del soggetto e sorprendenti specchi della poetica del loro autore. Poiché, in effetti, Marco Delogu è anzitutto un grande ritrattista, come stanno a dimostrare i volti dei prelati e dei carcerati raccolti nei volumi *Cardinali* (Bruno Mondadori, Milano 2001) e *Cattività* (Peliti Associati, Roma-Milano, 2005), ma anche quelli dei pastori di *Due migrazioni* (Peliti Associati, Roma-Milano, 2007), progetto più complesso in cui la figura è strettamente connessa al paesaggio nel quale essa agisce; e ritratti, infine, sono quelli dei cavalli dipinti dal Cavalier d'Arpino nell'affresco della Sala degli Orazi e dei Curiazi ai Musei Capitolini di Roma. La visione naturale dell'opera è una visione d'insieme, dal basso in alto, e i cavalli sono parte di una scena complessa e articolata, ne sono i co-protagonisti: in queste immagini, divengono i protagonisti assoluti, la battaglia si trasforma non solo in una carrellata di particolari, ma nel vero e proprio dramma vissuto da alcune





individualità, nell'ostentazione di una sorta di psicologia equina, che se naturalmente deve molto in origine all'abilità del pittore, trova un'ulteriore, drammatica accentuazione nella decisione del fotografo di riprendere quei musci in primissimo piano, alla stessa altezza, isolandoli pressoché interamente dal contesto, concentrando l'attenzione soprattutto sugli occhi, di impressionante espressività (e non a caso, credo, la sequenza si conclude sugli occhi definitivamente chiusi del cavallo riverso a terra, quasi a rafforzare il senso di umanizzazione di queste figure attraverso la morte, che trasferisce l'azione dal piano della finzione a quello della realtà). Spesso, gli occhi guardano in faccia lo spettatore, e ancora una volta Delogu approfitta di un dato esistente forzandone ulteriormente il senso, poiché ciò che nell'affresco è un particolare tra i tanti, e neppure il più evidente, nelle fotografie diviene il centro dell'interesse: a quegli occhi spaventati, sovraccitati, interrogativi, non si può sfuggire, e pare di sentire in sottofondo uno dei precetti canonici del ritratto fotografico, "guarda in macchina", detto però nel bel mezzo di una carneficina, come se Robert Capa avesse chiesto ai marines di posare durante lo sbarco in Normandia... La chiusura del campo visivo, poi, modifica anche l'originale, lo trasforma, ne muta il senso. È il caso del cavallo bianco che guarda in alto: nell'opera del Cavalier d'Arpino lo sguardo è rivolto ai due uccelli che volano sopra il campo di battaglia, costruendo

peraltro un lato del triangolo su cui si basa la composizione, mentre nella fotografia quegli occhi levati al cielo paiono un'invocazione, una richiesta di spiegazione o d'aiuto a un'entità superiore, un gesto assolutamente naturale in quelle condizioni, un gesto molto umano. Il movimento dentro l'immobilità, e viceversa, sta qui la sorpresa di queste immagini, insieme alla sostituzione della generalizzazione con l'individualità: questi cavalli ora hanno un nome, una storia, li conosciamo.

Un nome che manca invece, per vicende storiche, al cavallo cosiddetto di Vicolo delle Palme, copia romana o originale greco, in ogni caso un capolavoro scultoreo, al quale il fotografo si avvicina con atteggiamento diverso. Intanto, per l'appunto, vi può girare intorno, può decidere quale inquadratura sia la più adatta a evidenziarne gli elementi che ha deciso di mettere in luce. Poi, si tratta di un cavallo colto in un momento di equilibrio, l'opposto della concitazione dei protagonisti dell'affresco, un movimento bloccato ma armonico. È solo, e la sua unicità viene accentuata dalla scelta di porlo su fondo nero, eliminando qualsiasi interferenza spaziale e ambientale, di porlo insomma fuori dallo spazio e dal tempo, per renderlo insieme l'essenza dell'antico e l'essenza del cavallo.

Delogu parte dallo stesso principio che guida le riprese della battaglia, parte dal volto, colto in primissimo piano, frontale, ma da subito è chiaro che in questo caso il tema non è quello dell'espressività del soggetto, ma della materia





di cui è fatto: l'assenza degli occhi impedisce qualsiasi ipotesi psicologica, e il bronzo, le sue sfumature, i suoi riflessi, divengono il vero centro della ricerca, la vera chiave di lettura. La scelta della sequenza delle fotografie è, d'altra parte, esemplare di questo atteggiamento: lo sguardo si chiude sempre più sui particolari, la testa intera viene sostituita da visioni sempre più ravvicinate, la quarta immagine, quella centrale, è l'ultima in cui ancora vi è una riconoscibilità del soggetto, anche se l'attenzione è già tutta presa dalla linea curva della criniera e dal riflesso che fa emergere le straordinarie pieghe della pelle (che sono poi l'equivalente delle rughe sui volti dei contadini maresmmani, poiché tutto si tiene in questa ricerca). Da lì in avanti, è un susseguirsi di forme pressoché astratte, che non sono semplicemente frammenti di una statua, sono autentiche immersioni sulla superficie e nel corpo della materia, nella realtà di un colore che rimanda alla fucina da cui questo cavallo è sorto, bagliori di un antro dove Vulcano forgia armi e, sorprendentemente, sculture. Sino a giungere all'ultima immagine, una ripresa di spalle, a prima vista conferma del processo di astrazione in corso, a uno sguardo più attento ritorno alla riconoscibilità del soggetto: ma anche, e più, strepitosa metamorfosi della statua in animale vivente, il bronzo si trasforma, cromaticamente, nel manto di un cavallo reale che sembra emergere dall'ombra e che si allontana, lasciando lo spettatore con i suoi interrogativi, ancora, su

ciò che vediamo e ciò che crediamo di vedere in una fotografia.

Nota alle immagini

Dal 4 maggio al 16 settembre 2007 si è tenuta a Roma, presso i Musei Capitolini, la mostra "Un cavallo di bronzo per più cavalieri".

Il cavallo di vicolo delle Palme è stato fotografato poco prima di essere portato nella Sala degli Orazi e Curiazi, utilizzando la luce del tramonto primaverile che filtrava dalle finestre e mettendo tutto intorno un fondo nero per isolarlo all'interno del museo. Per l'affresco è stata costruita un'impalcatura per arrivare a mettere l'obiettivo della macchina alla stessa altezza delle teste dei cavalli e isolare le dieci teste dal contesto dell'affresco, usando sempre il banco ottico con un fuoco selettivo per dare profondità all'immagine ed eludere il senso di una mera riproduzione d'arte.

Le fotografie dei cavalli interi su fondo bianco sono state realizzate in uno studio appositamente costruito vicino alla zona del dissellaggio dell'Ippodromo Capannelle a Roma. I cavalli entravano nello studio dopo aver corso e, spogliati di qualsiasi finimento, vi restavano per un massimo di venti minuti durante i quali si svolgeva un piccolo fronteggiamento tra il fotografo e il cavallo. Per ogni cavallo sono state scattate da tre a quattro fotografie, realizzate con lastre b/n 10 x 12 cm, e una macchina banco ottico che consente di realizzare un fuoco selettivo tramite il basculaggio. Ogni fotografia è stata stampata in un esemplare unico in dimensione 130 x 234 cm e in cinque esemplari 100 x 130 cm. Lo studio, lungo 12 m e largo 6 m, era interamente dipinto di bianco incluso il soffitto, e aveva la parete Nord aperta per far arrivare una luce sempre morbida e sempre uguale durante tutto il giorno.

Il progetto "Quattro studi di cavalli" è stato realizzato grazie al contributo della società Hippogroup Roma Capannelle.