
Off-road

“Se la fotografia ha influenzato la *performance*, in che modo la *performance* ha influenzato la fotografia?”: così scrive Mark Alice Durant nel suo intervento su <<Aperture>> del 2010¹. Difficile dare una risposta definitiva a questa domanda, sebbene sia possibile, tuttavia, circoscrivere il processo che ha portato la fotografia a diventare un elemento imprescindibile nell'economia del significato di un atto performativo.

Passando in rassegna le esperienze che si sono succedute nel tempo – dalla prima *performance* del 1840, *Autoportrait en noyé* di Hippolyte Bayard, alle sperimentazioni dei futuristi e dei dadaisti, fino alle più recenti pratiche degli ultimi cinquant'anni – ci si rende conto che il bisogno primario degli artisti è quello di avviare un confronto col proprio corpo, col pubblico e con lo spazio circostante. Dal momento in cui compaiono le prime *performance*, l'arte vive una seconda vita: riguardo la fotografia, ci si accorge che essa non solo può essere indagata nei suoi aspetti più tecnici e 'superficiali', ma può essere anche sviscerata nel profondo. Nell'ambito della *performance*, essa costituisce in effetti l'unico modo per immortalare questa tipologia di eventi – cos'è il video se non un'evoluzione del processo fotografico? – contribuendo a renderli infinitamente duraturi e, soprattutto, fruibili in qualsiasi momento: “Il corpo e tutte le sue manifestazioni – sottolinea Renato Barilli – oggi vengono riscattati, risalgono nella scala dei valori perché, congiuntamente si dà la possibilità tecnica di fissarli, di farli restare”². Jan Estep chiarisce bene questa facoltà del mezzo fotografico:

Nella maggior parte dei casi, non sapremmo dell'opera se non per la sua documentazione fotografica [...]. Fare un'arte che poche persone possono esperire direttamente, e decidere di documentare e condividere quel lavoro tramite la fotografia, si traduce in un'esperienza multistrato che accende la capacità della fotografia di essere in due luoghi contemporaneamente: il passato dell'evento e il presente del qui e adesso³.

La questione del dualismo tra passato dell'evento e presente della sua fruizione è, in realtà, ancora oggetto di molte discussioni, sebbene tutti siano d'accordo nel considerare tale questione la chiave del successo, anche economico, della fotografia: la possibilità di congelare certi avvenimenti, e di produrre svariate copie di un singolo lavoro, ha infatti incrementato il mercato della fotografia, rappresentando, di fatto, la principale modalità di profitto per gli artisti.

Tornando al dualismo documentazione fotografica – evento performativo, Peggy Phelan sostiene, ad esempio, che “l'unica vita della *performance* è nel presente.

¹ M. Alice Durant, *Photography & Performance*, cit., n. 199, <<Aperture>>, New York (NY), 2010, p. 32.

² R. Barilli, *La performance oggi: tentativi di definizione e di classificazione*, cit. in Id. *Informale, oggetto, comportamento*, vol. II: *La ricerca artistica negli anni '70*, Feltrinelli Editore, Milano, 1979, p. 160 in C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Mondadori Editore, Milano, 2012, p. 193.

³ J. Estep, *Performed Photography: Making Things Public*, cit., n. 36, <<Public Art Review>>, St. Paul, Minnesota (MN), 2007, p. 45.

La *performance* non può essere salvata, registrata, documentata o diversamente affidata alla diffusione di rappresentazioni *delle* rappresentazioni: quando succede, essa diventa qualcosa di diverso dalla *performance*⁴. Di parere diverso è, invece, Philip Auslander, il quale sostiene che “è fortemente dubitabile il fatto che qualsiasi discorso culturale possa effettivamente avvenire al di fuori delle ideologie del capitale e della riproduzione che definiscono una cultura mediatizzata”⁵ e che, pertanto, “non è realistico supporre che la *performance* dal vivo possa rimanere ontologicamente incontaminata operando in un’economia culturale separata da quella dei mass-media”⁶.

Tralasciando la disputa sul mantenimento e sulla fruizione in tempo reale, risulta interessante la differenza che proprio Philip Auslander effettua a proposito della natura delle registrazioni degli eventi performativi. Riflettendo sulla “documentazione della *performance*”⁷, egli individua infatti due categorie ben distinte, seppur simili: la registrazione ‘documentaria’ e la registrazione ‘teatrale’. Appartengono al primo gruppo la maggior parte delle esperienze affini a quelle sviluppatesi negli anni Sessanta e Settanta, quando “la documentazione dell’evento performativo forniva sia una registrazione attraverso cui questo poteva essere ricostruito [...] sia la prova che esso si era effettivamente verificato”⁸: in questa categoria il valore ontologico attribuito da Phelan alla *performance*⁹ rimane pressoché invariato, con “l’evento che precede e autorizza la documentazione dello stesso”¹⁰. Rientrano in questo gruppo – per fare alcuni nomi – i lavori di Marina Abramović, Vito Acconci, Gina Pane, Chris Burden, ecc.

Per quanto riguarda invece la registrazione di tipo ‘teatrale’, questa, secondo Auslander, è riferita a quella tipologia di “opere d’arte chiamate a volte ‘performed photography’”¹¹: “Sono casi – come spiega – in cui le *performance* sono state messe in scena esclusivamente per essere fotografate o filmate e non hanno avuto alcuna significativa esistenza precedente come eventi autonomi presentati al pubblico. Lo spazio del documento (sia visivo che audiovisivo) diventa così l’unico spazio in cui si svolge la *performance*”¹². In sostanza, fanno parte di questa categoria tutti quei lavori basati su situazioni ‘costruite’, azioni prestabilite dall’artista e non eseguite in tempo reale: risulta chiaro il riferimento all’opera di artisti come Marcel Duchamp, Cindy Sherman, Matthew Barney, Yasumasa Morimura, Gregory Crewdson, Jeff Wall e Gabriel Orozco.

Avendo presente il quadro appena esaminato, come si inserisce allora il lavoro di Niccolò Morgan Gandolfi?

⁴ P. Phelan, *The ontology of performance: representation without reproduction*, cit. in Id., *Unmarked. The Politics of Performance*, cit., Routledge, Londra & New York, 1993, p. 146.

⁵ P. Auslander, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, cit., Routledge, Londra & New York, 1999, p. 40.

⁶ *Ibidem*.

⁷ P. Auslander, *The Performativity of Performance Documentation*, cit., vol. 84, <<PAJ. A Journal of Performance and Art>>, MIT Press, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts (MA), 2006, p. 1.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Cfr. P. Phelan, *op. cit.* in Id., *op. cit.*, p. 146.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ P. Auslander, *The Performativity...*, p. 2.

¹² *Ibidem*.

Se dovessimo necessariamente includerlo in una delle due categorie individuate da Auslander, di sicuro la più adatta sarebbe quella 'teatrale': così come nel caso degli ultimi tre artisti sopra citati – in particolare l'ultimo – le sue fotografie non restituiscono soltanto l'immagine che presentano, ma nascondono un processo molto più lungo e articolato.

Prendiamo la serie *Photographs*, intrapresa nel 2008: da questi lavori si evince l'interesse dell'artista per il macro-tema del paesaggio – soggetto centrale nella sua ricerca – ma risulta altrettanto evidente che non siano le tradizionali vedute a interessarlo, bensì i dettagli inconsueti, inaspettati. Come afferma lo stesso artista, nel realizzare gli scatti egli si pone come un "esploratore errante [...] assorto in un'amnesia che [gli] consente di vivere questi luoghi con lo sguardo della scoperta"¹³: i suoi occhi non colgono, quindi, il paesaggio da lontano – e nemmeno da vicino, se con 'da vicino' intendiamo riferirci agli elementi più comunemente considerati – ma, piuttosto, essi ne elaborano una visione del tutto personale, lontana dal contemplarne gli aspetti più consueti e rappresentativi.

Osservando una fotografia di Gandolfi, ad attrarre la nostra attenzione non è, pertanto, propriamente il paesaggio, ma, più che altro, ciò che accade *dentro* di esso: gli occhi dell'artista diventano i nostri occhi, e ciò che lui ha vissuto in un determinato momento noi lo ri-viviamo nell'istante in cui ci soffermiamo a guardare. La carcassa di un lupo all'interno di un'auto abbandonata (*Wolf grave*, Umes, Trentino-Alto Adige, 2008), i resti di mandarini disseminati sul terreno (*Compost I*, Pianoro, novembre 2018), un paio di pantaloni dimenticati sull'erba (*Frost trousers*, Sasso Marconi, gennaio 2017): il vagare dell'artista diventa il nostro vagare, e l'esperienza che viene creandosi, profondamente suggestionata dall'effetto-sorpresa, si tramuta in un vero e proprio evento. Risulta importante sottolineare, a tal proposito, l'aspetto diaristico legato al fatto di annotare il mese e il luogo in cui ogni fotografia è stata scattata: tale scelta stilistica rimanda all'opera di Stephen Shore, e, in particolare, alle serie *American Surfaces* (1972) e *Uncommon Places* (1982), per le quali fu essenziale la stesura di un vero e proprio taccuino di viaggio¹⁴.

Perché, allora, la fotografia di Gandolfi rientra nella categoria 'teatrale' di Auslander?

I suoi lavori, seppur realizzati nella maggior parte dei casi ricorrendo all'utilizzo del banco ottico, e quindi con tempi di resa piuttosto lunghi – altra caratteristica che lo accomuna a Shore – costituiscono il frutto di un continuo peregrinare. Più passa il tempo e più qualcosa, nell'atto di un vagare all'apparenza indeterminato, prende corpo: sono indizi, tracce che, nell'ottica della ricerca di Gandolfi, assumono la conformazione di 'reperti'. La melma che ricopre il parafrangente di un'auto (*FIAT 4x4*, Lama di Reno, 2019), la terra accumulatasi su una ruota (*Off-road*, Bologna, novembre 2017), i segni incisi su una parete rocciosa (*Rock Art*, Val Camonica, Lombardia, giugno 2011): sono tracce di un passaggio, testimonianze di un'esistenza che ri-esiste davanti ai nostri occhi. Nella visione dell'artista, tutto questo costituisce il pretesto per avviare un discorso proprio attorno all'atto del fotografare: i segni *nella* natura impressi dall'uomo diventano

¹³ <http://www.niccolomorgandolfi.com>.

¹⁴ Cfr. S. Schmidt-Wulffen, L. Tillman, *Stephen Shore. Uncommon Places. The Complete Works*, <<Aperture>>, New York (NY), 1982, pp. 9-10.

infatti i segni *della* natura impressi sulla carta fotosensibile¹⁵ – ciò che William Henry Fox Talbot chiamò *The Pencil of Nature*¹⁶.

Nell'evolversi della sua ricerca, Gandolfi non raccoglie però soltanto 'reperti' fotografici. Con le installazioni come *Flight Formation* (2015), le serie *Compositions part I e II* (2015 – 2017) e, soprattutto, le sculture della serie *Reperti / Finds* (2019) – il titolo non è per nulla casuale – l'"esploratore errante" – figura che si avvicina a quella di "flâneur del mondo"¹⁷ attribuita da Mark Alice Durant a Gabriel Orozco – restituisce materialmente le tracce del suo vagare. L'artista giunge così a sviluppare una vera e propria prassi, ben descritta da Gabriele Tosi:

[Niccolò Morgan Gandolfi] studia il paesaggio come fosse un archivio a cielo aperto e, nei tempi lunghi richiesti dal banco ottico, mette in atto diverse strategie per rivelarne gli elementi d'interesse. Ogni prova così ottenuta, si essa oggetto o immagine, è razionalmente parificata nella concezione di 'reperto fotografico': un geroglifico come un rifugio, una frana come una cava di estrazione.

L'opera di Gandolfi ci rende impossibile distinguere fra lo studio dell'oggetto e lo studio dei mezzi, fra lo studio del paesaggio e lo studio della fotografia di paesaggio [...]. Le pratiche utilizzate dall'uomo in un determinato ambiente – al fine di sopravvivere e ricavarne un qualcosa, sia esso cibo, riparo o conoscenza – sono al contempo mezzo e traccia della ricerca¹⁸.

È in questo frangente, dunque, che il suo lavoro conferma la propria appartenenza alla categoria 'teatrale' descritta da Auslander: se prima tale carattere aleggiava nella costruzione di un certo tipo di fotografia – sguardo soggettivo, scelta di contemplare determinati dettagli, congelamento di particolari situazioni – ora esso costituisce il presupposto di operazioni che convivono a tutti gli effetti col mezzo fotografico. Cosa c'è di più teatrale, ad esempio, del costruire "set fotografici in un ambiente naturale"¹⁹: è quello che succede in *Folding Studio* (2009 – 2010), serie nella quale il nomadismo di Gandolfi investe anche il suo ipotetico studio – i set vengono allestiti di volta in volta in scenari sempre diversi, con la natura che diviene essa stessa opera d'arte.

Soffermandoci su *Compositions part I e II*, è qui che emergono le similitudini con il lavoro di Gabriel Orozco: *Seashells on table* o *Altar II* richiamano alla mente, ad esempio, le opere presentate nel corso della mostra *Asterisms* organizzata al Solomon R. Guggenheim Museum di New York nel 2012 – 2013²⁰. Difatti, anche l'artista bolognese si serve di sculture e installazioni per proseguire e ampliare il discorso sul *medium* fotografico. Se, come afferma Charlotte Cotton, "[Orozco] iniziò a fare fotografie [...]" per documentare delle sculture trovate cercando in

¹⁵ La successiva digitalizzazione del processo non ne ha intaccato minimamente il principio e la natura originari.

¹⁶ *The Pencil of Nature*, opera dell'inventore e fotografo inglese pubblicata nel 1844, divenne il primo libro fotografico della storia.

¹⁷ M. Alice Durant, *op. cit.*, cit., p. 33.

¹⁸ <http://www.localedue.it/localedue/190-folding-studio-niccolo-morgan-gandolfi>.

¹⁹ <http://www.niccolomorgangandolfi.com>.

²⁰ G. Orozco, *Asterisms*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, novembre 2012 – gennaio 2013, organizzata da Nancy Spector e Joan Young.

mezzo ai detriti della strada”²¹, adottando quindi un approccio simile a quello adoperato da Gandolfi – anche nei lavori di quest’ultimo, infatti, vi sono tracce della ‘mano’ dell’uomo – vi è, tuttavia, una sostanziale differenza nella loro opera: in Gandolfi non si registra una così ampia varietà di “oggetti dispersi o disfunzionali, naturali o utili”²², e la sua attenzione si focalizza, pertanto, unicamente sull’uomo e sul suo rapporto con la natura – in *Paesaggio-coperta/Blanket-Landscape* (novembre 2019 – *in progress*), ad esempio, una semplice coperta modellata sul profilo delle montagne che circondano il Monte Antelao rievoca il forte legame tra chi abita, o ha abitato, quei luoghi e il contesto nel quale sono immersi²³.

Con la serie dei *Reperti / Finds*, rispetto ai quali i calchi dell’ultima produzione ne costituiscono una prosecuzione, si assiste a un’ulteriore evoluzione della sua ricerca. In essi confluiscono, infatti, tutte le considerazioni fatte fino a questo momento: la traccia, prima registrata a livello fotografico e poi accompagnata da testimonianze materiali (gli indizi di cui dicevamo prima), risulta essere adesso quella dello stesso artista. Il termine lavoro, in questo caso, dev’essere inteso nel suo etimo di ‘fatica’ (dal latino ‘*lābor*’) e, ancor più, di ‘afferrare’ (dal sanscrito ‘*labh*’), dato l’effettivo impegno fisico nel realizzare questo tipo di opere – stendere porzioni di argilla per ricavare il calco da determinati oggetti, anche abbastanza voluminosi.

Il discorso avviato sul concetto di traccia, dunque, non solo permane, ma viene altresì alimentato. Vi è infatti una certa connessione tra l’operazione del calco e il procedimento d’impressione fotografica, già individuata da André Bazin nel 1945: “Sarebbe il caso tuttavia di studiare la psicologia di generi plastici minori – scriveva – come il calco di maschere mortuarie, che presentano anch’essi un certo automatismo nella riproduzione. In questo senso si poteva considerare la fotografia come un calco, un modo di prendere l’impronta dell’oggetto per il tramite della luce”²⁴. Nonostante il riferimento specifico alle maschere mortuarie, resta comunque il principio per entrambe le pratiche di adottare la traccia come termine primo del discorso. Per giunta, come sottolinea Michele Bertolini, le riflessioni elaborate da Bazin sulla natura dell’atto fotografico hanno “inaugurato in una certa misura la fortuna critica dell’immagine-indice o traccia quale criterio dominante di interpretazione e lettura di diverse manifestazioni delle arti visive contemporanee post-minimaliste influenzate dal modello del dispositivo fotografico”²⁵ – si pensi agli studi di Roland Barthes, Rosalind Krauss, Susan Sontag e, prima ancora, di Charles Sanders Peirce.

Gli ultimi calchi di Gandolfi sono ricavati da cerchioni di mezzi di trasporto recuperati lungo i margini delle strade. Come Georges Didi-Hubermann nei confronti delle sue *Scorze* (2014), è proprio in questo “sguardo catalogatore [che] rimanda al camminatore che lo presuppone”²⁶ che si concretizza il suo fare

²¹ C. Cotton, *La fotografia come arte contemporanea*, cit., Einaudi Editore, Torino, 2010, p. 135.

²² A. Temkin, *Gabriel Orozco*, cit., MoMA – Museum of Modern Art, New York, 2009, p. 36.

²³ L’opera, seppur concepita come un progetto *on-going*, risale al periodo di residenza trascorso presso Dolomiti Contemporanee, istituzione nata nella sede dell’ex villaggio Eni a Borca di Cadore (BL).

²⁴ A. Bazin, *Ontologia dell’immagine fotografica*, cit. in Id. *Che cosa è il cinema? Il film come opera d’arte e come mito nella riflessione di un maestro della critica*, Garzanti Editore, Milano, 1999, pp. 6-7.

²⁵ A. Bazin, M. Bertolini (a cura di), *Jean Renoir*, cit., Mimesis Edizioni, Sesto San Giovanni, 2012, p. 9.

²⁶ A. Frongia, *Estetica della Sopravvivenza*, cit. testo critico in N. M. Gandolfi, *Estetica della Sopravvivenza*, personale presso Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, Modena, 2009.

performativo: allo stesso modo del filosofo e storico dell'arte francese, i 'reperti' dell'artista, oltre ad attivare il tempo e la memoria, costituiscono la concretizzazione visiva del suo girovagare.

Secondo Gandolfi la natura si può ammirare, certo, ma si può anche vivere e toccare: ecco perché, per quest'ultimo, "non c'è differenza tra fotografare il paesaggio ed esperirlo, tra vivere l'ambiente e vivere la fotografia"²⁷. Come afferma Michel Poivert: "Fare di un'immagine una performance [...] significa effettuare un'immagine come si effettua un gesto [...]. [Essa] smentisce l'opinione secondo cui l'immagine ci allontana o ci esonera da una relazione con il mondo: l'immagine è anche, e soprattutto, una forma di esperienza del mondo. Per quanto a distanza"²⁸.

²⁷ G. Tosi, *Folding Studio*, cit. testo critico in N. M. Gandolfi, *Folding Studio*, bi-personale presso Localedue / Car Drde, Bologna, 2015.

²⁸ M. Poivert, *La fotografia contemporanea*, cit., Einaudi Editore, Torino, 2011, p. 215.