

A Palazzo Braschi in mostra più di 200 scatti del fotografo scomparso a 45 anni nel '73. Dagli umanissimi ritratti di Duchamp e Chagall, Eduardo e Pasolini alle «verifiche»: riflessioni su sole, luce, ombra a un passo dalla fine

# In bianco e nero la verità di Mulas

Nato nel 1928, morto nel 1973: Ugo Mulas fu fotografo per vent'anni. Cominciò con moda e reportage, poi capì che ciò che gli interessava era il mondo dell'arte. A Roma in mostra più di 200 immagini in bianco e nero: dagli straordinari ritratti al capitolo conclusivo della ricerca, le cosiddette «verifiche». Per ritrovare Mulas e una stagione della fotografia fatta di impegno e passione: di voglia di capire.

W. LADIMIRO SETTIMELLI

ROMA. Guardare ancora una volta il lavoro straordinario di Ugo Mulas non può che essere salutare allo stento e balbettante dibattito sulla funzione della fotografia, oggi, in tempi di televisione imperante e di astronomici consumi d'immagine. La generale caduta di valori, la banalità, la superficialità, l'incoerenza stilistica e il disimpegno sempre più evidente nei confronti della cultura dell'approfondimento, hanno portato alla ribalta, ormai da qualche anno, una fotografia sciatta, banale, di poco spessore. Una fotografia che passa, perde immediatamente valore e sparisce senza lasciare alcuna traccia. Il fascino della carta patinata, del colore saturo e furbesco, delle mostre e dei libri frutto di arbitrarie e di improvvisazioni, hanno appiattito la capacità dei fotografi di saper guardare al mondo che ci circonda, tenendo conto della capacità del mezzo di analizzare e studiare i grandi e piccoli fatti del mondo. Se a tutto questo si aggiunge la voglia di «spettacolarizzazione» dell'immagine, un'imposizione copolata pari pari dalla televisione, si intuisce subito a quali approdi si è arrivati.

Il discorso vale per la fotografia di reportage, ma anche per quella pubblicitaria

che stenta e procede incerta, nonostante l'aiuto delle nuove tecnologie elettroniche. Insomma, la fotografia ha ancora un proprio «spazio»? Può ancora dire qualcosa? È sempre uno strumento utile all'analisi della società e della vita dell'uomo? La risposta, professionisti e dilettanti, appassionati e cultori, possono trovarla proprio andando a vedere le oltre duecento fotografie di Ugo Mulas esposte a Roma, a Palazzo Braschi, fino al 7 novembre prossimo.

Mulas, sicuramente uno dei grandi fotografi italiani più conosciuti all'estero, è morto nel 1973, dopo più di vent'anni di lavoro con la macchina fotografica a tracolla. Apparteneva alla mitica generazione dei fotografi de «Il Mondo» e aveva lavorato con lo stile, la passione e l'impegno di un Dondero, di Patellani, di Sella, di Cascio, dei fratelli Sansone, di Fedeli o di Garrubba. E che cosa era quell'impegno e quella passione, esercitata con la macchina fotografica in pugno? Era il gusto e il piacere di scoprire e di capire. Anche di denunciare sommessamente, se questo era necessario. Ma prima di tutto capire, analizzare, cercare e sapere guardarsi intorno in uno qualunque dei tanti settori della fotografia si stesse



operando. Era il gusto e il piacere di scoprire un viso, un gesto, un atteggiamento, un lavoro, una ricerca. C'era, in quei fotografi, una partecipazione totale, un'«immersione» voluta e cercata nel mondo degli altri. Il risultato non poteva che essere grande e importante e con un valore culturale di primo piano. Non c'era cinema (con l'ubriacatura del movimento e del suono) che potesse reggere il confronto con la foto «scilliana» di Sella o con

quello di reportage di Calogero Cascio. Così come non ci sarebbe, oggi, alcun confronto con le immagini sciatte e «povere» della televisione che «ruba» brandelli di realtà, ma cede invece totalmente quando c'è bisogno di analisi, di ricerca, di introspezione.

La mostra di Mulas, a cura di Germano Celant e Melina Mulas (che hanno curato anche il catalogo della Motta Editore), organizzata dalla

Fondazione dedicata al fotografo e dal Comune di Roma, conferma proprio tutto questo. Le immagini sono tutte in bianco e nero e di una bellezza straordinaria. Non c'è niente di urlato e di gridato in queste foto che ritraggono grandi personaggi immersi nel loro mondo e nella difficile e sofferta quotidianità degli anni duri del dopoguerra. Dunque, niente coloriture, niente tecniche o inquadrature «sopra le righe». Tutto semplice, lineare, pul-



Due ritratti firmati: Ugo Mulas: Luchino Visconti (1968) e in basso Karen Blixen (1961)

mentazione sul mondo artistico americano. Naturalmente, non sottovaluta la «ritrattistica» e scatta foto straordinarie a Ungaretti, Max Ernst, Totò, Dapporto, Chagall, Licini, Eduardo De Filippo, Tancredi, Karen Blixen, Buzzati, Strehler, Giacometti, Morlotti, Quasimodo, Consagra, Montale, Fontana, Burri, Mirò, Rauschenberg, Jasper Johns, Melotti, Christo, Oldenburg, Warhol, Miller, Giorgio Morandi, Marcel Duchamp, Carrà, Parise, Pasolini, De Chirico, Visconti, Pomodoro e tanti, tanti altri.

Molte di quelle foto si possono vedere, appunto, alla mostra di Palazzo Braschi. Sono davvero di un bianco e nero bellissimo, tutto modulato sulla luce e sulle ombre che tanta parte hanno nel mondo dei pittori, degli scultori, dei «teatranti» e degli scrittori. Straordinarie, con quelle figure come sospese tra pennelli e arnesi da lavoro, le immagini di Calder, di Rauschenberg, di Fontana. O le foto di Duchamp, misteriose e ironiche. C'è poi una foto bellissima di Luchino Visconti e quella «drammatica» e da manuale, di un Totò-burrino, ripreso nell'angolo di un teatro. Alla mostra di Palazzo Braschi sono esposte anche le famose «verifiche» di Mulas che tanto fecero discutere negli anni Settanta. Di cosa si tratta?

Il fotografo è ormai malato e comincia a riflettere sui vent'anni del proprio lavoro con la macchina fotografica. Si interroga sullo strumento che ha utilizzato, sulle sue possibilità, le inadeguatezze e sul diverso uso degli obiettivi. Il tutto, compone un'affascinante indagine del tutto personale, sulla luce, sul sole e sulle ombre: cioè le «materie prime» del fotografo. L'ultima immagine è quella delle strisce di un rullino non impressionato e messo sotto vetro. Il vetro è stato poi spaccato con una marmellata: cioè «biffato», per fare un'opera unica. L'effetto è quello di un messaggio critico che invita alla riflessione. Forse, una specie di presa di coscienza per dire che la fotografia è soltanto un piccolo rettangolo di carta e che tra il lavoro di chi produce immagini e la vita, ci sono ancora una serie infinita di domande che rimarranno per sempre senza risposta. Lui, il «grande» Ugo Mulas, ne è consapevole e non intende certo nascondere.

to, ma con un'incredibile forza d'impatto. Dal lavoro di Mulas prorompe sempre la passione, la voglia di «conoscere», il grande rispetto per il soggetto e per il loro lavoro. Il fotografo, insomma, appare essere sempre parte importante di quel mondo artistico e culturale nel quale si muove per lavorare. Non è mai «per intenderci»: un estraneo che arriva nello studio di Fontana per fare uno «scatto» e andarsene. Conosce, invece, ama, vuol capire e far capire il «percorso» dell'artista, i suoi dubbi e le sue incertezze. Per questo ne documenta l'impegno, la passione, la gestualità, gli «amici di lavoro», lo studio, la casa, l'indugiare a conversare con gli amici, la preparazione di una mostra o il riposo.

La storia di Mulas, quella professionale, è tutta qui. In questo suo essere totalmente e radicalmente fotografo e quindi votato a «raccontare» come scelta di vita e come impegno - totalizzante. Appunto: fare il fotografo al suo

livello non significava affatto preoccuparsi soltanto di premere il bottone dell'otturatore.

Ugo Mulas nasce vicino a Brescia nel 1928 e studia a Desenzano, fino alla maturità classica. A Milano si iscrive a giurisprudenza, ma molla tutto per seguire i corsi all'Accademia di Belle arti di Brera. È in quel periodo che comincia a frequentare il bar Giamaica dove, nel pomeriggio e la sera, si ritrovano Vittorio «Politecnico», Buzzati, Strehler e un gran numero di pittori. Il Gamaica, in quegli anni, è un po' il punto di riferimento della cultura milanese e degli artisti e degli scrittori che passano per la città. Mulas, in quel periodo, vive facendo foto di moda, pubblicitaria e di reportage. Collabora anche a giornali e riviste. Ma capisce subito di avere un grande interesse per il mondo dell'arte e degli artisti. Molla, piano piano, il reportage che non è proprio

fatto per lui e nel quale si muove con un certo disagio, e approda negli studi del pittore. Fotografa, fino al 1972, la Biennale di Venezia. Ha visto e ripreso la contestazione del 1968, l'assegnazione del Premio ad Alberto Giacometti e, nel 1964, il successo degli artisti americani. Poi inizia a lavorare con Giorgio Strehler, al Piccolo Teatro, Parte, in seguito, per una serie di reportage sul mondo artistico europeo e collabora con «Settimo Giorno», «Domus», «Du» e altre riviste. Mulas, tra gli anni sessanta e settanta, è in piena attività. Riprende Montale e «Illustra» Ossi di Seppia. Fotografa le sculture esposte a Spoleto, riprende David Smith, Alexander Calder, Giacometti, e le «messe in scena» di Strehler al Piccolo. Notissime le sue foto de «La vita di Galileo» con Buazzelli. Realizza anche immagini per le scenografie dei lavori di Britten, Henry James e Berg. Nel 1954-1965 e nel 1967, è a New York e realizza un'eccezionale docu-

## IL LIBRO

# 2001, viaggio alla scoperta dell'arte italiana del Novecento

La collana Electa dedicata a 7 secoli di pittura nel nostro paese è giunta al traguardo. Due volumi studiano la realtà contemporanea. E riaprono la questione delle «fasi» storiche

ENRICO CRISPOLTI

Fra neanche sette anni l'arte che opportunamente indichiamo come contemporanea entrerà nel Duemila. Ma continueremo anche allora a chiamare «contemporanea» le vicende artistiche il cui svolgimento ha dato immagine alle novità del secolo di cui stiamo vivendo la conclusione? O non accadrà che le congenereremo invece, inesorabilmente, a una dizione del tipo «arte del XX secolo», così come comunemente si dice «arte del XIX secolo»? E insomma se ne parlerà, con un certo distacco, i piedi ormai nel Duemila, come di situazioni dell'arte del Novecento così come ora si parla di quella dell'Ottocento?

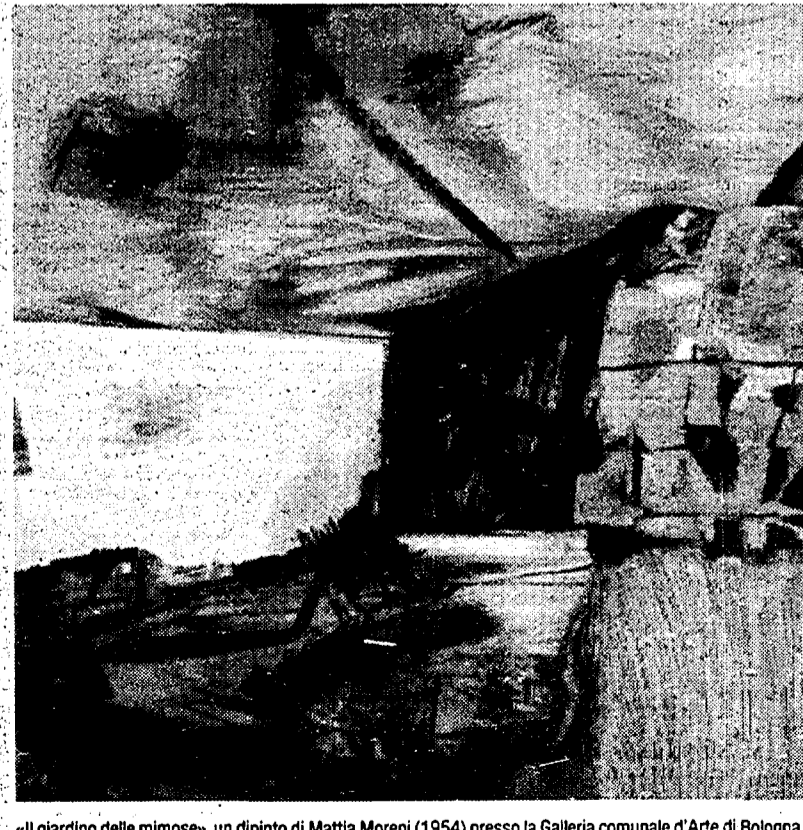
È una questione che si porrà non soltanto nominalmente, ma anche come prospettiva storica, nel giro di pochi anni. E se ne avvertono già le ansie. Negli ultimi anni infatti l'uso del termine Novecento, dal riferimento specifico al movimento artistico degli anni Venti criticamente sponsorizzato da Margherita Sarfatti - riferimento corrente ancora e in senso di polemica contrapposizione nei primi decenni della seconda metà del secolo - si è convenientemente trasferito al secolo medesimo. E per il movimento si dirà dunque «Novecento».

È capitato anche a me di utilizzare il termine all'inizio degli anni Novanta in un volume a quattro mani con Mauro Pratelli sul disegno italiano, appunto, del Novecento, pubblicato da Laterza. In verità una tale dizione era già stata adottata all'inizio degli anni Ottanta nei volumi relativi a pittura e architettura del nostro secolo della collana Storia dell'Arte in Italia della Utet, o in quello della Storia dell'Arte Italiana Einaudi pertinente al XX secolo. Ma appariva allora soprattutto come una necessità di enumerazione secolare, e risultava piuttosto isolato. Un senso nuovo sembra invece assumere ora che viene adottato dall'Electa nei relativi volumi della grande e magnifica collana che, articolata ugualmente per secoli, muove dal Duecento. Volumi specificamente dedicati a La pittura italiana, avviati già lo scorso anno con i due tomi attinenti alla prima metà del secolo. Ai quali si aggiungono ora i due altri, dedicati a buona parte della seconda metà, col risultato di attribuire così, nella collana, al secolo che si conclude la parte del leone. Parallelamente l'Electa stessa ha appena pubblicato un volume sul Disegno italiano del Novecento.

Attualmente, e anche per

esempio in sede di definizione disciplinare universitaria, l'esordio della problematica specifica a quella che consideriamo «arte contemporanea» si individua nell'ultimo decennio del XIX secolo: nella profonda innovazione di mentalità progettuale dell'immagine, dell'oggetto plastico e architettonico, della prospettiva di un disegno urbano a misura di massa, verificatisi entro le molteplici vicende creative riassunte sotto le etichette di Simbolismo e di Art Nouveau. Quando, cioè, si propone l'identità di uno stile nuovo, proprio della modernità contemporanea, dalla pittura alla scultura, all'architettura, alle suppellettili, al vestito, alla grafica. Uno stile nuovo, essenziale e sintetico, connesso anche alle nuove possibilità costruttive architettoniche (oltre il ferro, già scontato nel corso del XIX secolo, il cemento armato, determinante). E, al tempo stesso, si definì un'autonomia strutturale costruttiva dell'immagine rispetto al presupposto tradizionale, classico, di una corrispondenza rappresentativa, già messo in crisi nell'esperienza impressionista. Un voltare pagina radicale, sul cui fondamento, direttamente o indirettamente, per continuità o anche per opposizione, si sono venute formulando le svariate e persino contraddittorie vicende artistiche del nostro secolo.

In questi termini d'arco cronologico lo spessore dell'«arte contemporanea» oggi appare già, dunque, d'un secolo: fra la fine del XIX e la fine del XX. E c'è chi, nell'ambito anglosassone in particolare, ha già tentato di operare delle distinzioni, definendo «moderno» quanto accaduto in poco più che la prima metà del XX seco-



«Il giardino delle mimose», un dipinto di Mattia Moreni (1954) presso la Galleria comunale d'Arte di Bologna

lo, e «contemporaneo» quanto prodottosi dagli anni Sessanta a oggi. «Contemporaneo» a causa di una radicalità ulteriore del rinnovamento linguistico - in senso oggettuale, ambientale, comportamentale e multimediale - operato allora

dalle cosiddette «neoavanguardie». Ma la questione in realtà resta aperta, per quello che indichiamo come «arti visive», giacché se una frattura forte e fondata s'è effettivamente verificata fra prima e seconda me-

tà del secolo, questa era avvenuta con ben maggiore dedicamento di motivazioni negli anni Quaranta-Cinquanta attraverso l'esperienza svariata dell'Informale. Ponendo l'urgenza esistenziale a fondamento dell'evento educativo e,

insomma, del fare arte; azzardando nell'«essere» ogni condizionamento della storia, delle convenzioni culturali e dello stile quale sovrastruttura estetica al visuale. Dal canto loro, invece, le «neoavanguardie» sostanzialmente hanno riattualizzato molti aspetti di linguaggio delle avanguardie che chiamiamo «storiche», quelle dei primi decenni del secolo, ma li hanno utilizzati disgiuntamente dalla loro spesso contestataria motivazione originaria. Affermando così la pericolosa nozione della gratuità del linguaggio medesimo, in senso formalistico: fenomeno aggravatosi poi in particolare negli anni Ottanta.

Ora i due tomi dell'Electa dedicati alla pittura italiana del secondo Novecento giungono a considerare tutti gli anni Sessanta, e dunque, prescindendo di fatto, evitano rischi e problemi di una tale, discutibile, distinzione. Tuttavia neppure premiano con chiarezza l'«Informale» quale decisivo evento innovativo. Muta il taglio di ordinamento del vastissimo materiale considerato, al rispetto ai due tomi dedicati alle vicende pittoriche italiane della prima metà del secolo. In quelli, infatti, lo studio è condotto sotto ambiti culturali locali, sostanzialmente regionali. Un metodo che ha permesso indubbiamente il recupero di situazioni locali anche molto significative, altrimenti dimenticate dalla più sommaria storiografia corrente. E che risponde non soltanto alla natura decentrata della realtà della cultura artistica italiana anche contemporanea, ma anche all'azione, forte tuttora, di specifiche, locali, matrici culturali antropologiche e sociologi-

che. Non solo genericamente il Nord e il Sud, ma per esempio la realtà pragmatico-industriale milanese e quella lirico-contemplativa veneta, o quella riflessiva e disincantata romana, o quella napoletana fortemente radicata in senso popolare.

Nei due tomi ora dedicati alla seconda metà del secolo la considerazione è invece condotta per eminenti momenti di ricerca (assumendo come riferimento gruppi e movimenti), circoscrivendo poi, a corredo del loro profilo, una serie di informazioni sugli ulteriori sviluppi locali.

Nella considerazione delle situazioni di ricerca si è privilegiata, dunque, un'ottica che prescindesse dai consueti accorpamenti per conclamate tendenze. Così che buona parte del primo tomo si fonda su un dialogo oppositivo fra le diverse posizioni di figurazione e di non-figurazione (ricostruite rispettivamente da Antonello Negri e da Carlo Provano, coordinatore editoriale di tutta l'opera). Le prime fra realismo e «nuovo racconto», le seconde fra astrazione geometrica, materismo e gestualismo informale. Mentre Pia Vivarelli ha delineato le diverse posizioni in campo negli anni Sessanta, fra nuova figurazione e prossimità «pop», arte programmata e cinetica, e prime formulazioni di «arte povera» e di «arte concettuale». Le situazioni locali, esplorate invece da un gruppo di studiosi più giovani, corrono fra primo e secondo tomo da Torino (Piera Giovanna Tordella) a Milano (Leonardo Capano), dalle Venezie (Dino Marangon) a Bologna e dintorni (Claudio Carrilli), da Firenze e la Toscana (Gianna Uzzani), all'ambiente ro-

mano (Manuela Crescentini), a Napoli e il Meridione (Massimo Bignardi). Il secondo tomo è completato da due testi sul «sistema dell'arte», relativi alla critica militante (Flavio Feronzi), e al mercato (Maria Fratelli e Paolo Rusconi), e da un preziosissimo «Dizionario biografico degli artisti» (come già del resto i due tomi relativi alla prima metà del secolo). Alle vicende degli anni Settanta ai Novanta sarà invece dedicata fra breve un terzo tomo.

Ogni opera a più voci, e di tale complessità, corre inevitabilmente il rischio di sfalsature e di squilibri. Certo neppure qui il rischio è sempre evitato. Né, d'altra parte, l'emergenza dei nodi problematici più significativi risulta sempre adeguata (a cominciare dall'Informale, del quale si perde alquanto la molteplice ma forte identità). Non è difficile neppure verificare qualche sottovalutazione di personalità di grande rilevanza, difficili da accettare: è per esempio il caso del trattamento di Cagli o di Fieschi. Ma non v'è dubbio che i due nuovi tomi, unitamente ai due precedenti, offrano una messe di materiali d'ampiezza finora assolutamente non raggiunta, e con una verifica quasi sempre sul campo. Così che la realtà svariata e dialettica dell'arte italiana del nostro secolo vi risulta svelata anche in suoi numerosi risvolti meno noti e conclamati, con la possibilità di numerosissime scoperte e proficui recuperi. Un apporto dunque fondamentale di conoscenza, e anche un ricchissimo repertorio d'immagini, che si offrono allo specialista come all'amatore. Nella conferma della piena dignità, e spesso grandezza, della pittura italiana del nostro secolo.