

Stralcio della Tesi di Laurea di Alessandra Giuffrida, “Giorgio Rigon e l’estetica dell’istante”, A.A. 2008-2009.

Introduzione

Mai come negli ultimi decenni la fotografia si è trovata al centro della scena culturale e sociale. Dalla pubblicità, alle riviste, alle locandine dei film, tutto è scandito dalle forme e dai colori delle fotografie.

"La nostra è l'età dell'iconismo, e questa è iniziata proprio con l'invenzione della fotografia, che ha imposto un nuovo modo di vedere, di configurare e di capire lo spazio, quindi la realtà nel suo insieme; una realtà che sempre di più assomiglia alle sue immagini, che ne rappresentano infatti un tranquillizzante parametro conoscitivo, già oggi insopprimibile, in attesa della realtà virtuale, che d'altronde non è più fantascienza"

Parlare di fotografia dunque significa far riferimento alla quotidianità. In modo particolare, con l'avvento del digitale e la relativa diminuzione dei tempi esistenti tra la realizzazione dello scatto e la sua visione, sembra sia maturato un interesse sempre più profondo verso quest'arte.

Il presente lavoro nasce da una forte passione personale. La fotografia e la possibilità di poter toccare e rivivere un momento, mi hanno sempre affascinato, portandomi alla scelta di un corso di laurea che includesse le arti visive fra gli argomenti di studio.

All'interno di questa tesi ho deciso quindi di ripercorrere la storia evoluta della fotografia italiana, cercando di capirne le dinamiche interne e le possibili evoluzioni future, concentrando infine l'attenzione sul lavoro e sugli studi estetici di un fotografo italiano, Giorgio Rigon.

Il primo capitolo analizzerà quindi i movimenti artistici che hanno attraversato l'Italia, facendo riferimento agli autori principali di ogni singola corrente e a tutti coloro che con il proprio lavoro hanno contribuito all'evoluzione tecnica del mezzo. Nel secondo capitolo, dedicato alla diffusione dell'amatorialismo, si analizzeranno le forme d'associazionismo presenti sul territorio, dagli esordi fino alla nascita della FIAF, la cui storia analizzerò nel suo sviluppo evolutivo. Ed infine nel terzo capitolo mi soffermerò sulla figura di un fotografo FIAF, Giorgio Rigon, che molto ha offerto agli studi d'estetica fotografica e alla storia stessa della fotografia italiana d'oggi.

Con i suoi lavori, gli articoli, i saggi, Rigon si colloca tra gli autori più significativi degli ultimi decenni in saggistica così come in fotografia. Molto spesso i suoi scatti risultano di difficile comprensione e analisi, per il carattere estremamente avanguardistico e concettuale, ma ciò non diminuisce affatto la fascinazione e l'interesse che ogni sua fotografia richiama. Alle porte del 2010, dopo più di sessant'anni di studio della fotografia, Giorgio Rigon è tra gli autori più stimati e apprezzati, a livello nazionale ed internazionale.

.....(*omissis*).....

Studio della sensualità in uno scatto: Giorgio Rigon e i suoi "oggetti d'affezione"

Fin qui abbiamo parlato dello sviluppo della fotografia, delle correnti artistiche che l'hanno attraversata, dei fotoamatori e i circoli cui sono associati. Giorgio Rigon, di cui si parlerà in questo capitolo, riassume un po' tutte queste fasi: scoperta la passione fotografica, diverrà un fotografo creativo e un insigne membro della FIAF.

3.1 La vita e l'incontro con la fotografia

La famiglia Rigon, di origine veneta, si insedia a Genova dopo un avventuroso naufragio subito dal nonno che, da emigrante imbarcato per l'America, fu invece fortunatamente costretto ad approdare nella città ligure, ove visse tutto il resto della vita facendo il portalettere.

Giorgio Rigon tuttavia nascerà a Treia (MC) nel 1933, luogo ove la madre si era recata per partorire. Il padre, ufficiale di complemento con grado di Sottotenente di Fanteria nella Prima Guerra Mondiale, era un funzionario delle Ferrovie dello Stato. La madre, insegnante di lettere, crebbe Giorgio e i suoi fratelli, Luigi Maria e Paolo, in un'atmosfera colta, esigendo dai figli il suo stesso fervore e la stessa passione per gli studi; sentimenti che Giorgio non sempre manifestava come da lei desiderato e che gli causarono non poche liti in famiglia.

Le vere passioni del giovane Rigon in quegli anni erano la montagna e le invenzioni tecniche, che ideava e realizzava nello scantinato di casa. La giovinezza la trascorre tra la vita familiare, quella scolastica e quella parrocchiale, prima nell'Italia fascista poi come sfollato durante gli anni della guerra e infine nel dopoguerra. Nell'ambiente giovanile cattolico dell'epoca la relazione con le ragazze era improntata a una netta separazione delle esistenze e dalla conseguente impossibilità di rapporti d'amicizia, come oggi li intendiamo¹.

È tramite la passione per la montagna che Giorgio avrà modo dar sfogo al bisogno d'avventura e di libertà tipico dell'adolescenza, costretto come era a reprimerli quotidianamente.

Fondamentali in quegli anni furono il contatto con Achille Compagnoni, il futuro conquistatore del K2, fonte d'ispirazione per le sue avventure, e l'influenza del fratello maggiore Luigi Maria, che, intrapresi gli studi di pittura, stimolerà Giorgio nella ricerca di una propria strada artistica. L'invidia provata dal fratello minore nei confronti di Luigi, si trasformò ben presto nella necessità di trovare il modo per esprimersi attraverso le arti figurative. L'approdo alla fotografia arriverà probabilmente dalla fusione di questo bisogno con l'attitudine alla produzione tecnica, che, come già detto, lo aveva accompagnato nel corso della giovinezza.

È la possibilità di vedere sulla carta e poter toccare ciò che l'occhio aveva inquadrato e visto nella fotocamera che lo affascinerà a tal punto da costruirsi da sé, su spinta del padre, un ingranditore per la stampa fotografica.

Da subito in grado di sviluppare e stampare a contatto con del positivo, inizia intorno ai 17 anni la sua attività di camera oscura.

Consegue, nel 1952, la maturità scientifica, scegliendo d'acquisire anche l'abilitazione magistrale per poter avere la possibilità di lavorare nell'insegnamento scolastico. Nel 1954, a causa di una malattia incurabile, Giorgio perde entrambi i genitori. A questo punto ognuno dei fratelli sceglierà d'allontanarsi per percorrere la propria strada: Luigi Maria diverrà docente di Storia dell'Arte e pittore, Paolo sacerdote, laureandosi in Diritto Canonico, e Giorgio deciderà di non rimandare ulteriormente la chiamata di leva, decidendo di fare il militare come ufficiale di complemento negli Alpini.

Nel 1959 prende in moglie Maria Assunta Di Piazza, che gli darà due figli, Gabriele e Annalisa.

Dal punto di vista fotografico, il momento centrale di questa fase si compì nei due anni di breve esperienza professionale, arricchiti dalla frequentazione del laboratorio del suocero Diego Di Piazza, stimato fotografo del Friuli.

¹ Ibidem

Esperienza professionale questa che lo portò alla padronanza del procedimento fotografico chimico e soprattutto gli diede modo di comprendere come il mestiere di fotografo non fosse il rapporto che egli voleva stabilire con la fotografia, perché in quell'ambito tutto era condizionato alla soddisfazione della committenza, quand'egli sentiva la necessità d'esprimere liberamente il proprio mondo interiore.

È così che all'età di 27 anni giunge alla decisione di concentrare l'attenzione prevalentemente sulla propria capacità espressiva. La breve esperienza lavorativa aveva infatti offerto a Rigon la possibilità d'individuare il proprio campo d'azione, spingendolo verso la scoperta di un nuovo tipo di fotografia, incline a esser letta come un vero e proprio linguaggio. Gli input creativi giungeranno anche dalla pittura e dalle correnti avanguardistiche che attraversavano l'Italia in quegli anni. La vicinanza con il fratello Luigi Maria e il suo ambiente, gli darà modo d'addentrarsi nel fermento artistico degli anni '60, italiano e internazionale. Assorbirà molto dall'esperienza Dada², sentendosi fortemente attratto dall'Optical Art³, dall'arte concettuale, dalla Pop Art⁴, così come dalle altre correnti di quegli anni.

La sua poetica sarà segnata quindi dall'incontro tra il segno fotografico e la conoscenza dell'arte contemporanea: l'Optical Art gli chiarirà la capacità che può avere un'immagine statica nel creare l'idea di movimento; la Pop Art gli aprirà la visione del reale *ready-made*, sviluppata poi in un'idea concettuale, secondo la sua interpretazione personale, di "Oggetto trovato".

La fotografia diventerà quindi il mezzo per sperimentare questi nuovi stimoli creativi, così da poter iniziare a individuare un proprio stile.

Dopo dieci anni di studio e di sperimentazione, forte delle conoscenze tecniche e poetiche acquisite, nascerà il linguaggio artistico di Rigon, assolutamente originale nel piano della fotografia italiana. Sono i dieci anni che precedono la sua partecipazione ai concorsi e il suo incontro con la FIAF, che trova il suo primo momento significativo al Congresso di Spotorno nel 1974.

Fu in quell'occasione che ricevette l'invito a iscriversi, pagando una quota annuale simbolica di 1000 lire, al Circolo Fotografico di Como. La proposta, che consentiva a Rigon d'entrare nelle statistiche FIAF e FIAP, venne accolta con entusiasmo.

Da quel momento in poi, l'isolamento artistico di Giorgio Rigon giungerà al termine. Saranno sempre più frequenti e apprezzati, oltre che richiesti, i suoi articoli, i commenti di cultura e critica fotografica, così come le sue fotografie, che offriranno un contributo significativo e innovativo alla scena amatoriale italiana. Dal 1973 a oggi sono numerosissime le città che hanno esposto le sue fotografie: da Torino a Graz (Austria); da Rovigno (Croazia) a Bologna, a Novara e a Bolzano; da Desio (MI) a Bressanone (BZ), ad Acireale (CT) e a Frosinone; da Barrea (AQ) a Silvi Marina (TE), a Casalgrande (RE) a Novara e via di seguito.

Ma i successi conseguiti in ambito fotografico non lo allontanarono di certo dalla carriera militare. Dopo due anni d'interruzione, per svolgere il mestiere di fotografo professionista, scelse di entrare in servizio permanente ed effettivo nel corpo degli Alpini, fino a diventare Generale di Brigata. In questo campo ricevette grandi soddisfazioni anche dalle rassegne di argomento militare, abbinate a videoconferenze, ove prevale la ricerca di reperti fotografici d'epoca e la loro valorizzazione (mostre adesso diffuse tra le scolaresche e le Associazioni Combattentistiche e d'Arma).

La sua attività di fotografo sarà scandita da onorificenze e incarichi ricevuti. In ambito internazionale sarà insignito del titolo di "Artista della Fotografia" e del riconoscimento "Eccellenza della Fotografia", e, in ambito nazionale, da quello di "Maestro della Fotografia Italiana" (1986), "Semiatore FIAF" (1998) e "Autore FIAF dell'Anno (2004). Nel 1994 costituisce il gruppo di studio "Oggetto Trovato", aperto a quanti, dedicandosi alla fotografia creativa, vogliono seguire le tendenze del pensiero estetico contemporaneo. Nel 1998 si afferma come migliore autore assoluto al "Gran Premio del Cinquantenario FIAF".

² Il dadaismo o dada è un movimento culturale nato a Zurigo, nella Svizzera neutrale della Prima Guerra Mondiale, e sviluppatosi tra il 1916 e il 1920. Il movimento ha interessato soprattutto le arti visive, la letteratura, il teatro e la grafica, realizzando la sua politica anti bellica attraverso un rifiuto degli standard artistici e dando vita ad opere culturali contro l'arte stessa. Il termine ready-made o object trouvé (traducibile come "istantaneo", "detto-fatto") è utilizzato per descrivere un'opera d'arte ottenuta da oggetti per lo più appartenenti alla realtà quotidiana (Wikipedia).

³ L'*optical art*, nota anche come *op art*, è un movimento di arte astratta sviluppatosi negli anni '60 del '900. In esso si vogliono provocare principalmente le illusioni ottiche, tipicamente di movimento, attraverso l'accostamento opportuno di particolari soggetti astratti o sfruttando il colore (Wikipedia).

⁴ La Pop Art è una delle più importanti correnti artistiche del dopoguerra. Questa nuova forma d'arte popolare (pop è infatti l'abbreviazione dell'inglese popular, popolare) rivolge la propria attenzione agli oggetti, ai miti e ai linguaggi della società dei consumi (Wikipedia).

È presidente del collegio dei Proviviri⁵ FIAF dal 1993 al 1998 e Consigliere Nazionale FIAF dal 2000 al 2002". È fondamentale la sua attività di diffusione della cultura fotografica nella rivista ufficiale dell'associazione, "Il Fotoamatore", in seguito "Foto.it", così come nel sito Internet della FIAF, nel Dipartimento Editoriale e nei Circoli. Attualmente si occupa di fotografia e di estetica, studia i processi della comunicazione visiva, con particolare riguardo alle esperienze delle avanguardie artistiche. Scrive articoli di critica d'arte e di fotografia per alcune riviste e quotidiani. Quale docente del Dipartimento Attività Culturali della Federazione Italiana Associazioni Fotografiche, tiene conferenze inerenti alle discipline della visione. Su invito da circa trent'anni espone i propri lavori in mostre personali e collettive, in Italia e all'estero. Sue fotografie sono pubblicate dalle più importanti riviste del settore, alcune fanno parte degli archivi di Musei e Accademie. Vive e opera a Bressanone (BZ).

3.2 Analisi trasversale delle tematiche rappresentate

"Il mio «Oggetto d'affezione» è la figura femminile, con particolare riguardo al muto linguaggio della gestualità e ai segni minimali con i quali la donna manifesta il proprio essere, anche attraverso gli artifici dell'abbigliamento. I momenti operativi che perseguo per una visione idealizzata della figura femminile sono: la cattura furtiva del soggetto; la monumentalizzazione del singolo dettaglio; l'economia dei segni; la stilizzazione delle linee armoniche create dalla gestualità spontanea⁶ (Giorgio Rigon).

Dopo una prima serie di opere improntate alla poetica del Neorealismo italiano, con piccole distrazioni, quali *Vecchia serra ligure* (1977) o *La strada* (1973), motivo centrale e di più alto interesse nelle opere di Rigon sarà la figura umana, con particolare attenzione alla sensualità e all'essenza delle donne, a partire da opere quali *Medusa* (1971), *Visitatori* (1978), *Casta Susanna il mito* (1980) e proseguendo fino ai nostri giorni.

Se si confrontano le immagini di *Vecchia serra ligure* con le produzioni di poco anteriori, e in seguito con quelle successive, agli anni '80, appariranno quasi anomale e lontane dalla sensibilità intimista che contraddistinguerà il resto della produzione. In realtà si cela dietro ogni singolo scatto un sentimento quasi panico, una ricerca di sensualità che si snoda fra le ombre e i riflessi di immagini che sembrano possedere una propria aura.

Questo tipo di sensibilità non è poi così lontano dallo studio del sensuale che caratterizzerà i suoi lavori; si prenda come esempio lo scatto che ha per soggetto l'ombra del gambo di una rosa che divide in due parti l'immagine stessa: sembra di ripercorrere la linea dei fianchi di una donna, nella sua sinuosa ascesa verso l'alto.

È proprio l'ombra in molte foto a essere portatrice di *quell'Einfihlung* (empatia) di goethiana memoria, tra chi osserva l'immagine e il soggetto ripreso, così come tra colui che ha immortalato la scena e la scena stessa. I giochi di luce e d'ombra diventano quindi funzionali alla costruzione di figure cariche d'espressività proprio perché appena accennate, aperte alle più diverse letture ma, in fondo, veicolanti un unico messaggio: il fascino dell'indefinito.

La ricerca di Rigon, dopo questa serie, va sempre più a orientarsi verso la figura umana, stringendo stavolta lo sguardo agli aspetti più semplici della vita quotidiana. La sequenza di foto contenute ne *La strada* immortala dei movimenti casuali e assolutamente meccanici di soggetti del tutto ignari d'esser ripresi.

L'occhio di Giorgio ci mostra le proprie impressioni soggettive, il significato enfatico del camminare, guardare e del toccare che diventa arte e poesia.

E ancora in questa serie, la successione d'immagini di panni stesi si apre alle più diverse analisi di un vissuto concreto e al tempo stesso intriso di meraviglioso, così armonico da trasformarsi in ornamento. La "normale spontaneità del vivere"⁷ si traduce in poesia, per imprimersi in fotografia.

⁵ I proviviri (o probi viri, latino, termine plurale) sono i cosiddetti "uomini onesti", persone che, per particolare autorità morale, sono investite di poteri giudicanti e arbitrali sull'andamento di un'istituzione o associazione, sugli eventuali contrasti interni, sui rapporti con altri enti e simili (Wikipedia).

⁶ <http://www.giorgiorigon.it> G. Tani, *La ricerca dell'armonia*, in G. Tani (a cura di), Giorgio Rigon, FIAF, Torino 2004, p.11

⁷ Ibidem

È del 1975 la sequenza *Il Rancore*, cui Rigon attribuirà il sottotitolo *Simbologia dell'alienazione*. La frammentazione delle fotografie poste in una successione da molti definita cinematografica, descrive una vicenda svincolata da limiti spaziali e temporali. Le immagini della serie appaiono icastiche e assolutamente immobili: sono la sintesi concettuale di un evento senza tempo, svincolato da ogni limite spaziale⁸.

Sequenziali appaiono anche le immagini di *Visitatori*, che sanciscono l'inizio dell'indagine sul processo di seduzione che anima il rapporto tra i sessi, che si evolverà poi in *Casta Susanna il mito*. Centrale nella serie è il nudo femminile che attraversa orizzontalmente le ombre appena tracciate dei corpi, di uomo e di donna, rappresentati quasi come figure aliene, lontane fra loro, che sembrano non incontrarsi. È una ricerca che si svolge su due piani, quello esplicito che mette in scena il nudo, la sessualità femminile, senza maschere, in maniera cruda, pur non

perdendo di delicatezza e sensibilità, e quello delle sagome dei corpi che, estranei alla visione che gli si pone dinnanzi, sembrano non esserne interessati, fermandosi appunto al ruolo di visitatori temporanei. È il mistero dell'attrazione e della sensualità a esser rappresentato, chiamando in scena i protagonisti essenziali.

Se ancora appare tratteggiato il modo di relazionarsi con il mistero passionale nella serie appena descritta, ben più maturo e quasi ammiccante è il rapporto che s'instaura fra i soggetti di *Casta Susanna il mito*.

Ad attirare subito l'attenzione è il volto in primo piano di una donna, o meglio il suo sguardo, intenso e al tempo stesso candido, che fa da contrasto con i volti di due uomini anziani, che lo precedono e seguono.

Da questo momento in poi sarà la donna a essere oggetto e soggetto delle immagini di Rigon. Dagli anni '60 la donna italiana, sull'onda del femminismo americano ed europeo, inizia una trasformazione radicale che la porta, tra l'altro, alle conquiste delle "pari opportunità" che oggi vediamo in un progressivo conseguimento. L'emancipazione femminile irrompe nel vissuto di Giorgio Rigon sconvolgendo quel rapporto di incomunicabilità da lui patito nella giovinezza. Ai suoi occhi appare una nuova figura, libera, priva d'inibizioni, una donna che non teme d'ostentare la propria bellezza e femminilità". In questa descrizione rientrano le donne di *Piazza Navona negli anni '70* o la donna di *Performance*, che, non curante della gente che le sta intorno, non esita a provare un indumento per strada, in un mercato, mostrando liberamente il seno. È quell'attimo tra il *voyeur* e il rubato che stuzzica la mente di Rigon, anche in quei casi in cui la donna appare sensuale pur senza far sfoggio della propria femminilità. La serie del 1990 *Riflessioni sulla cultura islamica*, mostra non solo una condizione sociale, ma anche un io di donna tratteggiato, quasi evanescente in alcuni scatti.

L'oggetto d'affezione di Giorgio Rigon cambia così come i tempi, trasformandosi talvolta in indipendenza, come nella serie del 1987 *Massa per accelerazione* dove alla sensualità delle anche e del sedere che s'accordano nel movimento, viene contrapposta la durezza del tacco che ansiosamente si agita nel passo; talvolta in materna morbidezza, come evidente in *Improvviso fugato* del 1999.

Ampio spazio in tutta la produzione di Rigon avranno le stilizzazioni, che subentrano nel momento in cui egli avverte l'esigenza di sottolineare e isolare il pathos generato da determinate linee.

"Dopo le operazioni di sviluppo del negativo, lascio sedimentare a lungo il materiale, quasi per allontanarmi dall'emozione iniziale. Dopo un certo tempo esamino nel dettaglio le forme catturate attraverso una lente contafilì (non stampo mai provini a contatto poiché voglio valutare con la massima precisione le caratteristiche di densità, granulometria, contrasto, direttamente sul negativo): se si rinnova il pathos iniziale, il che succede raramente, decido che qualcosa di quelle forme merita d'essere salvato. Subentra allora una prolungata fase di studio tesa ad astrarre da quell'hic et nunc cui, inequivocabilmente, l'osservazione del negativo mi riporta.[...] Nel processo di stampa, di norma, opero in modo che il mio soggetto d'affezione si stagli su un fondo bianco oppure su di un rettangolo grigio tenue e uniforme, fino ad essere percepito come un evento senza tempo, un "Oggetto trovato" (Giorgio Rigon).

È così che vengono fermate nel tempo pose specifiche, che poste in successione nei dittici, trittici o polittici, suggeriscono una sequenza simbolico-concettuale, ancora una volta quasi cinematografica, come nel caso di *Assimilazioni pop* (1987) e di *Caratteri mobili* (1990).

Si ritrova lo stesso procedimento anche negli ideogrammi e nei monogrammi, ove i segni sono sempre estrapolati dal contesto casuale in cui si trovano e in seguito stilizzati e monumentalizzati per diventare pura forma e perdersi nell'ambiguità di una rievocazione. L'arte di Rigon è quindi un'arte senza barriere, in cui il segno è libero di dialogare e di confrontarsi con lo spettatore, per seguire le vie che di volta in volta appaiono ai diversi fruitori. Il movimento di una minigonna può tradursi in quattro immagini in sequenza che mosso e sfocato non disturbano ma che anzi incentrano l'attenzione su quel meraviglioso gioco di forme viventi che in Rigori diviene stile personale e

⁸ C. Busi Thompson, *Il femminile oggetto d'affezione di Giorgio Rigon*, in G. Tani (a cura di), *Giorgio Rigon*, FIAF, Torino 2004, p. 18

originale". Le uniche manipolazioni sull'immagine sono quelle volte a evidenziare le linee, realizzate con tecniche artigianali di camera oscura su fogli di cartoncino baritato, escludendo categoricamente manipolazioni digitali. Proprio in riferimento alla tecnica digitale, la scelta di Rigon appare subito chiara: esplicitare il più possibile la natura del mezzo evidenziandone le limitazioni, come si evince nelle *Stilizzazioni*, in quelle serie di fotografie accompagnate da dettagli ingranditi, che mostrano tutta la fitta rete di pixel che compongono l'immagine.

Che siano manipolate o meno, le fotografie di Giorgio Rigon ostentano sempre un tipo di donna sensuale e tenera al tempo stesso, un appiglio per il fotografo che rivede nelle rigide linee tracciate dalle gambe delle colonne, sostenitrici della sua stessa essenza. Innumerevoli le serie di fotografie che fermano in un tempo immobile delle lunghe e sottili gambe, rette come un edificio.

Alla luce delle analisi svolte fin'ora appaiono un po' fuori dal coro le immagini di *Fenomenologia dei fans*, una sequenza di volti di giovani ragazzine in lacrime per i propri idoli:

"Sanremo, febbraio 1996. Migliaia di ragazzine affluiscono nella città del Festival per potersi avvicinare ai quattro cantanti del complesso *Take That*. Sono il mito del momento ma si parla già di un prossimo scioglimento del gruppo. Le fanciulle sono malinconiche, alcune piangono, sperano, con la loro testimonianza di affetto, di convincere i quattro a rimanere uniti per farle sognare ancora". (*Giorgio Rigon*).

Se si pone in rapporto questa sequenza con le donne di *Piazza Navona negli anni '70*, si capisce sia come la storia delle donne abbia intrapreso un nuovo e diverso percorso, sia quanto profondo possa essere lo studio del femminile dell'autore, pronto a tracciare ogni possibile sfumatura dell'esistenza e della manifestazione del sentimento delle donne. Un "oggetto d'affezione" quindi la figura femminile che si ritrova anche in altri progetti di Rigon, come quello della *Mail Art*.

3.3 La Fotocartolina Mail Art, un progetto collaterale

"Alla cartolina postale si possono affibbiare altri mille attributi, tranne la qualità di essere un prodotto artistico. Essa può divulgare la conoscenza dell'arte, questo è vero, come la può banalizzare e volgarizzare attraverso una degradante mistificazione delle forme e dei colori ma, come oggetto in sé, raramente riunisce i requisiti del manufatto d'Arte. Eppure la velleità di farle tentare il famoso salto di qualità da strumento di comunicazione convenzionale ad araldo di un pensiero d'Arte è sempre stato forte: taluni pittori lo hanno fatto, ma raramente, poiché l'alea del viaggiare, le percosse dei timbri, il deturpamento dei bolli, la ruvida manipolazione dei procaccia non invitano certo l'artista a condannare al dissolvimento i propri pezzi unici. Allora ci proviamo noi fotografi! Fotocartoline d'Autore, le chiamiamo" (*Giorgio Rigon*).

Con questa dichiarazione d'intenti, Rigon cerca di spiegare tutto il fascino che può essere racchiuso in una semplice cartolina in grado di veicolare con maggiore facilità e forse persino fascino grandi foto d'autore a un numero maggiore di fruitori. La "Fotocartolina *Mail Art* è un modo per scambiare fotografie d'autore per mezzo del servizio postale, creando una vera e propria corrispondenza d'immagini. Passando di mano in mano le fotografie hanno così modo d'esser studiate e giudicate, ancor prima d'esser passate sotto l'esame di giurie e di concorsi, sia sotto forma di cartolina che di francobollo, trasformandosi spesso in vere e proprie chicche.

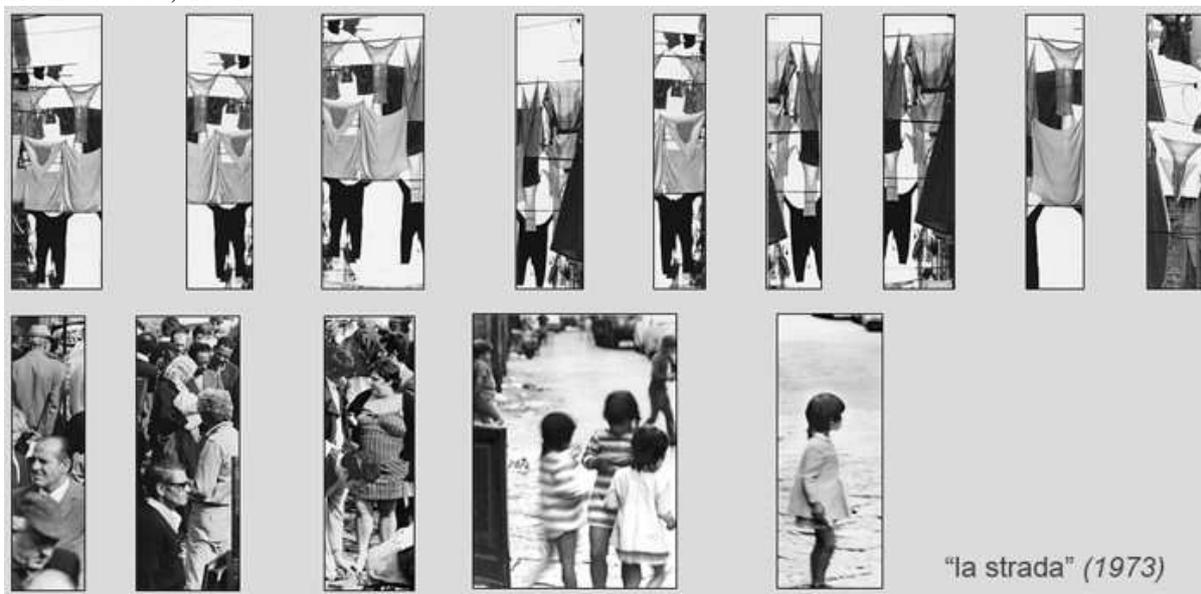
3.4 Analisi delle opere

Fig. 1 - Dalla serie *Vecchia serra ligure, 1977*



A livello formale, l'immagine appare delicatamente bilanciata, nella composizione e nei movimenti lineari, così come nelle sfumate gradazioni di bianco e nero. La fascinazione dell'indefinito è qui messa in scena con sapienti giochi di luce e d'ombra, reali soggetti dell'immagine, che si disperdono nella sagoma della rosa. Il gambo, o meglio il tratto della sua ombra, funge da asse verticale dell'immagine e al tempo stesso, con la sua linea sinuosa, da rievocazione. La seduzione scatta nel momento in cui chi osserva riesce a perdersi nello spazio, per rievocare il segreto della sensualità femminile, la sua corporeità qui ricordata dal movimento dello stelo.

Fig. 2 - Serie *La strada, 1973*



L'intera serie è divisa in due sequenze principali. Questa prima successione di scatti, incastrati tra loro, si comporta da decorazione formale. Le linee ondulate generate dai panni stesi, ripetute e richiamate continuamente, fungono da veri e propri ghirigori. Si ripetono i soggetti ma cambiano le inquadrature, che talvolta si soffermano sugli angoli generati dal vestito, altre sulla simmetria del parallelismo delle gambe del pantalone, altre ancora sul bianco e il leggero panneggio delle lenzuola.

Il mercato e i giochi di bimbi ci riportano con la poesia in un mondo a noi familiare eppure al tempo stesso estraneo. La prima sequenza sembra non concentrarsi su un unico fuoco, per perdersi nella moltitudine delle azioni e dei movimenti: il camminare, il guardare, il toccare assumono un significato artistico, a noi estraneo perché, nella quotidianità, meccanico e casuale. Le inquadrature dei soggetti spaziano dal piano americano alla figura intera, ma la vera protagonista della serie è la moltitudine stessa, il suo relazionarsi e perdersi. Questo senso d'indefinito s'avverte anche negli scatti dedicati ai bambini. Qui il movimento, la leggera sfocatura, non disturba l'osservazione, offrendo all'immagine una dimensione temporale dinamica. L'attenzione non ricade tanto sul dove, ma sull'esserci dello sguardo, sulla relazione che in quel momento si è creata tra il fotografo e la scena.

Fig. 3 - *Il rancore*, 1975



Tutto appare immobile. Non si avverte né la dimensione spaziale né quella temporale. Azzeramento è la parola chiave dell'intera sequenza, accentuata anche dalla scelta dei due colori opposti per eccellenza, il bianco e il nero, qui contrastati. L'intensità del colore genera il senso d'asfissia. La serie si comporta un po' come un racconto che raggiunge la sua conclusione nel rappresentare il bambino, simbolo di purezza, che gioca con una pistola, richiamata poi nello scatto successivo nella forma del palazzo. È il disagio a essere chiamato in scena e il dettaglio dei mattoni, che si trasformano in palazzi e ancora in pistola, raccontano una storia, un nuovo malessere sociale.

Fig. 4 - *Visitatori*, 1978



Fig. 5 - *Casta Susanna il mito*, 1980



Lo sguardo è la chiave di lettura della sequenza. Ad attirare subito l'attenzione è il volto in primissimo piano della ragazza, intenso e al tempo stesso puro, diretto all'osservatore, che fa da contrasto ai sentimenti trasmessi dai volti dei due uomini, che lo precedono e lo seguono. I loro sguardi sono ammiccanti e decisi, portatori di una virilità ancora sconosciuta alla ragazza. Il primissimo piano non consente d'individuare il luogo e il tempo appare fermo, incastrato nello sguardo dell'immagine centrale come un sospiro. È proprio questo senso di leggera apnea a essere il primo sentimento avvertito, che si perderà poi nell'ombra della malizia generata dal fumo del sigaro e dalla posizione dei volti degli uomini, convergenti verso il centro, verso la ragazza.

Fig. 6 - Dalla serie *Piazza Navona negli anni '70*, 1970



Nelle immagini dell'intera serie emerge tutto il fervore dei giovani tra la fine degli anni '60 e l'inizio dei '70. Si scende in piazza per manifestare il proprio pensiero, sperare in un mondo diverso, protestare ma anche per mostrarsi. La figura intera nello scatto pertanto non veicola alcun messaggio politico, se non la sola visione di sé, di un nuovo tipo di sensualità. Prima ancora dell'ideologie è l'io che si manifesta e che protesta. A una seconda lettura fondamentale appare il luogo, lo scenario che si fa portavoce di un'idea: i disegni sui muri e la scritta sono di per sé un messaggio, una precisa collocazione temporale e una chiave di lettura del perché quella donna si trova in quella strada in quel momento.

Fig. 7 - *Performance*, 1976



Il tempo in questa serie viene restituito nel suo scorrere. L'immagine apparentemente statica si carica di tutta una serie di sensazioni; prima nel suo essere appena mossa e in seguito nella sua evoluzione. È un piccolo attimo di vissuto che ci viene presentato in pochi scatti, quel momento tra il voyeur e il rubato che tanto è caro a Rigon. Senza alcuna esitazione la donna, in primo piano, prova la maglietta mostrandosi a chiunque sia in grado di carpire il momento: è la durata a scandire la visione e creare emozione.

Fig. 8 - Dalla serie *Riflessioni sulla cultura islamica*, 1990



Il fattore istante è chiaro in questa fotografia. Il movimento appena accennato del velo, le linee trasversali del muro e della finestra in ferro, la leggera sfocatura del movimento, tutto suggerisce uno scatto veloce, furtivo, forse proibito. La donna, in piano americano, appare appena, perdendosi tra il bianco della parete e quello del velo. L'unico elemento che genera connessione tra lei e il fotografo è lo sguardo, turbato appena. Tuttavia il sentimento non è da ricercare tanto nel volto quanto nell'intera composizione, simbolo quasi della condizione delle donne islamiche: il turbamento, la velocità della visione, l'indefinito del corpo e del volto stesso, l'idea di negato e di rubato.

Fig. 9 - *Massa per accelerazione*, 1987



Ancora una volta a esser messa in scena è la durata dell'azione. C'è una vera e propria ricerca di linee, nell'azione del camminare, in contrapposizione tra loro eppure generate dallo stesso movimento e dallo stesso corpo. Il titolo *Massa per accelerazione* suggerisce quest'idea di corpo in relazione al tempo, in uno studio dettagliatissimo dei primi piani e delle focalizzazioni. È la durezza del tacco che ansiosamente si agita nel passo a scontrarsi con i movimenti sinuosi e armonici delle anche della donna; contrapposizione evidenziata anche dalle diversità degli scatti: l'uno in movimento, l'altro appena più dettagliato nel profilo.

Fig. 10 - Dalla serie *Fenomenologia dei fans*, 1996



Un nuovo tipo di seduzione viene rappresentato nelle fotografie di questa serie. L'attenzione non è più rivolta alle forme delle donne o alla loro capacità di condividere con l'uomo il segreto della sessualità, bensì alle linee armoniche che i volti possono creare, generando da sé fascinazione. La purezza e la freschezza della frenesia di queste ragazze viene raccontata in una sequenza di primi piani che vogliono raccogliere semplicemente linee ed emozioni, sentimenti intensi e puri, seducenti già solo perché totali. Lo spazio in questo scatto è indefinito, probabilmente si tratta di una strada, mentre il tempo è fermo nello sguardo della ragazzina e nel suo sorriso. L'immagine appare perfettamente simmetrica, grazie alla posizione speculare delle mani e i colori sono morbidi, lucenti. Le uniche forme che catturano l'attenzione, sono quelle generate dalle linee del volto, dalla morbidezza dello sguardo e delle linee della bocca. Il sogno di questa ragazza fermo in quel momento diventa anche quello di chi osserva, sospeso nel suo fremito.

.....(omissis).....

Fig. 12 - Dalla serie *Stilizzazioni*, 1988



Questo è uno di quegli scatti in cui tutto diventa funzionale al concetto puro di linea, richiamato nella fantasia della gonna sul lato destro e nel tratteggio manuale inserito nel contorno di una gamba. Il movimento dalla gonna è reso assoluto, così come quello delle gambe. Le coordinate spaziali sono annullate, l'unico elemento che si percepisce chiaramente è l'ondeggiamento e la leggera curva delle gambe. Tutto il resto è azzerato.

Fig. 14 - Dalla serie *Popular Madre Teresa*, 1980



L'intera serie è divisa in due parti: nella prima si ha in successione la ripetizione del dettaglio delle mani; nella seconda l'attenzione si sposta su un unico scatto, con il primo piano di Madre Teresa intenta ad aggiustarsi il velo. È chiaro il riferimento alla Pop Art e all'opera di Andy Warhol, ma dietro questa sequenza non si cela solo un omaggio a una corrente. Il dettaglio delle mani ripetuto in maniera così ossessiva porta con sé l'intero significato della vita e delle opere di Madre Teresa, fino alla fusione della sua essenza con l'amore che quelle mani sono state in grado di offrire. Il tempo qui è scandito dagli spazi intercorsi tra uno scatto e l'altro, nella definizione di una focalizzazione forse in grado di trasmettere un piccolo atteggiamento rivelatorio di un'intera vita improntata sul concetto di donare e donarsi.

Fig. 15 - Dalla serie *La linea armonica*, 1994



Tra gli elementi caratterizzanti della propria opera, Giorgio Rigon parla di stilizzazione delle linee armoniche create dalla gestualità spontanea. In questo caso l'unione delle mani genera una delicata curva che riempie l'intera composizione. Si avverte il sapore di un frammento di tempo isolato da tutto ciò che lo circonda. Lo scatto appare speculare nell'organizzazione e armonioso nelle forme e il bianco e nero sembra poeticizzare ulteriormente la tenerezza di questo gesto. È l'unione a rappresentare l'universale nello scatto e non necessita di altre definizioni.

Fig. 16 - Dalla serie *Stilizzazioni*, 1992



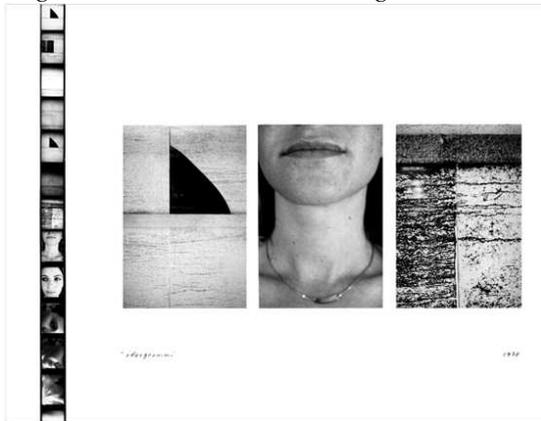
Il nero e il bianco spinti al massimo della loro potenza, fino alla perdita dei dettagli, per creare incontri di sagome dai contorni sfumati. Questa successione d'immagini sviluppa una storia la cui comprensione ci appare oscura e al tempo stesso aperta alle nostre interpretazioni. Gli unici elementi compositivi sono le ombre bianche e nere che si comportano da pure forme, perdendosi nell'ambiguità di una rievocazione, di un messaggio dal contenuto inafferrabile. I frammenti della sequenza appaiono dissociati dalla loro massa naturale, per evidenziare tutte quelle possibilità che l'immagine pura sembrava occultare. Mosso e sfocato qui non disturbano, piuttosto accompagnano l'osservatore nel meraviglioso tracciato delle luci e delle linee.

Fig. 17 - Colonnato, 1992



Le gambe sono spessissimo gli elementi in primo piano nelle fotografie di Rigon. In particolar modo in questa sequenza si ha una vera e propria monumentalizzazione del loro dettaglio: una robusta linea che tende verso l'altro, in grado di sostenere chiunque sia capace di coglierne la sconvolgente forza armonica ed evocativa. Il peso che queste gambe sembrano dover sostenere è l'io stesso del fotografo, che nella mitizzazione degli equilibri generati da queste linee parallele e rette, si perde in una totale empatia.

Fig. 18 - Dalla serie Ideogrammi, 1978



Generalmente con il termine ideogramma s'intende un simbolo o un carattere grafico che corrisponde a una parola o a un concetto. Questo lavoro del 1978 si può dividere in due sequenze principali: la pellicola a lato che sottolinea una progettualità d'insieme nelle immagini, una sorta di backstage del lavoro del fotografo, e il trittico che rappresenta il vero e proprio ideogramma. Elemento d'unione dei tre scatti è la sessualità femminile e la sua rievocazione. Il pathos generato dalla rimembranza delle linee e delle forme, riveste qui una funzione comunicativa, una sorta di momento collettivo di condivisione.

Fig. 19 - Senza titolo



Due linee incrociate, è questo l'impatto immediato generato dall'immagine. Lo spazio è annullato e i contorni delle gambe sono appena in risalto rispetto allo sfondo, grazie anche all'aiuto dei lacci neri e del vestito dello stesso colore. Un senso di leggerezza e d'armonia invade subito, al primo sguardo. L'intera composizione si traduce in un sapiente gioco di equilibri tra le linee, concetto accentuato anche dall'intervento di Rigon sulla caviglia nell'angolo destro della foto: la linea tratteggiata aggiunta ben s'accorda e disperde tra l'armonia di fondo.

.....(omissis).....

Fig. 21 - Dalla serie Stilizzazioni



La luce è, in questo scatto, generatrice di morbidezza. L'assolutizzazione dello spazio bianco si fonde e perde con il soggetto in primo piano, sfumato con giochi di luce che quasi annullano i contorni del corpo. L'intervento manuale di Rigon nella linea del braccio e del vestito riporta pertanto l'attenzione sul contorno tracciato dal corpo, sul suo rilievo rispetto allo sfondo, oltre che sulla sottile curva generata dal vestito nel busto. La purezza del bianco dona un estremo senso di pulizia e delicatezza all'intera composizione, che si declina appena nel leggero contrasto delle ombre.

.....(omissis).....

Fig. 23 - Dalla serie Stilizzazioni



L'eleganza è il tratto che caratterizza le fotografie di Giorgio Rigon. In questo scatto i giochi di linee e di colori rendono il passo una raffinata composizione armonica. I contrasti di bianco e nero aiutano lo sguardo a percepire gli equilibri compositivi che lo sguardo superficiale e quotidiano nasconde. Non si percepisce alcuna idea di movimento, giacché l'intera attenzione è concentrata sullo spacco del vestito nero che divide due tipi di linee, quella retta del vestito e quella morbida della gamba. La monumentalizzazione di questi segni azzerava la necessità di contestualizzare il dettaglio; l'unico sentimento suscitato è l'ammirazione e la pura fascinazione.

Fig. 24 - Riflessioni sull'immagine riflessa, 2007



Questo scatto è per lo più uno studio concettuale. Viene ripreso il soggetto di Casta Susanna il mito per iniziare una serie di riflessioni sul concetto di simmetria del volto. Dividendo con un taglio mediano il viso in due parti e analizzando singolarmente la parte destra e quella sinistra, si scoprirà che la riflessione di ogni parte darà vita a una serie di immagini l'una diversa dall'altra, alterando la composizione iniziale, fino ad arrivare alla perdita dell'identità del volto stesso.

Fig. 25 - Dalla serie *La linea armonica*



Linee che s'incrociano e accordano, è questo l'impatto iniziale dato dall'immagine. Lo spazio è leggermente tracciato: ci troviamo in una strada e le linee trasversali incorniciano e contrastano le gambe in primo piano. L'equilibrio dei contrasti e del movimento, genera un senso di eleganza e accordo all'intera composizione. Lo spostamento del corpo nella parte sinistra dello scatto non genera uno squilibrio nel peso complessivo delle parti, riuscendo ad accordarsi perfettamente con tutti gli elementi compositivi.

Fig. 26 - Fotocartoline e *Mail Art*, alcuni scatti della serie *I colori della sensualità*



In questa serie di scatti Rigon abbandona il consueto bianco e nero per lasciarsi andare alla seduzione dei colori. Le fotografie di questa sequenza vengono utilizzate nelle fotocartoline, sicuramente di fruizione più leggera rispetto al resto delle opere dell'autore e d'impatto più immediato.

.....(omissis).....

INTERVISTA

1- Quando ha cominciato a scattare foto? Perché proprio la fotografia?

R. Il primo approccio con la fotografia è avvenuto a 17 anni in montagna ove documentavo fotograficamente le mie ascensioni, ma era una piccola produzione allora, asservita alla mia prevalente passione per l'alpinismo. Successivamente, come appassionato e studioso dell'Arte Contemporanea, ho sempre tentato di produrre immagini fotografiche che interpretassero il pensiero estetico in continua evoluzione. In questi tentativi ambiziosi, tuttavia, mi sono sempre astenuto dall'imitare gli stilemi grafici degli artisti dei diversi movimenti.

2- Si legge nella sua biografia che passò gran parte dell'infanzia senza alcun contatto con il mondo femminile, a causa del rigido ambiente cattolico in cui è vissuto. E' azzardato ipotizzare che ciò, associato in seguito alla diffusione del movimento femminista, abbia influito considerevolmente sulle sue opere, incentrate sulla figura femminile?

R. Non solo io ma tutta la mia generazione è stata condizionata dai tabù sessuali, la forte attrazione che la sensualità della figura femminile ha sempre esercitato su di me le ho dovute sublimare in passioni puramente platoniche, portandomi così ad idealizzare e spiritualizzare la figura femminile. Il movimento femminista e l'emancipazione della donna non c'entrano per nulla in questo mio mondo ideale che, piuttosto, trova tuttora alimento nostalgico nel remoto "Dolce Stil Novo".

3- Quanto di autobiografico si trova nei suoi lavori?

R. Tutti i miei lavori non sono altro che un'introspezione nei miei sentimenti e nelle mie pulsioni sensuali. Un esempio? Veda la fotografia qui sotto riportata:



“pensiero malizioso”

4- Qual è la relazione che sente con i soggetti catturati dalle sue immagini?

R. Questa domanda la abbinò alla domanda n° 7. Non che la relazione con i soggetti catturati sia semplicemente voyeuristica, non mi sento un voyeur nel senso vizioso del termine, ma è chiaro che il segno fotografico da me catturato rappresenta un frammento di figura femminile, una parte per il tutto, una sineddoche visiva su cui fantastico. Il tutto o l'intero mio soggetto, il più delle volte, non l'ho neppure percepito e, comunque, non vive più nel mio ricordo.

5- Nel suo saggio “Quesito elementare”, spiega le difficoltà avute nel rispondere in maniera soddisfacente al quesito: Che cos'è una fotografia?”. A distanza di otto anni dalla stesura di quel saggio, come si sente di definire adesso una fotografia?

R. Quella definizione di allora, che per Sua comodità riporto nella nota a fondo pagina⁹, e di cui, oggi, confermo la piena validità, l'ho sintetizzata riferendola specificatamente alla mia fotografia, e solo alla mia, non può essere una definizione di carattere assoluto. Ogni fotografo dovrebbe sintetizzarne una propria. D'altra parte il quesito *“che cosa è la fotografia”* è di un'ingenuità sconcertante, è come voler chiedere di definire che cosa è un quadro. Tecnicamente un quadro può essere definito come *“un insieme di quattro listelli di legno connessi ad angolo retto che racchiudono una tela su cui sono state disposte delle forme e dei colori avvalendosi di un pennello”*. Analogamente, nello stesso mio breve saggio, a premessa della definizione riportata in nota, avevo anche definito tecnicamente la fotografia come *“una rappresentazione ridotta, approssimata, circoscritta e simbolica della realtà”*.

6- Da un paio d'anni coltiva la pratica della Fotocartolina Mail Art. Può spiegarci di cosa si tratta ed il perché di tanta dedizione?

R. A questa domanda rispondo con lo stralcio del testo che tanti anni or sono scrissi per definire lo spirito della Fotocartolina Mail Art:

“...Alla cartolina postale si possono affibbiare mille attributi, tranne la qualità di essere un prodotto artistico. Essa può divulgare la conoscenza dell'arte, questo è vero, come la può banalizzare e volgarizzare attraverso una degradante mistificazione delle forme e dei colori ma, come oggetto in sé, raramente riunisce i requisiti del manufatto d'Arte. Eppure la velleità di farle tentare il famoso salto di qualità da strumento di comunicazione convenzionale ad araldo di un pensiero d'Arte è sempre stato forte: taluni pittori lo hanno fatto, ma raramente, poiché l'alea del viaggiare, le percorse dei timbri, il deturpamento dei bolli, la ruvida manipolazione dei procaccia non invitano certo l'artista a condannare al dissolvimento i propri pezzi unici.

Allora ci proviamo noi fotografi! Fotocartoline d'Autore le chiamiamo. Locuzione che distingue le illustrazioni massificate, buone per tutte le occasioni, da quelle personali, prodotte autonomamente, selezionate per una comunicazione più intima, destinata a poche persone, figurazioni di pura visibilità, magari distaccate dal contingente o dal quotidiano, rivolte ai destinatari come allusive strizzatine d'occhio: “Guarda! Non m'interessa fornirti la testimonianza di dove sono stato, indirizzo a te il mio pensiero, concepito come espressione d'arte singolare, un moto dell'anima dedicato a te e soltanto a te! Apprezzalo, perché va a rafforzare la nostra intesa confidenziale ed esclusiva.”

Questo lo spirito con cui, da ormai dodici anni, coltivo la pratica della “Fotocartolina Mail Art”.

7- Quanto l'elemento voyeuristico caratterizza le sue fotografie? Si definisce un voyeur?

⁹ *“un simulacro di realtà od anche una sua traccia, istintivamente ripresa sull'onda di un'emozione, che offra quel tanto di approssimato, di simbolico, d'indefinito e di aperto alla libera interpretazione dei singoli lettori. Un'interpretazione che non sia obbligatoriamente univoca bensì soggettiva, adeguata alla sensibilità estetica ed ai diversi livelli d'esperienza di ciascuno.”*

R. (vds. risposta n° 4).

8- Molti dei suoi lavori sono costituiti da dittici, trittici o polittici. Sebbene la lettura appaia aperta, la struttura cinematografica sembra suggerirne la sequenza e lo sviluppo. Quale percorso dovrebbe seguire allora chi osserva le immagini?

R. Può darsi che, quasi inconsciamente, la struttura cinematografica abbia suggerito qualche mio lavoro articolato in più immagini ma non vedrei un nesso tra la sequenza temporale cinematografica e quella dei miei lavori. Lo spirito di “opera aperta”, che Lei, giustamente, attribuisce ai miei lavori, anima quasi tutte le mie composizioni complesse: di norma ogni rettangolo 30x40 cm. contiene forme o segni fotografici non finiti, troncati magari a metà, è come se ci fosse scritto “*continua...*”.

Allora definirei questo tipo di lavori come un sistema figurativo in cui il senso del tutto è immanente in ognuno dei suoi elementi costitutivi, un complesso in cui la rete di relazioni interne ne definisce la coerenza. In altre parole, io dipano un *filo di Arianna* che conduce il lettore lungo l’itinerario visuale e gli fa percepire il sistema figurativo come un *unicum*. Le singole fotografie contengono aperture che indirizzano tensione percettiva e sguardo al di fuori del rettangolo, alla ricerca di collegamenti con i rettangoli contermini. Quanto tenuto in sospenso in un fotogramma si perfeziona con la lettura di quelli successivi.

9- Si sa che ha iniziato a stampare fotografie in proprio, costruendosi da solo gli apparecchi necessari. Alla luce di ciò, qual è il suo rapporto con la fotografia digitale?

R. Mi definisco un artigiano della camera oscura, dove lavoro esclusivamente con quattro ingranditori tutti progettati e costruiti da me, e che sono funzionali alla personale creatività che, in estrema sintesi, definisco: “*invenzione, capacità di manipolazione imprevedibile di materiali, stravolgimento delle regole, trasgressione, semplificazione*”. L’avvento della tecnologia digitale mi ha un po’ spiazzato, mi ha portato fuori dalla mia camera oscura, ha sostituito i miei ingranditori con una stampante, un software di grafica ha sostituito il sistema di produzione delle maschere disegnate e ritagliate scrupolosamente per ottenere le mie stilizzazioni. Ho sempre fatto fotografie in bianco e nero, i file che produce la fotocamera digitale non sono in bianco e nero ma di un violaceo che ormai siamo abituati a concepire come nero e gamme di grigio ma la mia modesta stampante ne denuncia i limiti. Da discreto artigiano, voglio che la fotografia stampata sia prodotta in proprio ma le stampanti professionali sono fuori della mia portata economica. La versatilità del mezzo digitale è una conquista strepitosa ma, per me, è come una disciplina espressiva diversa dalla mia, così la utilizzo soltanto per la *leggera* fotografia Mail Art. Vuole un esempio?



i colori della sensualità

10- Nella sua produzione, prettamente artistica, si notano due momenti che esulano dalla ricerca lineare e dalla sperimentazione concettuale: la fotografia militare e le evocazioni di eventi storici. Quanto hanno inciso nelle opere successive questi lavori e quanto della sua ricerca estetica vi si trova dentro?

R. La mia passione per la ricerca iconografica, segnatamente incentrata sulle vicende militari della Storia Patria, non ha nulla a che fare con la produzione che Lei vuole nobilitare come *prettamente artistica*. È strettamente legata al mio lungo passato militare. L'unico luogo in cui si incontrano i reperti fotografici militari d'epoca riprodotti e le mie sperimentazioni estetiche è la camera oscura.

11- L'oggetto trovato e il ready-made sono centrali nella sua poetica e formazione fotografica. Come nascono queste opere?

R. C'era qualcosa di ironico e, insieme, di dissacratorio, quando ho scelto di definire gran parte dei miei soggetti femminili come "*Oggetti Trovati*", in realtà è il caso che li sottopone alla mia attenzione in modo fugace, la parola oggetto però la intendo come *Oggetto d'affezione* o anche nel senso che io oggettivo dei frammenti della figura femminile trasformandoli in segni armonici eletti a oggetti di contemplazione estrapolati dal contesto reale in cui li ho trovati.

12- Se dovesse indicare dei momenti centrali nella sua formazione fotografica, quali sarebbero?

R. Lo studio delle forme ed il loro inserimento in tracciati armonici di derivazione classica.

13- Ideogrammi e monogrammi è questo il nome da lei dato ad alcune sue foto. Ho letto più volte nelle interviste da lei rilasciate, dell'importanza formativa della letteratura nella sua vita e di quanto l'elemento letterario abbia stimolato la sua creatività. Pertanto quanto di letterario è presente nella lettura di una sua opera? In che punto è possibile tracciare una linea di demarcazione fra queste due sfere, negli ideogrammi e monogrammi?

R. Italo Calvino nelle "*Lezioni americane: Sei proposte per il prossimo millennio*" introduce come primo tema "*la leggerezza*" affermando che sulla *pesantezza* non saprebbe cosa dire. Nella fotografia c'è necessariamente la *pesantezza* nel senso che c'è un contorno di cose reali che circondano il soggetto e che pesa troppo o che chiacchiera troppo. Il mio sforzo è sempre stato quello di alleggerire i segni catturati dalla realtà oggettiva per trasformarli in ideogrammi o calligrammi o in monogrammi. Il monogramma non è che due lettere dell'alfabeto elegantemente intrecciate, come quelle ricamate nelle lenzuola delle nostre nonne che andavano spose?. Ecco che lo stilizzare e conferire leggerezza diventa una funzione sempre presente nel mio operare con la fotografia ed è proprio l'ispirazione dalle fonti letterarie e della poesia lirica di Saba, di Montale e di Sandro Penna che mi suggeriscono di *disegnare* figure ideali fuori dal tempo e dallo spazio.

14- La sensualità è l'elemento che attraversa trasversalmente il suo percorso fotografico. Cosa significa per lei questo termine?

R. Una pulsione istintiva che tende all'erotismo e che io cerco di sublimare idealizzando e spiritualizzando la figura femminile.

15- Ha definito la donna il suo "oggetto d'affezione". Dalle prime sperimentazioni con Medusa (1971) e Visitatori (1978), quanto è cambiato nel suo approccio con il mistero del corpo e della figura femminile? Può tracciarne una linea evolutiva?

R. “Medusa” è chiaramente ispirata ad una figura mitologica, il suo sguardo può uccidere per cui il capo reclinato le consente di distoglierlo da chi osserva. In “Visitatori” lo sguardo degli anonimi e umbratili visitatori di passaggio non determina emozioni poiché il corpo femminile non è più cosa misteriosa come in passato.

16- Vecchia Serra Ligure (1977) si allontana un po’ dai suoi lavori ordinari. Quale emozione si nasconde dietro questa scelta e queste opere?

R. Nella “*serra ligure*” non ho fotografato i fiori bensì soltanto la loro ombra riportata in controluce sui vetri spruzzati di calce, secondo la pratica tradizionale delle antiche serre tipiche di quella regione. Anche in queste foto ho voluto suggerire solo l’idea del fiore, la sua linea armonica, la sua leggerezza, senza rappresentarlo direttamente. In fondo lo spirito di quella composizione non si discosta dai miei ideogrammi femminili.

17- Ha vissuto pienamente tutte le correnti artistiche del secolo. Perché proprio la fotografia artistica e quale di questi movimenti sente più suo?

R. “Ready Made”, “Dada”, “Concepti”, “Pop Art”. Sono lontano dal Movimento Astratto e dal Surrealismo.

18- Le gambe delle donne come colonne, perché questa visione?

R. Certo Lei si riferisce alla composizione “Il colonnato”. Forse c’è l’idea del colonnato maestoso antistante il pronao del tempio greco, e della sua assimilazione alla donna, quanto meno mitizzata, se non proprio divinizzata.

19- Linea armonica e segno. Può darne una definizione che rispecchi la sua produzione?

R. A questa domanda ho dato implicitamente risposta a quelle n° 11, 12, 13, 16.

20- Prendiamo in esame le donne della serie “Fenomenologia dei fans”. Cosa l’ha spinto ad immortalare questo momento? Quanto della donna raccontata nelle sequenze di “Linea armonica” ritrova in queste ragazze?

R. Forse è l’unico lavoro che può essere assimilato ad un reportage. È anche l’unico in cui ho scelto che i soggetti fossero consapevoli della mia presenza e della mia attenzione; ma quelle ragazze erano così genuine, fresche, spontanee, ingenuie nella loro dedizione al complesso dei Take That che costituivano, di per sé, seducentissime linee armoniche.

21- Confrontiamo “Fenomenologia dei fans” a “Piazza Navona negli anni '70”. Si scende in piazza nella prima serie per un contatto con un mondo dorato, nella seconda per lottare per un mondo diverso. Quale analogia trova fra queste due serie?

R. Sentimenti genuini entrambi: l’adolescenza che cerca figure ideali di riferimento per i propri sogni, la maturità che abbraccia precise ideologie politiche per un’evoluzione della società. In entrambi i reportage non ho aggiunto niente di mio.

22- Molte delle sue fotografie sono scattate ai mercatini. Può definirsi un “luogo d’affezione”?

R. Certamente! In particolare il mercato del venerdì a Ventimiglia che è il più grande d’Europa ed, essendo in zona di confine e mediterranea, è frequentato da gente proveniente da paesi ed etnie le più disparate. In tanti anni, in quel contesto ho sempre agito inosservato. Il luogo ideale per i miei segni catturati furtivamente, fuggacemente e casualmente.

23- “La strada”, sequenza del 1973, si può definire un racconto d’ispirazione cinematografica?

R. La parte superiore (biancheria stesa) è una costante dei bassi di Napoli e l’ho trasformata in decorazione armonica, la parte inferiore (mercato e giochi di bimbi) è forse ispirata al Neorealismo cinematografico italiano.

24- L’intervento diretto e manuale sull’opera “Rancore”(1975), perché questa scelta?

R. Erano i primi anni ’70, l’epoca della presa di coscienza del disagio della vita urbana e dell’oppressione dei giganteschi manufatti architettonici, mi sembrava una buona idea inserirci un bimbo seminudo che sembra reagire al malessere con una pistola giocattolo.

25- La donna soggetto degli scatti nel Maghreb, può rientrare all’interno degli studi sulla sensualità femminile? Come descriverebbe queste fotografie?

R. So di non avere agito correttamente nei confronti di una cultura che vuole sottrarre la donna alla vista ed alle pulsioni sensuali maschili, ma l'intensità degli sguardi espressi da quelle creature, il mistero delle sembianze che si nascondono dietro il velo mi hanno fortemente affascinato. Chiedo scusa a quelle persone ma il mio vuole essere, comunque, un omaggio alla femminilità.

26- Quanto ha inciso la pittura nei suoi lavori?

R. Dagli studi sulla composizione artistica classica greco-romana e rinascimentale ho assimilato le idee per i miei tracciati armonici; dai movimenti artistici dell'ultimo secolo e dal pensiero estetico che li ispirava, la sintesi espressiva e compositiva.

27- Nella sue opere mancano totalmente dei soggetti in posa, anche se per certi versi la composizione fotografica sublimerebbe la perfetta ricerca estetica. Perché questa scelta?

R. In realtà rifuggo dalla sala di posa e dalle situazioni ove i soggetti si predispongono ad essere fotografati. È un modo diverso dal mio di concepire la fotografia ed io non sono capace di adeguarmi. Quando facevo il professionista, nella mia piccola sala di posa ero sempre imbarazzato, le persone perdono del tutto la loro spontaneità, non sono mai stato capace di suggerire le posture e quelle che assumevano di loro iniziativa erano cristallizzate, false, stereotipate.

28- Se dovesse definire il suo senso estetico in tre fasi, quali indicherebbe?

R. Non so rispondere a questa domanda. Penso che sia presuntuoso da parte mia definire il personale senso estetico.

29- Quale percentuale di reale è contenuta nelle sue fotografie e cosa è il reale per lei?

R. Capisco che la mia fotografia è intrisa di contraddizioni: dalla realtà, o meglio, da quello che mi appare davanti nell'ampio campo visivo, traggio dei frammenti che non potrei mai trarre da una *messa in scena* tipo sala di posa; perciò del dato reale non potrei mai fare a meno, quasi sempre però, per ottenere il risultato finale nella stampa fotografica, sento il bisogno di nascondere qualcosa della realtà, di stabilire, anche artificialmente, una gerarchia di valori espressivi nella composizione, in modo tale che il soggetto prescelto sia evidenziato, idealizzato, monumentalizzato, è per questo che le mie figure navigano per lo più in uno spazio bianco, irreali, fuori dal luogo e dal tempo.

30- L'ossessivo dettaglio delle mani nella serie dedicata a Madre Teresa di Calcutta. Qual è il messaggio nasconde questa sequenza?

R. Ho voluto esprimere il concetto che la santità di quella Donna è incentrata sulle Sue opere di assistenza, di soccorso, di cura operate con le mani, Le Sue mani, con grande evidenza, portavano i segni della fatica e della "rusticità" dei suoi pietosi interventi. La reiterazione delle mani è chiaramente uno stile "Pop" per non dire Warholdiano. Sono stato fortunato poiché durante la mia fulminea, furtiva ripresa di soli tre o quattro scatti Madre Teresa ha portato istintivamente la mano sinistra sul capo per acconciarsi il velo. La composizione così al concettuale ha assommato anche una forte valenza simbolica.

31- Come descriverebbe la sua intera produzione?

R. AMBIZIOSA.

32- Ai giovani fotoamatori sensibili agli aspetti creativi, che consigli si sente di dare?

R. Purtroppo i giovani sono ormai privati del privilegio di lavorare alla produzione delle immagini centellinando gli scatti in relazione al prezzo della pellicola ed al limite di 36 fotogrammi, inoltre quasi tutti saltano a piè pari l'esperienza della camera oscura.

Sembrano aspetti irrilevanti ai fini della qualità estetica della loro produzione; invece, l'eccessiva disinvoltura nella ripresa, l'incremento della velocità operativa e di diffusione delle fotografie li porta ad affrontare ogni soggetto con una certa superficialità, lo scatto ed i parametri tempo-diaframma spesso non sono controllati, poiché non è più richiesto dagli automatismi sempre più perfezionati e, dalla *raffica* delle loro riprese, alla fine ben poco si salva.

I suggerimenti che mi sento di porgere sono:

- approfondire lo studio della storia della fotografia;
- considerare con attenzione le opere dei grandi Autori del passato assimilando i valori di sintesi espressi nelle loro foto singole, tenuto conto che le condizioni operative di allora spesso non permettevano di esprimersi in sequenze di più immagini;

- assimilare, sempre dalle fotografie d'Autore, le sapienti inquadrature, il tagli delle immagini, il tracciato armonico adottato nella disposizione del soggetto o dei soggetti, tutti aspetti che al neofita, con la pratica, devono divenire istintivi all'atto della ripresa, in modo da non offrire alla lettura delle loro fotografie spunti di critica sul disordine della composizione e sull'ambiguità nel percepire la gerarchia delle forme;
- avere la pazienza di leggere testi come "Camera chiara" di R. Barthes e "Sulla fotografia" di S. Sontag, sempre e più che mai attuali.

Infine, anche se sembra una contraddizione rispetto a quanto testé consigliato:

- non imitare nessun altro autore;
- non mutuare stilemi espressivi o di maniera né da altre fotografie né dalla pittura, ormai troppo diffusi e consumati;
- consolidare un proprio stile fotografico;
- se amano perfezionare le loro immagini, *passandole* attraverso i software di grafica, devono essere in grado di dominare il mezzo elettronico e di non farsi dominare dallo stesso.

Bressanone 1 ottobre 2009

Giorgio Rigon

Conclusioni

La condizione della fotografia creativa ed estetica in Italia appare quanto mai fertile. Le realtà, piccole o grandi che siano, dei circoli e delle federazioni fotografiche, coltivano e stimolano la crescita artistico-tecnica di tutti coloro che amatorialmente si avvicinano a quest'arte. Il confronto con il pensiero e l'analisi dei lavori di Giorgio Rigon tuttavia danno modo d'intuire quanto lo spazio dato agli studi fotografici in Italia sia limitato in rapporto alla creatività esistente.

In questo mio studio ho avuto modo di comprendere e appassionarmi al lavoro portato avanti in questi ultimi decenni da un autore come Rigon, che ha fatto dell'estetica e dell'eleganza elemento portante dei propri scatti.

La passione, lo studio e il lavoro di post produzione manuale che si percepisce in ogni immagine, lasciano poco spazio alle speculazioni sull'inconsistenza e arretratezza concettuale italiana.

Il coinvolgimento emotivo dell'autore nell'analisi di linee perfette ed equilibrate, la sua tensione nella ricerca del dettaglio rivelatore di piccole armonie seduttive, le immagini utilizzate come linguaggio, a volte cinematografico a volte comunicativo, rivelano uno studio che affonda le proprie radici nelle maggiori correnti avanguardistiche internazionali e negli studi compositivi classici.

La donna analizzata da Rigon è una donna al di fuori di confini spaziali e temporali, assolutizzata nelle sue forme, che rappresenta il concetto stesso di femminilità, quanto mai letterario nella sua resa.

Nell'era del *Photoshop*, l'intervento manuale applicato alle immagini dall'autore nella sua camera oscura si fa portavoce di un tipo di fotografia storica, abituata al contatto chimico e ottico, frutto di uno studio compositivo oggi creato dai software specifici.

Come espresso dall'autore stesso nell'intervista, troppo spesso i giovani fotoamatori si lasciano dominare dai mezzi elettronici, annullando completamente lo studio e l'acquisizione di ciò che oramai è il passato tecnico del mezzo fotografico. I lavori di Rigon rappresentano quindi un promemoria di ciò che era la fotografia artistica prima dell'automatizzazione, oltre che un modello cui ispirarsi.

Con questo lavoro ho voluto mettere in luce la condizione della fotografia in Italia, spesso associata solo alle campagne pubblicitarie e alle riviste, presentando un modello, come Giorgio Rigon, che ben poco può essere collegato a questo tipo di fotografia commerciale. I suoi studi e il suo percorso fotografico, che mostrano quanto profonda possa essere la preparazione e quanto potenziale esista nel nostro paese, non possono che nobilitare la fotografia creativa italiana, creando ponti di collegamento con le realtà contemporanee fotografiche straniere e incentivando tutti coloro che vivono la passione per la fotografia di discendenza avanguardistica.

FINE