REMIX

Allora, adesso

Marina Malabotti fotografa. Uno sguardo pubblico e privato, la mostra alla GNAM di Roma.

di *Carmelo Marabello* — 4 Marzo 2019

Il volto di Marina Malabotti si declina attraverso una foto e due autoritratti, subito all'inizio della mostra a lei dedicata. Il viso di una giovane donna sorridente nel 1972, un'immagine privata, confidente, nel ritratto in piano medio di Francesco Faeta, sulla scena di un viaggio ungherese, nella *pustza*. Una foto complice e di coppia. Il primo dei due autoritratti la vede dinanzi a uno specchio, il capo reclinato, una mano, la sua mano, le copre il viso, in un ambiente apparentemente domestico sullo sfondo, in una geometria di piastrelle da stanza da bagno anni settanta. La data è appunto 1979.

Il secondo autoritratto è invece uno scatto ottenuto attraverso una videoinstallazione di Luciano Giaccari: qui siamo nella Galleria Nazionale di Arte Moderna a Roma, nel 1981. **Le tre foto, scattate in meno di dieci anni, la mostrano con in mano una reflex, una protesi speciale e usuale**. Nella prima il corpo della macchina è rivolto verso di lei. Nella seconda l'atto fotografico, lo scatto, è lì, *è* allora, mentre accade, teatro del riflesso allo specchio, teatro di posa: la reflex è qui impugnata con una mano, esposta ed agente. Nella terza, lo scatto la ritrae in differita, in piedi, di profilo, nell'atto di fotografare, nel presente cosciente, chimico, di un passato appena dato, nell'*impressione* di un'azione

appena compiuta, alla luce di una memoria video, di una *document-azione* di Giaccari.

Se la prima delle tre foto traccia una dimensione coeva speciale, l'epifania semplice di una *vita con*, di una coppia, la leggera e potente traccia indessicale del ritratto affettivo, la terza progetta una coevità complessa, differita; traccia nella videoinstallazione la propria pratica, un'azione, il lavoro del fotografo, e insieme il corpo in atto di chi fotografa, una tecno-estetica necessaria, la sua evidente fenomenologia. Produce l'indice di una cogenza del senso e del segno, lo scarto poetico *del* documento, *dal* documento. Le tre foto, nella scelta del curatore, segnano un inizio, configurano la fotografa come firma visibile della mostra, attraverso il viso e il corpo di lei. **Se il lavoro poetico ed etnografico di Malabotti si inscrive nel segno di un realismo fenomenologico, il corpo della fotografa non può non esporsi come polo di senso e sensi, partizione sensibile e agente del lavoro e dei suoi esiti**.

Sono centosettantadue le foto di Marina Malabotti esposte alla GNAM di Roma sino al 31 marzo di quest'anno. Raccontano di una fotografia pubblica e privata, di uno sguardo esercitato e agito tra il 1972 e il 1981. Raccontano di uno sguardo vissuto. **Raccontano di etnografie visive e di atti fotografici, della forma di un *gesto* fotografico che attraversa e documenta bordi e margini di vita italiana**, geografie del malessere e del disagio, tratti dell'esperienza artistica. Che rimanda alla storia della fotografia italiana come scena del documento, come pratica sensibile del presente, come interrogazione dell'esistente.

Quando un corpus fotografico largamente inedito riemerge e prende forma attraverso una mostra, la forma del tempo, il gioco del tempo assumono una consistenza nuova. *Il qui e ora* richiamano, con prepotenza, urgenza, il *lì e allora* delle foto. Come è in parte ovvio, e necessario. Tuttavia quando un corpus fotografico si fa mostra, esposizione, il tempo stesso curva ulteriormente la forma dell'esperienza sensibile, le stesse foto si dispongono come una "*enclosure*", una sorta *di re-framing* dell'esperienza, disegnando una percezione originale, temporanea, fragile, dello spazio, delle temporalità inscritte nei fotogrammi, disperse e raccolte nel tempo di edizioni a stampa precedenti. Offrendoci, nei fatti, una storia sensibile di produzione di viste, di atti, di senso, di esiti pubblici da rileggere oggi in cornici nuove.

La curatela è il medium di questo spazio-tempo, la vista del visitatore l'auspicio di una nuova messa in scena del dato fotografico, una nuova festa del visibile. Di una traccia che il curatore, Daniele Fragapane, propone a partire qui da un archivio che raccoglie dieci anni di lavori nella forma di un quasi-dittico, che disegna in due assi e due movimenti, due curve temporali e spaziali: il progetto personale e autoriale *Un anno in*

galleria, uno studio della vita culturale dell'istituzione museale romana la cui durata, tra sopralluoghi e sessioni di ripresa, va dal 1980 al 1981, e le serie di indagini sul terreno che tra documentazione e sperimentazione (1970-1984) sono in parte ascrivibili alla ricerca etnografica visiva italiana di quegli anni.

Tuttavia risonanze tra i due movimenti di ricerca, tra gli esiti qui presentati, sono via via avvertibili, soprattutto nel lavoro etnografico che succede il progetto di *Un anno in galleria*. Ed **è probabilmente utile rileggere a ritroso la fotografia di Malabotti a partire dagli ultimi anni, affidarsi alla sequenza di immagini così come sono proposte in mostra, il lavoro della fotografa**. Muoversi così lungo la cronologia delle opere per cogliere il senso di questa presenza, oggi, nella storia della fotografia italiana recente, per verificare questo corpus come mossa viva e peculiare delle sue pratiche mobili, come discussione della nozione stessa di autorialità.

Le foto etnografiche di terreno, sono infatti da leggere nel quadro di una revisione del progetto demartiniano di etnografia visiva, un progetto complesso che vede diversi antropologi e fotografi impegnati in quegli anni, da Satriani ad Annabella Rossi, allo stesso Faeta. Un confronto con questa storia accademica, di politica della ricerca, politica in senso proprio, trova nelle foto di terreno un campo di tensione e risoluzione piuttosto complesso, all'incrocio di estetiche del realismo fenomenologico e tradizione della documentazione. Come accade ad esempio nelle foto della comunità insubordinata di Melissa, dove il confronto con gli scatti di Faeta, antropologo, compagno di vita e complice, così come con Salvatore Piermarini, è inevitabile – soprattutto nell'uso della sequenza –, tralasciando qui un'analisi puntuale delle intermittenze del lavoro di terreno nel progetto di rilievo fotografico, prodotto in tempi diversi dagli autori, così come il confronto coi materiali video, girati sempre da Faeta in quell'occasione su suggerimento di Annabella Rossi.

Come diversamente accade ancora nel progetto di *Imago mortis*, la mostra volume del 1980, esito di un lavoro comune di terreno, dove elementi di stile di restituzione pur differenziano i due autori – l'uso della sequenza di ambiente, il totale, in Faeta, la composizione formale del ritratto soprattutto femminile di Malabotti – mostrando comunque, esplicitamente, un orizzonte di senso condiviso nelle ricerca fotografica di rituali e forme del lutto meridionale.

Il progetto inedito di *Un anno in galleria* ha origine, del resto, come committenza voluta da De Marchis, allora sovraintendente della GNAM, a seguire l'esito della mostra *Imago mortis* del 1980. L'etnografia del lavoro artistico diviene qui un'etnografia dell'ambiente museale: diversamente dalle foto di Mulas, dalla *studio visit* culminante nel gesto di

artista, dalla *situazione happening* del progetto-volume *New York: arte e persone 1964-1967*, Malabotti traccia lo spazio del lavoro generico, gli operai negli allestimenti delle mostre, i tempi morti, i volti e i corpi di artisti nell'atto di gesti intransitivi, di attese, i visitatori nelle posture della curiosità, delle perplessità.

La forma del ritratto, l'evidenza del ritratto scatto occasionale, segnano il progetto, riproducono la vita materiale della galleria intorno al 1981. Segnano un lavoro interrotto allorché De Marchis lascia la direzione della galleria. Disegnano diverse necessità artistiche e autoriali le cui tracce sono evidenti nella serie di ritratti coevi, ***Il futuro delle bambine*, i ritratti di ambiente scolastico a Migliuso, in un piccolo paese della Calabria degli anni ottanta**, così come già nelle immagini di bambine scattate a Cassari nel 1979, e ancora nei lavori successivi, come *Le metamorfosi del tempo* (1984), un lavoro sulle tracce delle foto di Saverio Marra, alla ricerca del futuro – ovvero del presente degli anni ottanta – incorporato nei corpi e nelle foto che Marra scattò dagli anni venti sino alla fine della Seconda guerra mondiale nel suo paese, San Giovanni in Fiore (lavori analizzati da Faeta nello stesso anno). Il ritrovare i viventi ritratti da Marra segna un progetto di memoria, un archivio del vivente rimesso in scena dalla fotografa romana, uno scarto attivo, un *re-enactment* della memoria incarnata, memoria che, grazie alla *truka Ventimiglia*, diviene una sequenza in un documentario Rai di Maurizio Fusco, *Le stanze della memoria* (1985), embricandosi e sovrapponendosi alle immagini originali dello stesso Marra, grazie a Francesco Faeta.

La memoria, così come il presente, diventano così un obiettivo mobile, un campo di immagini in tensione. Alle sopravvivenze dei rituali, alla memoria dell'arcaico dei lavori etnografici, si sovrappongono l'occhio delle bambine come futuro possibile, o il presente dei corpi invecchiati immortalati da un fotografo calabrese degli anni tra le due guerre. Mentre lo spazio bianco e nudo della Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma, nelle foto inedite di lei, si apriva ai futuri possibili del gesto artistico, tramandosi del quotidiano dei gesti di operai, allestitori, visitatori. Il qui e ora della fotografia diveniva immediatamente non solo, e non tanto, il presente di un passato, piuttosto il presente di un futuro. L'immagine, in fondo, è sempre *a venire.*

Riferimenti bibliografici

F. Faeta, M. Malabotti, *Imago mortis: simboli e rituali della morte nella cultura popolare dell'Italia meridionale*, De Luca, Roma 1980.
F. Faeta, *Saverio Marra fotografo: immagini del mondo popolare silano nei primi decenni del secolo*, Electa, Milano 1984.
G.D. Fragapane, *Marina Malabotti fotografa. Uno sguardo pubblico e privato*, Contrasto, Roma 2019.