

Talks

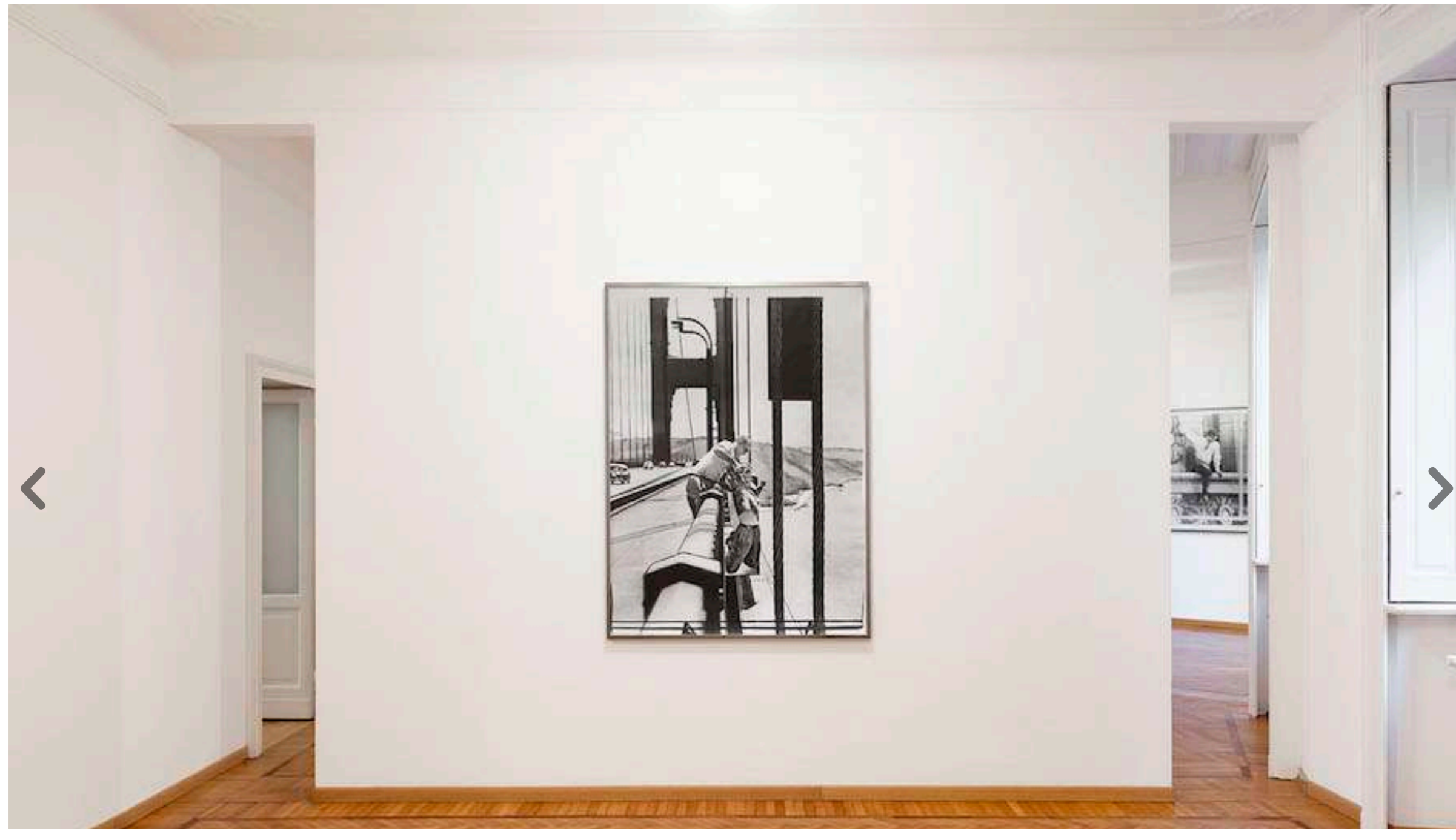
## Intervista con Linda Fregni Nagler | Pour commander à l'air

I lavori di Linda Fregni Nagler sono un personale tentativo di riflessione sulle convenzioni iconografiche che costituiscono i modelli narrativi, culturali e percettivi della fotografia.

aprile 22, 2015

Elena Bordignon

SHARE: [FACEBOOK](#) - [TWITTER](#) - [PINTEREST](#) - [GOOGLE+](#)



Linda Fregni Nagler, *Pour commander à l'air*, Galleria Monica De Cardenas, Milano 2015 - Installation view  
Foto Andrea Rossetti

Fino al 23 maggio 2015, la [Galleria Monica De Cardenas](#) ospita la mostra personale di **Linda Fregni Nagler**. In occasione di questa mostra l'artista presenta una parte del ciclo di opere intitolate *Pour commander à l'air*, fotografie esposte nel 2014 a Roma nella mostra dei finalisti del Premio MAXXI.

Alcune domande all'artista.

**ATP: E' arduo a mio parere, soprattutto in questo momento storico, compiere una riflessione sulle convenzioni iconografiche. E' con molto interesse, dunque, che scopro che hai colto la sfida di effettuare una ricerca proprio sulle convenzioni legate alle immagini. L'esito di queste tue considerazioni ha dato vita a ciclo "Pour commander à l'air" - fotografie esposte nel 2014 a Roma nella mostra dei finalisti del Premio MAXXI - di cui esponi una parte alla Galleria Monica De Cardenas. Mi racconti come nasce questo tuo interesse?**

Linda Fregni Nagler: Per rispondere alla prima parte della tua domanda, credo che una riflessione su questioni legate alla rappresentazione sia più facilmente percorribile oggi che in passato. Possediamo molti più strumenti di analisi: esiste una letteratura ormai vastissima, gli studi sui rapporti tra immagine, società e cultura sono sempre più sofisticati e inoltre un catalogo immenso di fotografie è accessibile a chiunque desideri fare ricerca.

Quando nelle mie opere utilizzo immagini del passato, provo a evidenziare come le modalità di realizzazione di queste immagini siano sovente il risultato di un rapporto stretto tra strumenti tecnici e cultura visiva di un'epoca che lo sguardo contemporaneo offusca, privilegiando alcuni aspetti su altri. Cerco di spiegarmi con un esempio: per l'opera presentata alla Biennale del 2013, *The Hidden Mother*, ho raccolto circa mille esempi originali di uno stilema compositivo utilizzato nei ritratti infantili dall'alba del fotografico fino all'inizio dell'era dell'istantanea, che consisteva nel nascondere in maniera rudimentale la figura che tiene fermo il bambino durante il tempo di esposizione della lastra fotografica. La figura, pur nascosta da un drappo o cancellata manualmente, è comunque registrata sulla fotografia e la sua presenza rimane visibile. Prima che raccogliessi questa mole di esempi, tale ricorrente convenzione non era conosciuta dagli storici della fotografia i quali interpretavano queste immagini prese singolarmente al massimo come isolate bizzarrie della rappresentazione fotografica. Disposte una a fianco all'altra fino a costituire una significativa massa critica, invece, forniscono un tema interessantissimo per aggiungere un tassello di comprensione sulla storia, i costumi e le convenzioni della fotografia popolare ottocentesca. Per questa mostra ho lavorato diversamente, associando immagini che non necessariamente hanno una stretta attinenza una con l'altra. Il bacino di provenienza è generalmente comune, ma il punto di vista e i criteri di selezione sono più personali e poetici.

**ATP: In merito al ciclo di fotografie "Pour commander à l'air", hai scelto, dal vasto archivio che stai costruendo in questi ultimi anni, delle immagini che mostrano delle figure in procinto di saltare o sospese in equilibrio precario. Perché hai scelto questo tema?**

LFN: Come accennavo, in questo caso il tema che emerge nell'esposizione non è preesistente, scaturisce piuttosto dagli inevitabili rimandi reciproci che le immagini suscitano in chi le osserva. Il punto di partenza è stata una riflessione su opere di altri artisti quali Yves Klein, Andy Warhol e Sarah Charlesworth. Gli *Stills* della Charlesworth, in particolare, sono anch'essi ingrandimenti di scatti pubblicati sui quotidiani americani, i soggetti immortalati sono persone che precipitano dall'alto di un edificio. Mi sono interrogata sul potere di queste immagini, sull'attrazione che hanno suscitato sull'artista che se ne è appropriata, e soprattutto sulla figura del fotografo che le ha scattate, un fotografo "lupo", così come lo intendeva Bresson (e come invece lo "temeva" Mulas), che insegue lo scatto in cerca del "momento decisivo".

Ho sempre pensato di essere incapace di scattare immagini con quell'attitudine, sia per indole sia per mancanza di velocità o talento specifico, e ho iniziato a ragionare sul tempo di attesa di quei fotografi, che hanno aspettato, in alcuni casi, lunghe ore insieme al 'soggetto' per *ottenere* lo scatto di un essere umano che cade. Ed è su quel lungo tempo di attesa che si sono concentrate le mie ricerche, un tempo psicologico, drammatico, ma anche indefinibile e simbolico che, diversamente dal tempo "fermato" delle persone in caduta, incarna un forte limite della fotografia, che fraziona il tempo senza riuscire a ricomporlo in una sequenza, poiché il tempo è sempre divisibile per se stesso e poiché non è dato di sapere quale sarà il destino finale dei soggetti fotografati. Le fotografie delle persone in caduta congelano un moto troppo rapido perché il nostro occhio sia in grado di fermarlo, hanno qualità concettuali profondamente diverse da quelle che sono andata cercando io. Rappresentano il potere della macchina, lo volevo rappresentare l'impotenza dell'attesa. In alcune immagini quell'equilibrio precario è un gioco, una sfida alla morte... o al diavolo (in inglese l'equilibrista si chiama "daredevil"), per questo dicevo che si tratta di una sequenza inventata, di un'associazione di idee, piuttosto che di un gruppo di immagini che nascono con uno e un solo comune intento.

**ATP: Scegli un'immagine, la ri-fotografi e la ingrandisci: in questo processo sveli la natura artefatta di molte fotografie magari credute "vere". Attraverso il procedimento di "blow up" sono emersi i frequenti ritocchi manuali presenti sulla superficie delle stampe originali. Che significato dare a questa scoperta? A livello concettuale come hai gestito questa "eccedenza" nascosta nelle fotografie?**

LFN: Questo è un argomento complesso, cerco di rispondere in maniera molto sintetica alla domanda. Non si tratta di una scoperta: chiunque si trovi in mano queste stampe originali prova un senso di curiosità e sorpresa per gli interventi sulla superficie della stampa, così evidenti e in taluni casi così sapienti. La stampa sui quotidiani di larga tiratura infatti, prevedeva di rimpicciolire questi originali, nascondendo o rendendo di fatto invisibile il segno manuale. Ho voluto compiere l'operazione di posta, per trasformare dei segni redazionali funzionali alla stampa tipografica in segni che si avvicinano più al gesto pittorico. Il ritocco è una sottolineatura di significato, aiuta a rendere visibile ciò che nella fotografia è fuori fuoco, o addirittura non c'è. Ma è anche adombramento, occultazione, maschera, e ancora metamorfosi, trasformazione.

**ATP: La tua ricerca è fondamentalmente legata alla fotografia analogica. Come contestualizzi le tue riflessioni in relazione al vasto - e forse ancora tutto da capire - mondo della fotografia digitale? C'è un nesso o non ti interessa paragonare le due logiche fotografiche?**

LFN: Mi sono formata con la fotografia analogica e ho vissuto in pochi anni il passaggio dall'analogico al digitale, a cui devo comunque ricorrere, sia nella pratica, sia per l'archiviazione di immagini. Tuttavia il mio orizzonte di riferimento costante è quello del procedimento analogico perché mi interessa come il tempo e la luce agiscono su una superficie fotosensibile. Si tratta di un meccanismo profondamente diverso dall'azione della luce su un sensore, che ricostruisce un'immagine attraverso una decodifica numerica. La fotografia analogica è calco e, successivamente, matrice di un oggetto che ha riflesso la luce.

**ATP: In mostra esponi anche delle nuove fotografie di tre sculture che hai fatto realizzare a partire dalle immagini di modellini di macchine per direzionare il volo di un areostato, costruiti per Nadar da Gustave de Ponton d'Amécourt. Andando a ritroso nel tempo, hai ripercorso alcuni passi del grande pioniere della fotografia. Mi racconti cosa ti ha affascinato di questa scoperta?**

LFN: La semplice osservazione di quelle fotografie di Nadar non fornisce sufficienti riferimenti utili per riuscire a capire come effettivamente erano questi modelli: inquadrati contro un fondale neutro, sospese, senza avere indicazione di scala, né un'idea davvero precisa della forma reale e dei materiali, queste macchine restano dei misteri. Ho voluto ricostruirle sapendo che, partendo proprio dalle fotografie, avrei dovuto inventare soluzioni per renderle intelleggibili. Il risultato di questo lavoro è stato esposto al MAXXI lo scorso anno. In quest'ultima mostra, invece, percorrendo la strada a ritroso, ho esposto le fotografie delle mie sculture. Ho cercato di tornare alle fotografie di Nadar partendo dalla loro ricostruzione tridimensionale. Ma il punto di arrivo visuale, le mie fotografie, non è sovrapponibile a quello di partenza, le fotografie di Nadar. Questo lavoro è per me in relazione profonda con il ciclo di fotografie di cui parlavo prima, è infatti una frase di Nadar che dà il titolo alla mostra: "être plus fort, plus lourd que l'air, pour commander à l'air..."



— Linda Fregni Nagler *Pour commander à l'air*, Untitled, gelatin silver print on Matt Baryt paper, Selenium Toner cm 142,5 x 104,5 framed Courtesy Galleria Monica De Cardenas, Milano