

**Biblioteca
Panizzi**
Edizioni



Vasco Ascolini

Un'autobiografia per immagini



I progetti degli **Amici della Biblioteca**



Vasco Ascolini. Un'autobiografia per immagini

A cura di Massimo Mussini

Coordinamento Monica Leoni, Elisabeth Sciarretta

Un sentito ringraziamento da parte della biblioteca
a Vasco Ascolini per la generosa disponibilità e al
prof. Massimo Mussini per la preziosa collaborazione e competenza

Si ringraziano per la collaborazione

Sebastiano Bertolini

Virginia Cipressi

Roberto Coscelli

Nicoletta Fontanesi

Claudio Salsi

Marina Varini

Questo catalogo è stato realizzato in occasione della mostra
Vasco Ascolini. Un'autobiografia per immagini
presso la Sala Pianoterra della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia
29 aprile - 17 settembre 2022



Vasco Ascolini

Un'autobiografia per immagini

a cura di
Massimo Mussini

coordinamento
Monica Leoni, Elisabeth Sciarretta



La fotografia è testimonianza del passato e del presente di una comunità, pur essendo al tempo stesso una forma d'arte. Per questo motivo essa è importante dal punto di vista della sua tutela, conservazione e valorizzazione. Vasco Ascolini, è senza dubbio un testimone del suo tempo, che si è misurato sia nella ricerca che nella sperimentazione, manifestando un'attenzione al linguaggio fotografico a lui contemporaneo di grande spessore.

La Biblioteca Panizzi, con la sua Fototeca, da 40 anni si impegna nell'incremento del patrimonio pubblico con archivi e fondi di particolare rilevanza per la città, attraverso i suoi programmi di acquisizione, riordino, catalogazione e digitalizzazione, con il fine di renderli accessibili alla collettività.

Oltre a quella storica, infatti, anche le collezioni contemporanee della fototeca, come ad esempio quella di Fotografia Europea, che raccoglie le opere degli autori che hanno esposto durante le diverse edizioni del festival, valorizzano ulteriormente il significato linguistico e creativo della fotografia. Aspetti che hanno caratterizzato nel tempo le collezioni pubbliche, diventando, anno dopo anno, un patrimonio insostituibile. L'archivio fotografico di Vasco Ascolini, donato dallo stesso autore alla Biblioteca, si caratterizza soprattutto per questi modelli.

La sua creatività, il particolare utilizzo della luce, la sua inconfondibile "cifra al nero", lo hanno reso rinomato ed apprezzato non solo in Italia, ma anche in Francia e nel resto d'Europa, per arrivare anche oltreoceano ed annoverare le sue opere nei più grandi musei del mondo. Ascolini è stato un "ambasciatore" della nostra città all'estero, e qui, dove ha cominciato e dove ha appreso dal suo maestro Stanislaw Farri l'utilizzo della luce, per arrivare poi a sviluppare una sua personalissima concezione del linguaggio fotografico, ha voluto lasciare una testimonianza tangibile del suo lavoro.

Al termine delle operazioni di riordino, catalogazione e digitalizzazione, la Biblioteca desidera mettere la sua donazione a disposizione della comunità, dalla quale Vasco Ascolini è partito per il suo lungo "viaggio artistico". La mostra si configura quindi come un momento illustrativo del suo fondo e la pubblicazione di questo catalogo, con la curatela del professor Massimo Mussini, si presenta come uno strumento in grado di dare ulteriori chiavi di accesso all'opera e alla ricca produzione di uno dei più significativi esponenti della fotografia reggiana.

Annalisa Rabitti

Assessore alle politiche culturali
del Comune di Reggio Emilia

Valentina Galloni

Dirigente Servizio Servizi Culturali
del Comune di Reggio Emilia



Biografia

La Luce si fissò nel mio sguardo, vi rimase per sempre, anche nei diversi generi frequentati in seguito, e ancora oggi, Lei è nel mio sguardo, nei miei occhi. Ora, come allora.

Vasco Ascolini nasce a Reggio Emilia il 10 maggio 1937. Già dal 1965 inizia ad appassionarsi alla fotografia e a praticarla in modo amatoriale per affidarsi poi all'esempio e agli insegnamenti di colui che ritiene il suo maestro: Stanislao Farri, insieme al quale nel 1968 contribuisce, con altri fotografi reggiani, alla nascita del circolo fotografico "Il Soffietto".

Per approfondire la sua formazione e la cultura fotografica di riferimento, Vasco Ascolini inizia anche a frequentare come uditor le lezioni di Carlo Arturo Quintavalle e Massimo Mussini che in quel luogo di sperimentazione e ricerca che era l'Università di Parma negli anni Settanta, approfondivano i meccanismi sottesi al mondo della comunicazione di massa e quindi anche il ruolo delle immagini fotografiche nel mondo dell'arte contemporanea. Dal 1973 al 1990 Vasco Ascolini si occupa di fotografia di teatro, in qualità di fotografo ufficiale del Teatro Municipale "Romolo Valli" di Reggio Emilia, dove oltre a documentare quanto avviene sul palcoscenico, davanti e dietro le quinte, comincia ad interpretare a suo modo ciò che la luce e i corpi in scena comunicano. Nel 1978 la prima mostra personale, allestita nell'atrio del teatro Valli *Cronofotografia* segna un passaggio importante verso una maggiore consapevolezza di quella che sempre più stava divenendo per lui una vera e propria professione. Le sue fotografie di genere teatrale si conservano oggi presso molti prestigiosi musei in Europa, America e Giappone e nel 1985 una grande mostra antologica viene dedicata alle sue fotografie di spettacolo nei locali espositivi del Lincoln Center di New York.

Nella seconda metà degli anni Ottanta Ascolini riceve sempre più spesso incarichi istituzionali che lo portano a fotografare monumenti, musei e centri storici in Italia e in Francia, conservando sempre la sua "cifra al nero" che ormai lo contraddistingue.

Risale al 1988 il progetto di fotografare la città di Aosta, commissionato dall'Assessorato alla Cultura, cui seguirà la mostra *Aosta Metafisica* e un catalogo con testo introduttivo dello storico dell'arte Ernst H. Gombrich. In quegli anni Ascolini lavora anche con il Comune di Reggio Emilia e con la fototeca della biblioteca Panizzi, presentando la mostra *L'idea metafisica* che si concretizza in un catalogo del 1992 con testo critico di Aaron Scharf. Importantissimo poi l'incontro con Michèle Moutashar che nel 1991 gli conferisce un incarico per fotografare

Arles e lo incoraggia a partecipare ai *Rencontres internationales de la photographie d'Arles*, dandogli una visibilità internazionale anche in questo nuovo genere. Nello stesso anno riceve la Grande Medaglia della Città di Arles.

I *Rencontres* diventeranno un appuntamento annuale, che fa tutt'ora parte della sua agenda. La sua notorietà lo porta a viaggiare spesso in Francia per fotografare lo straordinario patrimonio di musei, quali il Louvre, il Musée Rodin, il Carnavalet, e ancora castelli, abbazie e centri storici. Sulla scia di questo filone nasceranno anche le ricerche sul sito archeologico di Pompei (2000), su Mantova (2002) e su Citerna (2009).

Nel 2000 espone alla grande mostra collettiva *D'après l'antique* al Musée du Louvre, in cui per la prima volta nel grande museo francese la fotografia viene esposta come forma d'arte vera e propria, tanto da conquistarsi nello stesso anno una sezione dedicata tra le collezioni del Louvre, sancendo così l'autonomia artistica del linguaggio fotografico. Sempre nel 2000 riceve dal Ministero della Cultura Francese la nomina a "Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres".

Tra la fine degli anni Novanta e gli inizi del 2000 il lavoro di Ascolini si concentra inoltre sul tema della follia e degli ospedali psichiatrici. Partendo dall'ex ospedale San Lazzaro di Reggio Emilia, la ricerca si muove tra Torino, Venezia e Roma, per avere come esito il catalogo *Une incertaine folie*, che ha accompagnato la mostra tenutasi alla *Transphotographiques* di Lille nel 2003. Seguendo questo filone, agli inizi degli anni 2000 Ascolini pubblica le immagini del *Bestiaire fantastique*, un mondo incerto e interiore, popolato da esseri inquietanti e misteriosi. *Inquietudini* è invece il titolo della serie datata 2001, un'inquietudine tutta visiva e insieme psicologica. La naturale continuazione di questa ricerca sperimentale approderà alla serie *Persistenze* (2013), in cui «Ascolini si è trovato a costruire fotografie, non per ottenere rappresentazioni visivamente realistiche ma impossibili nella realtà, bensì per creare apparenze informi, (...) con il gesto guidato dall'automatismo inconscio, oppure come le visioni oniriche di certa pittura surrealista». (Massimo Mussini)

Il fondo fotografico

Mi fa un grande piacere pensare che in Italia le mie fotografie siano ora conservate in città come Venezia, Parma, Mantova, Aosta, Citterna, Novellara, così come anche a Reggio Emilia, la mia città natale

Il fondo fotografico di Vasco Ascolini, è costituito da oltre 500 *vintage prints* e stampe moderne alla gelatina bromuro d'argento e a getto d'inchiostro su carte baritate e politenate, con misure che variano da 20x30 cm a 50x70 cm, oltre a diversi files digitali ad alta risoluzione, che Ascolini stesso ha voluto donare alla fototeca della Biblioteca Panizzi, a testimonianza del suo percorso di fotografo.

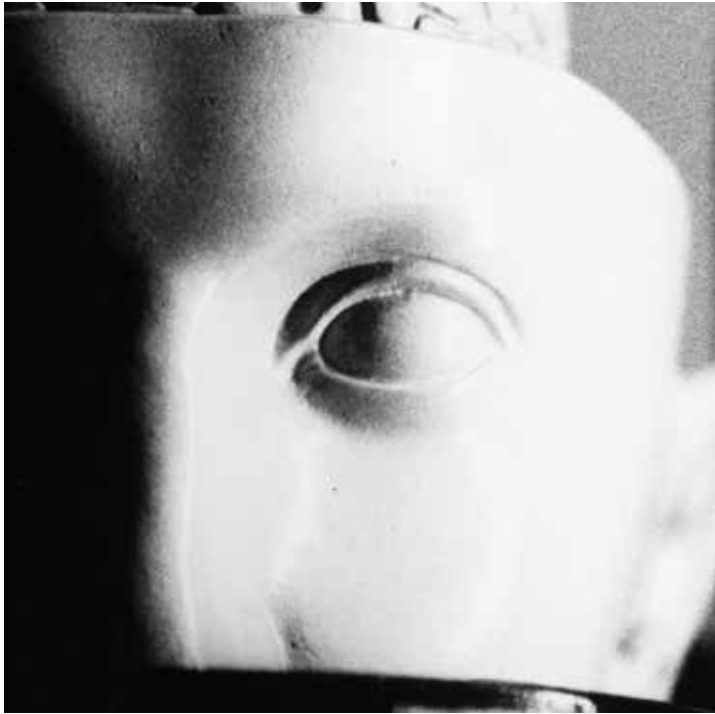
Le fotografie acquisite dalla fototeca segnano il percorso artistico della vita di Ascolini, a partire dagli esordi negli anni Settanta del Novecento, fino agli scatti degli ultimi anni.

All'interno del fondo, si possono riconoscere tutte le tappe fondamentali della sua crescita, dagli esordi in cui seguendo l'esempio di Farri sperimenta le tecniche della luce, alle fotografie di teatro, che gli hanno dato la possibilità di esplorare l'interpretazione fotografica e di essere notato all'estero, per arrivare alle fotografie che hanno come soggetto l'architettura delle città, dei musei e dei monumenti più importanti, sia francesi che italiani. Le ultime fotografie donate si riferiscono poi alla sua dimensione più intima, con sperimentazioni sia dal punto di vista dello scatto, che di sviluppo e stampa («ho stampato e poi sviluppato le fotografie usando pennelli ed acidi vecchissimi, alcuni persino scaduti, per potere avere il "mio nero", più o meno forte»), che indagano l'animo umano nelle sue inquietudini più profonde («Si tratta di un capitolo assai impegnativo della mia ricerca interiore, molto coinvolgente umanamente, professionalmente, e ancora aperto»).

Un excursus totale, quindi, che resta ad attestare, attraverso le sue opere, la vita di un fotografo tra i più significativi della città.

La mostra qui presentata, selezione accurata delle fotografie del fondo donato, vuole essere una chiave di lettura del patrimonio lasciato da Ascolini alla sua città, una sorta di racconto per immagini del suo impegno di fotografo. La sequenza delle immagini presentate nel catalogo e nella mostra, non è prettamente cronologica, ma rispetta prima di tutto i temi che hanno caratterizzato la sua maturazione artistica.

Una volta acquisito dalla fototeca, questo importante patrimonio fotografico sarà riordinato, condizionato, digitalizzato e catalogato, per essere messo a disposizione della comunità, come memoria storica per immagini, affiancandosi ad altri archivi di grandi fotografi reggiani, quali ad esempio Stanislao Farri e Luigi Ghirri, che hanno fatto la storia della fotografia contemporanea della città.



Massimo Mussini

Vasco Ascolini. Autobiografia per immagini

Uno scrittore compone la propria autobiografia con la scrittura. Il fotografo può farlo con le immagini?

L'autobiografia è considerata un genere letterario con il quale l'autore si racconta allo scopo di raggiungere fini differenziati e che ha una lunghissima storia alle spalle, quasi quanto l'invenzione della scrittura. Poiché il suo contenuto è frutto di una scelta di episodi che nell'autore hanno lasciato un ricordo particolare, può essere definita uno sguardo all'indietro. Per ragioni oggettive, quasi impossibile è l'autobiografia fotografica, dato che il fotografo dovrebbe continuamente fotografare se stesso per raccontarsi attraverso le immagini. A lui non resta che fornire documenti per aiutare gli altri a conoscerlo.

Intitolare una mostra *Autobiografia per immagini*, dunque, può suonare anacronistico ma la scelta ha una ragione particolare. Vasco Ascolini, ha affiancato alla sua vasta produzione fotografica una breve autobiografia scritta in cui, più che ricostruire le sue esperienze esistenziali, ci ha parlato dei suoi incontri con i critici che hanno analizzato il suo lavoro¹. È come un diario di viaggio in cui sono appuntati i momenti che retrospettivamente ha considerato importanti, sia per la crescita intellettuale e artistica che hanno favorito, sia a causa delle opportunità che hanno offerto per divulgare le sue immagini.

Si aggiunga che Vasco Ascolini è uno di quei protagonisti della fotografia contemporanea, la cui azione si è svolta sotto l'insegna della riflessione intellettuale e non soltanto della sollecitazione visiva. Per questo il suo lavoro rivela una continuità evolutiva, che consente di seguirne le orme nel tempo e ci segnala i momenti di passaggio, con i quali ha progressivamente arricchito il suo linguaggio espressivo.

Sapere chi ha stimolato i mutamenti e in quale momento sia accaduto è un'opportunità che non può essere lasciata sfuggire nell'analizzare il suo percorso, perché è la dimostrazione della consapevolezza creativa che lo ha alimentato.

Agli esordi: il primo incontro

La sua avventura è iniziata negli anni Sessanta del Novecento e come per tutti i fotografi amatoriali del suo tempo era animata da una passione per immagini che, a differenza dell'era digitale odierna, non erano istantaneamente fruibili ma andavano fatte nascere con una lenta gestazione in camera oscura attraverso lo sviluppo del negativo e la stampa del positivo. Ignorarlo significa precludersi una parte importante della comprensione del

¹ V. Ascolini, *Personaggi e fotografia*, Reggio Emilia, 2020.

suo lavoro. A quel tempo, inoltre, si lavorava quasi esclusivamente in bianco e nero e questa tecnica richiedeva la capacità di tradurre mentalmente i colori della natura in gradazioni chiaroscurali monocrome per emergere dalla schiera dei partecipanti ai concorsi fotografici, che erano la sola via per divulgare le proprie immagini ed avere l'opportunità abbastanza rara di vederle riprodotte in un catalogo a stampa.

Era pertanto necessario possedere una buona conoscenza della tecnica fotografica per ottenere immagini impeccabili e soprattutto avere capacità creativa all'interno di un ristretto ambito di temi figurativi ammessi ai concorsi fotografici. Dominava allora il concetto del "bello", una qualità a cui erano dedicati i manuali di composizione fotografica, nel tentativo di poterla definire, dimenticando che essa ha continuamente mutato di segno nel corso dei secoli. In quegli anni, comunque, i fotografi avevano la convinzione che il bello consistesse nel dar vita a un'immagine perfettamente equilibrata sul piano compositivo e impeccabile nella tecnica esecutiva, mentre il contenuto, ovvero l'informazione che essa trasmetteva, aveva un'importanza minimale, poiché il compito di documentare non spettava all'artista, ma al professionista.

Fra i tanti, emergevano ai suoi esordi due modelli figurativi, che si credevano adeguati a raggiungere il livello "artistico": l'*High Key* e il *Low Key*, vale a dire le immagini molto chiare e quelle a tonalità scura. Ascolini si è cimentato inizialmente nella prima tecnica, come mostrano alcune immagini sopravvissute di quel tempo, memori dell'esempio di Giuseppe Cavalli, uno dei fotografi più prestigiosi nella schiera dei fotoamatori di allora². Se ben ricordo, l'esperienza non ha incontrato molti favori fra i membri del circolo fotografico "Il Soffietto" da lui frequentato e a fargli mutare rapidamente rotta ha contribuito l'intervento di Stanislao Farri, professionista e amatore fotografico nel medesimo tempo. Con l'insegnamento di "Leo", fatto di poche parole e di molti esempi pratici inizia il percorso creativo autonomo di Ascolini, ricordato con parole affettuose nel primo capitolo delle sue "memorie". Con Farri egli ha scoperto l'importanza della luce, lo strumento scrittorio della fotografia, da cui dipendeva la riuscita di un'immagine perfettamente equilibrata secondo i canoni del tempo e da allora essa, anche se in modo completamente diverso, sarà protagonista della sua ricerca fotografica.

Palestra iniziale per l'uso della luce è stato il teatro Municipale di Reggio Emilia, nel quale Ascolini è stato chiamato per documentare le rappresentazioni dal 1973. Aderendo meticolosamente al compito di cui era stato incaricato, fino al 1978 le sue immagini erano quasi sempre descrittive dello svolgimento scenico e attente all'uso di un'illuminazione chiaroscurale capace di dare una leggibilità equilibrata alla raffigurazione, anche se con qualche licenza "artistica" scattata dietro le quinte per secondare i non dimenticati interessi amatoriali³. Ben presto, tuttavia, compreso che la funzione linguistica delle luci nel palcoscenico non era sempre quella di dare una leggibilità uniforme alla scena, ma anche di isolare alcuni suoi particolari e che la sensibilità delle pellicole non serviva soltanto a registrare in maniera leggibile quanto era scarsamente illuminato, ma consentiva di cancellarne una parte, egli è passato dalla fotografia documentaria a quella creativa.

La professione: il teatro interpretato

Il passaggio ad un altro modo di intendere la fotografia di teatro si avverte nel 1980 con le immagini scattate nel corso delle rappresentazioni delle *Danze magiche dell'isola di Bali* e con *Pantomime di stile*, di Marcel Mar-

² *Diverse solitudini. Giuseppe ed Emanuele Cavalli fotografi*, catalogo della mostra a cura di A. Madesani, Busto Arsizio, 2021.

³ *Cronofotografia di teatro*, catalogo della mostra, testo di N. Squarza, Reggio Emilia, 1978.

ceau, nelle quali l'attenzione ha iniziato a concentrarsi sul particolare e il linguaggio figurativo ad abbandonare la descrizione per cercare la sintesi.

Da allora le immagini di Ascolini non sono il ricordo fotografico di uno spettacolo teatrale, ma una sua interpretazione, che modifica il rapporto fra visione fisiologica e reazione mentale, per comporre forme capaci di evocare suggestioni interiori.

Per raggiungere questo scopo egli ha spogliato l'immagine fotografica delle caratteristiche costitutive – l'analisi descrittiva e la chiarezza informativa – e ha privilegiato la rappresentazione di particolari estrapolati dal contesto generale, presentati in un'atmosfera caratterizzata da violenti contrasti chiaroscurali. Si tratta di un modo di vedere che contraddice la percezione retinica, la quale riesce ad adattarsi alla scarsa luminosità e a fare distinguere molti particolari anche nella penombra. Con la contrapposizione luce / ombra, le fotografie di Ascolini tendono invece a selezionare e a destrutturare le forme, con il risultato di non ottenere più l'immagine per accumulo di particolari realistici, ma mediante una loro sottrazione e di mostrarne soltanto un frammento di difficile interpretazione affiorante dal buio.

Inizialmente la scelta è derivata da una risposta inconscia all'impossibilità di riprodurre con un'immagine fissa l'azione teatrale, che si dipana nel tempo e si accompagna al movimento e al suono vocale e strumentale. Lo può fare la registrazione filmica, mentre la fotografia afferra dei singoli momenti, che soltanto chi ha assistito allo spettacolo è in grado di collegare ricorrendo al proprio ricordo.

Rinunciare alla descrizione per la scelta dell'interpretazione lo ha condotto a privilegiare gli spettacoli privi di voce e imperniati soltanto sulla gestualità, quali la danza e il mimo. Il secondo e definitivo passaggio è avvenuto con l'enfaticizzazione del gesto e del contrasto luminoso, per ridurre l'immagine al silenzio narrativo. Da questa assenza di "rumore", intesa nel senso di scomparsa di interferenze informative, può emergere soltanto la voce dell'inconscio personale, che vi trova una propria interpretazione⁴.

Sono considerazioni che hanno trovato riscontro anche nella lettura critica delle foto di teatro di Ascolini da parte di Aaron Scharf, un importante storico della fotografia noto in Italia per la traduzione del suo *Art and Photography*, in cui studia i rapporti formali fra pittura e fotografia. Le immagini di Ascolini gli suggeriscono corrispondenze con la pittura di Caravaggio nell'uso delle ombre dense e dei fondi scuri, ma soprattutto ne coglie la peculiarità nell'uso di forme frammentarie capaci di suggerire il movimento, tanto da definirle "potenti analogie delle rappresentazioni sceniche" (*powerfull analogues of the staged event*), che si trasformano in espressioni artistiche nuove⁵. Aaron Scharf ed Helmuth Gernsheim, pioniere della moderna storia della fotografia, sono due critici conquistati dalle immagini teatrali di Ascolini, che hanno intrecciato con lui rapporti amichevoli e gli hanno dato conferma delle sue scelte figurative, agevolandone la conoscenza fuori d'Italia. I legami fra Scharf e Van Deren Coke, direttore del *George Visual Studies Workshop* all'università di Rochester gli hanno aperto la via degli Stati Uniti, dove le sue mostre hanno avuto sedi prestigiose⁶.

Ma torniamo al lavoro di Ascolini che, si è detto, dal 1980 rivela un deciso mutamento nel suo linguaggio con gli spettacoli di Marcel Marceau, delle danze indonesiane e del teatro giapponese *Kabuki* e *Noh*, poiché nelle

⁴ M. Mussini, *Un teatro della memoria, in Il corpo in scena visto da Vasco Ascolini*, Reggio Emilia, 1987.

⁵ A. Scharf, *The Theatre Photographs of Vasco Ascolini*, in *Vasco Ascolini, le fotografie per il teatro*, catalogo della mostra di Ferrara, Bologna 1989.

⁶ V. Ascolini, *Personaggi...* cit., pp. 14-18.

fotografie lo spazio scenico scompare e affiorano soltanto forme isolate nel fondo buio come un frammento galleggiante nel vuoto siderale, oppure sfaldate nella grana enfaticizzata della pellicola. Con queste caratteristiche formali egli conferma l'intento di allontanarsi dalla descrizione naturalistica, per puntare sul disorientamento provocato dall'incertezza interpretativa offerta dal particolare raffigurato. Si tratta di un passaggio significativo, perfettamente coerente con il clima culturale cresciuto negli anni Settanta del Novecento, nei quali i movimenti contestativi hanno investito anche le arti figurative, mettendone in crisi i modelli tradizionali. Nella fotografia, fra l'altro, si è avuta una rivalutazione della linea documentaria legata soprattutto ai temi sociali e il parallelo rifiuto del formalismo imperante nell'ambito amatoriale.

In questo contesto culturale, anziché concentrarsi sulla documentazione teatrale impostata sul modello della fotocronaca, Ascolini ha cercato una via che gli consentisse di continuare a lavorare nell'ambito della creatività e l'ha trovata recuperando temi e linguaggi delle Avanguardie artistiche del primo Novecento, come del resto stavano facendo le arti figurative del secondo dopoguerra con il Neodadaismo e la Pop Art, con l'Astrattismo e il Concettualismo, con l'Informale.

Quando Ascolini, ad esempio, raffigura in un'immagine soltanto una mano, frammentando il corpo della danzatrice, compie un'operazione estetica nell'accezione che Marcel Duchamp aveva dato alla sua rivoluzione concettuale, definendo "opera d'arte" manufatti come uno scolabottiglie o una ruota da bicicletta prelevati dal loro contesto d'uso quotidiano e trasferiti nella sfera dell'appagamento personale. L'oggetto estetico in tal modo non è più ciò che è definito da una convenzione imposta e storicizzata, ma lo diventa ciò che la sensibilità individuale avverte come tale e si trapassa così dall'ambito di una concezione codificata dall'esterno, alla libertà di scelta personale, che caratterizza l'arte del ventesimo secolo. E non solo: la dissoluzione dell'immagine corporea per ridurla a un frammento, si accomuna al valore dato al disorientamento informativo utilizzato dal Surrealismo. In questo atteggiamento Ascolini rivela un'originalità di scelta linguistica agli antipodi dei moduli surrealisti utilizzati da altri fotografi di quegli anni (come ad esempio l'americano Jerry Uelsmann), che con il fotomontaggio davano vita ad immagini "impossibili" nella realtà e proprie soltanto della sfera onirica.

Le neuroscienze hanno dimostrato che la mente umana è una "mente condivisa", cioè che funziona in modo analogo a quella degli altri individui e su questo principio si basa l'accoglienza dei comportamenti e delle idee. Scattare una fotografia, non è una semplice registrazione del reale, ma è atto creativo di una realtà che subito dopo non esiste più e nello stesso tempo non è mai esistita se non nella mente dell'autore. Solo suo, infatti, è il punto di vista con cui ha osservato l'oggetto, solo sua è la suggestione psicologica ricevuta e, con la decisione di riprodurre quel momento, egli si dispone a condividere la propria esperienza, poiché la creatività esercitata con lo scatto non resta più appannaggio dell'autore, che ne può fruire inesauribilmente, ma mette in moto una relazione fra artefice e lettore dell'immagine, il quale a sua volta se ne appropria e ne ricava nuovi significati, mai coincidenti con quelli dell'autore.

Questi meccanismi psicologici aiutano a meglio comprendere le immagini di Ascolini, che non cerca il nuovo, l'imprevisto, oppure il sensazionale, ma l'incanto della bellezza intesa come una fascinazione personale, che non pretende di proporre con valore assoluto, in quanto è cosciente che la bellezza in sé non esiste. La bellezza per lui è invece un momento transitorio e si manifesta nell'improvviso e fugace scivolare della luce sui corpi per mettere in mostra particolari o situazioni altrimenti sfuggenti. Compare nell'inquadratura selettiva della fotocamera o nella prima occhiata gettata sulle cose. La peculiarità dello sguardo fotografico di Ascolini nasce

da questa capacità visiva, che non si propone quale apodittica "verità", ma come invito a condividere un'esperienza emotiva capace di suggerire altre bellezze, altri messaggi.

Il suo comportamento fotografico in quegli anni è perfettamente allineato al suo gusto surrealista, poiché si presenta con un aspetto bifronte: il primo, palese, riguarda il teatro e l'altro, nascosto e privato, l'architettura e le collezioni museali.

Terzo tempo: le città "invisibili"

All'inizio degli anni Ottanta, nel pieno della sua interpretazione fotografica del teatro, Ascolini va a Parigi al Mep (*Maison Européenne de la Photographie*) per mostrare al vice direttore Joel Brard alcune fotografie scattate in città e al museo del Louvre, che vengono immediatamente apprezzare e incluse nella collezione dell'istituzione, perché sono considerate diverse da tutte quelle su Parigi fino ad allora raccolte⁷. L'incontro con Brard ha però una conseguenza ancora più importante, perché egli lo invita a recarsi ad Arles, dove in quei giorni erano in svolgimento i *Rencontres Internationales de la Photographie*, per mostrare agli organizzatori alcune sue fotografie scattate alla sezione di egittologia del Louvre. L'appendice al viaggio fu fruttuosa, poiché Michèle Moutashar, responsabile della fotografia nel museo Réattò gli chiese di partecipare con alcune di quelle immagini alla mostra *Fixé sur l'Eternité*, prevista per il 1990 e lo incaricò di preparare un'esposizione fotografica su Arles per i *Rencontres* del 1991⁸. Poco prima, era il 1987, aveva ricevuto la richiesta di fotografare Aosta per un'esposizione da tenere nell'ambito di *Torino fotografia 89*. Fu l'occasione per avere un testo di presentazione scritto da Ernst Gombrich, con cui era in amichevole relazione fin dal 1984. Gombrich era un eminente storico dell'arte, da sempre attento al rapporto delle forme figurative con la psicologia percettiva e la sua intelligente lettura delle immagini architettoniche ne ha messo in luce il carattere peculiare, confermando l'interesse di Ascolini per le Avanguardie artistiche del Novecento, poiché gli spazi e le strutture da lui fotografate perdono la loro funzione abituale e creano uno spiazzamento mentale analogo a quello ottenuto dai dipinti metafisici di De Chirico.

Il testo di Gombrich ha avuto una conseguenza importante nel percorso di Ascolini, poiché lo ha incentivato a continuare apertamente il suo lavoro sulle architetture e i musei, interpretati come fossero rappresentazioni teatrali. A quel tempo aveva ormai messo a punto un linguaggio personale maturo e flessibile, fondato sulla concezione che la fotografia è il visibile per definizione (Foto-grafia / scrittura con la luce, come Farri gli aveva insegnato), ma è "il visibile" che ha dietro di sé "l'invisibile", poiché presuppone, ad un tempo, non soltanto ciò che era prima dello scatto e ciò che verrà dopo, ciò che resta per sempre stampato sul foglio di carta e ciò che era intorno al ritaglio del reale da esso riprodotto. Nelle foto ci sono anche cose che vanno cercate, che non si osservano perché non interessano o non si conoscono e altre che mancano e ci invitano a chiedere il perché. Per diminuire la dispersione di energia visiva e mentale, che le fotografie richiedono, egli trova funzionale la riduzione delle informazioni al minimo denominatore, per concentrare l'attenzione sul solo segno simbolico impresso sul foglio e muovere da esso per avviare un personale processo di decifrazione.

Inizia in tal modo un'altra stagione della sua attività, segnata da altri incontri, da nuove esperienze, che in una prima fase convive con la precedente ricerca, per poi abbandonare il teatro alla fine degli anni Novanta e dedi-

⁷ V. Ascolini, *Personaggi...* cit., p. 30.

⁸ *Ibidem.*, pp. 30-31.

carsi esclusivamente al nuovo tema. Le sue immagini ormai sono in molte raccolte pubbliche europee e americane e come fotografo non è più uno sconosciuto, comincia anzi a ricevere incarichi professionali soprattutto in Francia, dove gode di un credito particolare presso la rete dei curatori di collezioni fotografiche.

Nascono così fra l'ultimo decennio del Novecento e il primo del nuovo secolo le campagne fotografiche al Louvre sulla scultura barocca e sugli antichi egizi, al museo Rodin, al Carnavalet, al Petit Palais e all'École Nationale des Beaux-Arts. Per la loro esecuzione non è mai stato vincolato alla funzione documentaristica e gli è stata lasciata ampia libertà creativa. Le immagini ricavate da queste commissioni sono confluite nelle raccolte francesi ma hanno dato vita anche a mostre e pubblicazioni accompagnate da saggi critici dei più importanti studiosi di fotografia francese, che non è possibile menzionare compiutamente in questo testo, perché, per quanto interessanti, non hanno avuto particolare incidenza sullo sviluppo artistico di Ascolini.

Ma non è solo la Francia il terreno operativo in quegli anni. Le immagini su Aosta hanno indotto altri curatori di mostre e di raccolte pubbliche italiane a commissionargli letture fotografiche di architetture e di centri abitati: nascono così le ricerche sul sito archeologico di Pompei (2000), su Mantova (2002), su Citerna (2009).

Le immagini di quei lavori sono caratterizzate dall'uso dei neri profondi come le fotografie di teatro, ma lo scopo non è sempre coincidente, poiché accanto a fotografie in cui emergono dal buio pochi particolari strutturali o dell'arredo, altre offrono allo sguardo ampie vedute chiaroscurate, in cui, però, la struttura narrativa non appare intesa a descrivere un luogo, bensì a trasformarlo in altro da sé per l'uso del teleobiettivo, che cancella la profondità prospettica e riduce le forme a due dimensioni, rendendole metafora di se stesse. Siamo davanti ad un comportamento creativo e concettuale che rovescia i principi fondamentali alla base della fotografia, discendente della camera obscura rinascimentale, con la quale i pittori cercavano di trasferire con esattezza la prospettiva tridimensionale nella bidimensionalità dei dipinti. Il rovesciamento d'intenti è ancora una volta figlio dell'adesione al linguaggio artistico della contemporaneità, non derivato dall'imitazione di opere d'arte, ma riscritto con i mezzi della fotografia.

L'assenza di esseri animati entro ambienti previsti per la loro presenza cancella ogni forma di temporalità, lasciando spazio al "tempo sospeso" della memoria personale, che può rievocare, attualizzandola, un'esperienza passata. Il "segreto delle città" che fa da titolo a libri e mostre di Ascolini è dunque il "tempo della memoria", che ogni osservatore delle fotografie è invitato ad attivare, per riconoscere i luoghi, per rievocarne le impressioni ricevute attraversandoli o, più semplicemente, per migrare nel territorio dell'associazione di idee provocata dall'immagine e aprirsi a suggestioni personali. Questo è anche l'impulso che guida Ascolini a fotografare e la teoria dei *neuroni specchio* e della *simulazione incarnata* elaborata dalle neuroscienze, spiega bene il rapporto di empatia che si istituisce fra autore e destinatario dell'immagine⁹.

La chiusura del cerchio. Un ritorno al passato?

Vi è un passaggio nel percorso di Ascolini che sembra un ritorno alle immagini del periodo iniziale. È la ricerca confluita nel catalogo *Une incertaine folie*, che ha accompagnato la mostra tenutasi alla *Transphotographiques* di Lille nel 2003. Come enuncia il titolo si tratta di un lungo lavoro sul tema della malattia mentale raccontata

⁹ V. Gallese, M. Guerra, *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Milano, 2015, particolarmente pp. 23-89.

attraverso i luoghi che nei secoli l'hanno segregata: i manicomi che, come ricostruisce Michel Foucault, erano stati istituiti per allontanare dalla società chi non appariva in grado di integrarsi¹⁰. Queste fotografie non raccontano soltanto di "una follia incerta" ma creano anche una "incertezza" nel percorso fotografico di Ascolini, che viene a prima vista messo in crisi. Sono infatti diverse dalle precedenti nella resa formale, in quanto non sono caratterizzate dai neri profondi e per il loro descrittivismo si presentano come una ricerca documentaria sui musei della psichiatria. Lo ha segnalato immediatamente George Vercheval nel saggio introduttivo in cui la lettura delle immagini segue il filo delle testimonianze di Ascolini, che si mostra ben consapevole di questo carattere. I lunghi stralci di tali dichiarazioni permettono di cogliere che il linguaggio espressivo utilizzato era funzionale al tema trattato, che è documentario e non interpretativo.

Per evitare fraintendimenti è opportuno precisare con quale significato va inteso il termine "documentario", che qui non investe l'ambito catalogico, cioè la realizzazione di immagini da utilizzare a fini inventariali o di studio filologico, bensì l'intento di presentare una serie di testimonianze vive in chiave critica, per introdurre un discorso sulla società di cui sono espressione. E si può aggiungere che Ascolini non è incorso nella ingenuità o nella presunzione di potere affrontare compiutamente un problema complesso e spesso frainteso.

Che nell'odierna società i metodi "terapeutici" utilizzati nei manicomi fino alla loro chiusura non siano più accettabili, è cosa innegabile, ma questo non comporta semplicemente la loro riprovazione, bensì richiede la loro comprensione, possibile solo attraverso un processo di storicizzazione, poiché erano il risultato di mentalità e livelli di conoscenza scientifica profondamente differenti dagli odierni. La follia non era considerata infermità del corpo fino agli studi di Sigmund Freud, ma malattia dell'anima e, non potendo essere curata, poteva soltanto essere repressa. Del resto il cambiamento di comportamento nei confronti delle malattie mentali, che ha condotto alla eliminazione dei manicomi come luogo di reclusione, è diretta conseguenza delle scoperte di sostanze chimiche che consentono di attutire o sopprimere gli effetti della malattia e, quindi, di sostituire i metodi di contenzione fisica adottati in passato.

Alla luce di queste considerazioni, dietro l'atteggiamento fotografico di Ascolini si può scorgere l'intenzione di mostrare non tanto un comportamento sadico nei confronti dei malati, come comunemente si crede, ma un pensiero più complesso e storicamente fondato. Quegli oggetti, messi in mostra nei luoghi del loro uso, sono i prodotti della presunzione umana, che crede di conoscere e perciò di avere sempre comportamenti giusti, con risultati spesso distruttivi, anziché migliorativi. Cambiare registro discorsivo, dunque, consentiva di utilizzare le immagini in modo narrativo e non allusivo, poiché esse erano già sufficientemente cariche di potenza emotiva. Che la ricerca fosse guidata dal medesimo comportamento mentale di tutte le precedenti, è rivelato dall'uso alternato del nero denso dell'ombra o del chiaroscuro sgranato; si fa evidente nelle inquadrature, sempre diverse e funzionali a enfatizzare oggetti o a mostrare squarci di ambienti, rappresentati talvolta entro contesti stranianti per l'appiattimento prospettico o per interferenze di riflessi e di diaframmi visivi. La presenza di tagli, che trasformano un oggetto didattico in emblema della sofferenza fisica o dell'allucinato sgomento della follia, manifesta l'intento di modificare il valore illustrativo delle immagini, per assegnare loro la funzione di simboli. Questa ricerca, dunque, può essere considerata il risultato finale delle decennali esperienze visive di Ascolini, una dimostrazione della sua capacità di raccontare attraverso le immagini, che non si è fossilizzata in un suono

¹⁰ M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica*, 1961, ed it. 1963.

monocorde come capitato a molti fotografi una volta raggiunta una espressività riconosciuta dalla critica, ma che si rimette in gioco ogni volta e sa adeguarsi emotivamente e formalmente al tema trattato.

Ultimo tempo: sconfinamenti

All'improvviso, ma non inaspettatamente sul piano concettuale, nel percorso fotografico di Ascolini avviene uno sconfinamento dal territorio della fotografia tradizionale e prende vita un nuovo genere di immagini, che ha denominato *Inquietudini e Persistenze*. Nella sua autobiografia mi attribuisce in proposito una colpa ma ritorco l'accusa, perché se quelle fotografie hanno attratto la mia attenzione e gli ho suggerito di renderle pubbliche, la mancanza è sua: non doveva crearle¹¹.

La loro nascita mi è apparsa il coerente esito del lavoro di una vita intorno all'immagine fotografica come "autobiografia", come discorso su se stesso e il suo rapporto col mondo: diverso dal racconto socialmente impegnato della *Concerned Photography* a lui contemporanea e dai reportages fotografici delle manifestazioni politiche degli anni settanta. Il suo compito nella vita civile lo ha svolto in altra e più generosa forma.

Poiché la fotografia era il suo modo per agevolare gli altri a individuare la propria creatività, fornendo loro un punto di partenza visivo e un esempio di analisi del rapporto che ciascuno di noi ha con la realtà in cui vive, per cercarne gli aspetti più carichi di fascinazione e di coinvolgimento emotivo, era conseguenza naturale che si ponesse il problema del modo di costruire l'immagine non più con l'occhio contro il mirino della fotocamera ma con lo sguardo rivolto entro se stesso.

Dicevo all'inizio che è importante sapere quale abilità tecnica stia dietro le fotografie di Ascolini, soprattutto nel lavoro in camera oscura, dove il momento della stampa richiede la capacità di coordinare tempi di esposizione e di sviluppo per ottenere il risultato voluto; tale abilità conduce a considerare queste fasi lo strumento linguistico che rende parlante l'immagine.

L'esordio è stato segnato nel 2001 da *Inquietudini*, il cui titolo denota lo stato d'animo che vogliono suggerire, un'inquietudine tutta visiva a causa della irricognoscibilità del soggetto e insieme psicologica, come si vive ogni situazione incerta. La loro nascita è frutto del caso come mi ha raccontato Ascolini: era ai *Rencontres de la Photographie 2001* di Arles e a un tratto ha visto riflesses da un vetro l'immagine della moglie e della figlia sotto l'ombra incombente di un tendaggio svolazzante che richiamava un uccello rapace. L'impressione ricevuta è stata inquietante e l'ha stimolato a cercare altre immagini analoghe, realizzandone una decina ad Arles e trovandone fra i propri negativi una volta rientrato a casa, guidato dal ricordo di Goya, di Delacroix, di James Ensor, dei racconti di Allan Poe. Le immagini sono state poi stampate con negativi sovrapposti, sfocati, talora volutamente danneggiati, su carta sviluppata in bagni ormai esausti e quindi non in grado di produrre immagini perfette secondo le norme della tecnica fotografica¹². Anche la forma, insomma, doveva essere inquietante e non gratificante.

La fotografia, in tal modo, è stata trasformata in un'immagine incerta e che non corrisponde più a quanto si percepisce visivamente, come generalmente si crede, ma diventa ingannevole come molte esperienze umane.

Persistenze, realizzata nel 2013, costituisce una continuazione di questa ricerca per enunciare come la crudeltà

¹¹ V. Ascolini, *Personaggi...* cit., p. 60.

¹² M. Mussini, *Revisioni 2002. Ricerche fotografiche a Reggio Emilia*, cat. della mostra, Reggio Emilia 2002, pp. 16 e 24-31.

umana sia peggiore dell'aggressività animale, perché governata dalla ragione, che non va in sonno come scrive Goya su una tavola de *Los caprichos*, ma si attiva per elaborare sempre nuovi livelli di violenza. E tale violenza, equiparabile all'esplosione di follia parossistica, ha una continuità che percorre tutta la storia umana. Questa serie presenta immagini più ingannevoli di quella che l'ha preceduta e generata, poiché molti dei soggetti hanno un grado di riconoscibilità accettabile e richiamano con immediatezza le fotografie originali di cui sono una ristampa modificata. E così doveva essere, perché il loro scopo è di raccontare lo stato d'animo di Ascolini e non solo di épater le bourgeois, di far colpo sulla gente.

Come la sperimentazione in camera oscura, aggiunta all'intervento del caso, avevano condotto Man Ray a "inventare" i *rayograph* e le solarizzazioni in piena coerenza con il modello surrealista, dove il caso era protagonista della costituzione d'immagine, così Ascolini si è trovato a costruire fotografie, non per ottenere rappresentazioni visivamente realistiche ma impossibili nella realtà, bensì per creare apparenze informi, come quelle che in pittura nascevano con l'*Action painting*, con il gesto guidato dall'automatismo inconscio, oppure come le visioni oniriche di certa pittura surrealista. Era un'altra tappa nel suo percorso all'interno dell'arte contemporanea e, nel medesimo tempo, la conclusione della sua ricerca fotografica.

Se Ugo Mulas ha infranto con una martellata il cristallo posato sul foglio di carta sensibile per segnare che oltre non voleva e poteva andare, Ascolini ha messo da parte il canonico procedimento tecnico con la fotocamera, per concludere la sua ricerca *off camera*, affiancando idealmente la tendenza contemporanea a creare immagini con le tecnologie elettroniche anziché con la luce.

catalogo delle immagini

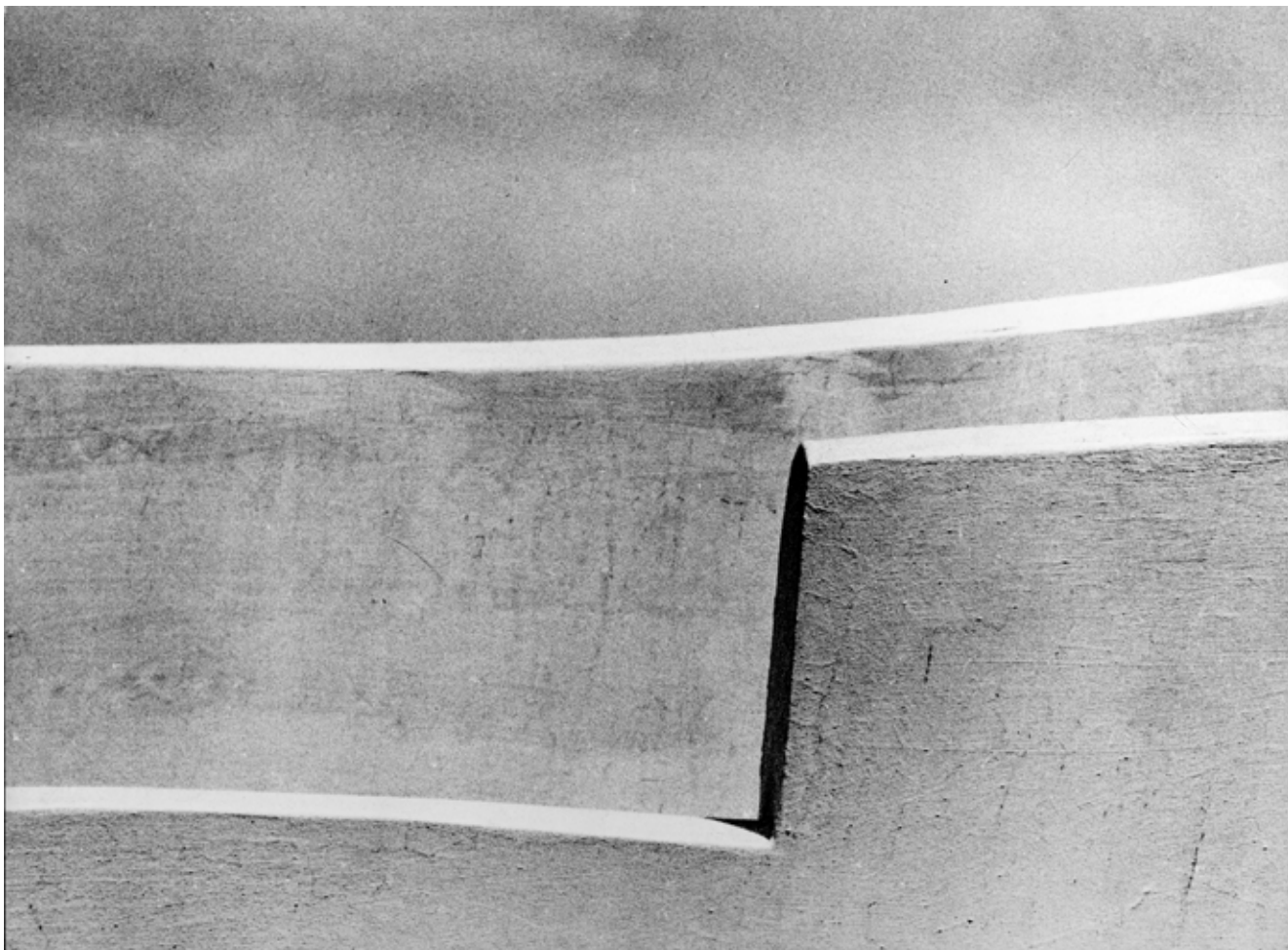
Esordi



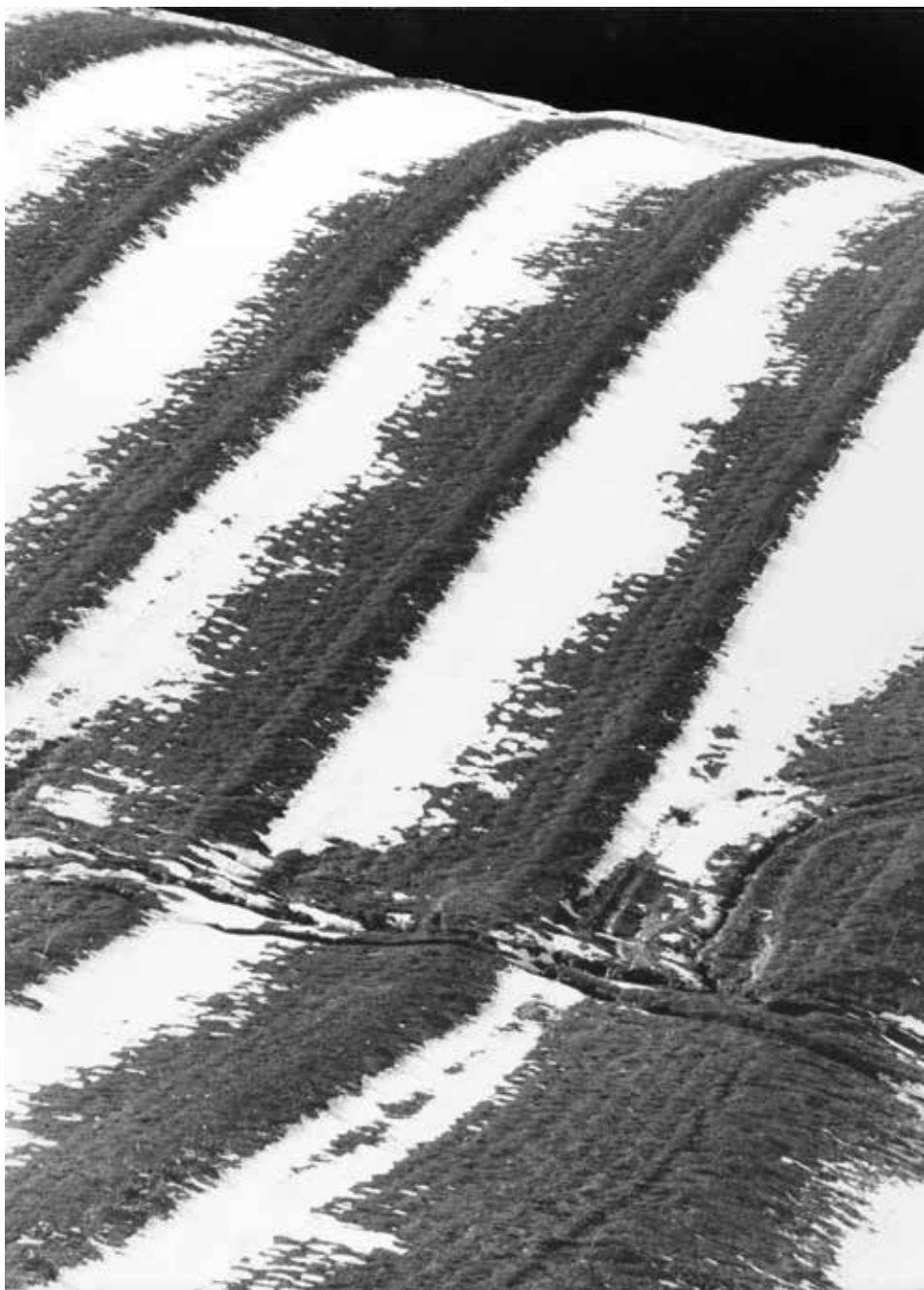
Studio a toni alti - scafi
ca. 1970
stampa 26,5x40 cm



High Key
1978
stampa 40,5x30,5 cm



Etude n. 6 - High Key
ca. 1970
stampa 28x40 cm



Collina. Studio di paesaggio. Inedita
ca. 1970
stampa 39,5X29 cm



Living Theatre. La tortura
1966
stampa 30,5x40,5 cm



Living Theatre
1966
stampa 30,5x40,5 cm

Teatro



Balletto Nazionale dell'Isola di Bali
1980
stampa 40x30,5 cm



Balletto Nazionale dell'Isola di Bali
1980
stampa 50x37,5 cm





Les Ballets Jazz de Montréal
1979
stampa 40,5x30,5 cm

Elisa Monte Dance Company
1983
stampa 35,2x27,7 cm



Aterballetto, The Dream Walk of the Shaman
1985
stampa 27,5x35,5 cm



Ballett "Jakobson" di Leningrado
Miniature coreografiche
1981
stampa 35,2x28 cm



Marcel Marceau, pantomime di stile
1980
stampa 33x48,3 cm



Marcel Marceau, pantomime di stile
1980
stampa 52x41,5 cm



Shochiku Kabuki, Shunkan-Karozuka, Reggio Emilia
1981
stampa 39,8x30 cm



Shochiku Kabuki, Shunkan-Karozuka, Reggio Emilia
1981
stampa 39,8x30 cm





Kabuki, Reggio Emilia
1981
stampa 40x30 cm

Gagaku, Reggio Emilia
1982
stampa 30,2x40,4 cm



Bunraku, Reggio Emilia
1982
stampa 30,2x40,4 cm



Kagura, Reggio Emilia
1982
stampa 30,2x40,4 cm



Teatro Nô, Reggio Emilia
1982
stampa 30,2x40,2 cm



Teatro Nō, Reggio Emilia
1982
stampa 30,2x40,4 cm



Martha Graham Dance Company. Lamentation
1987
stampa 44,2x59,6 cm



Tanztheater Wuppertal, Café Müller
di Pina Bausch, Reggio Emilia
1988
stampa 29,5x40 cm



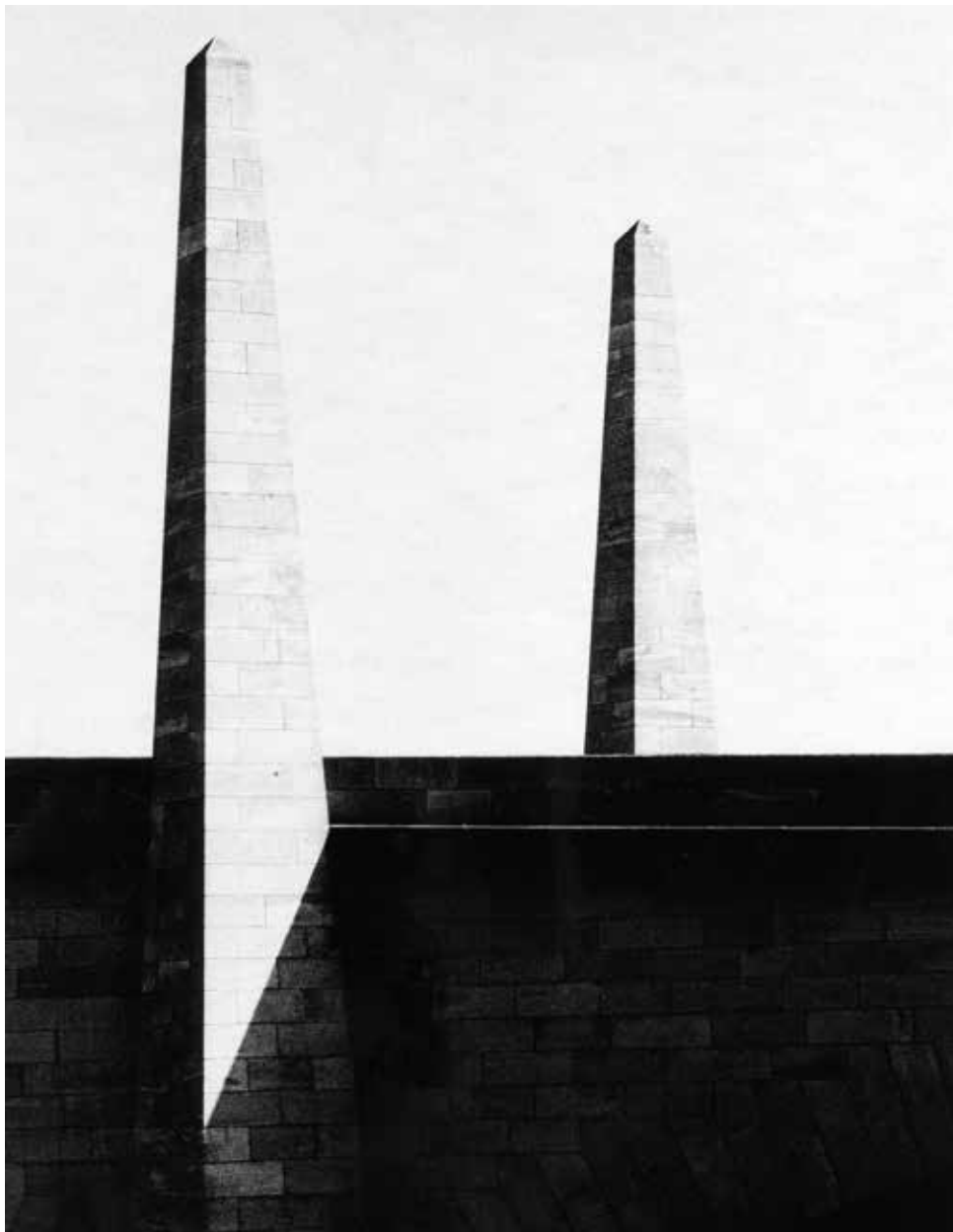
Tanztheater Wuppertal, Pina Bausch
1988
stampa 30x40 cm



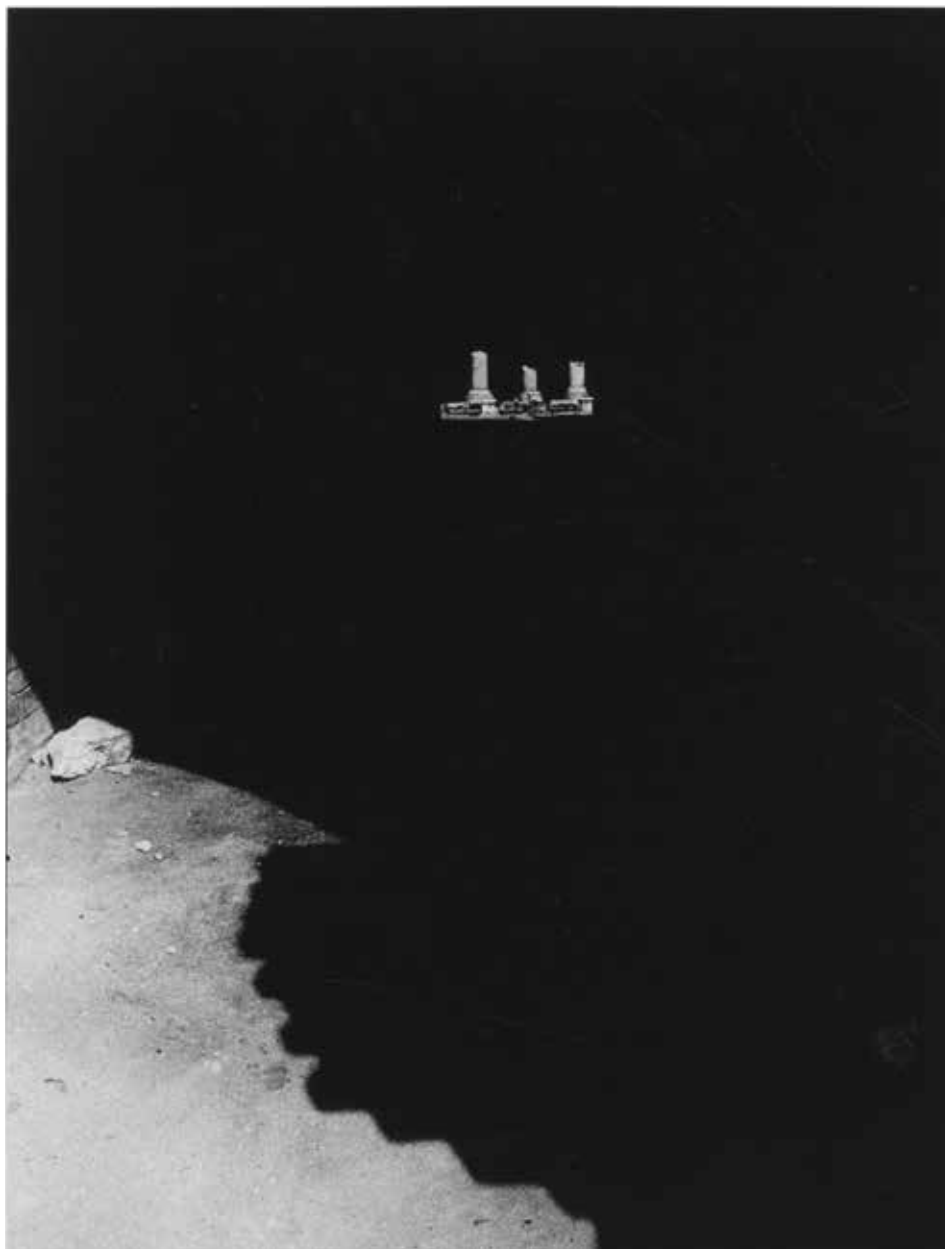
Tanztheater Wuppertal, Pina Bausch
1988
stampa 40x29,5 cm



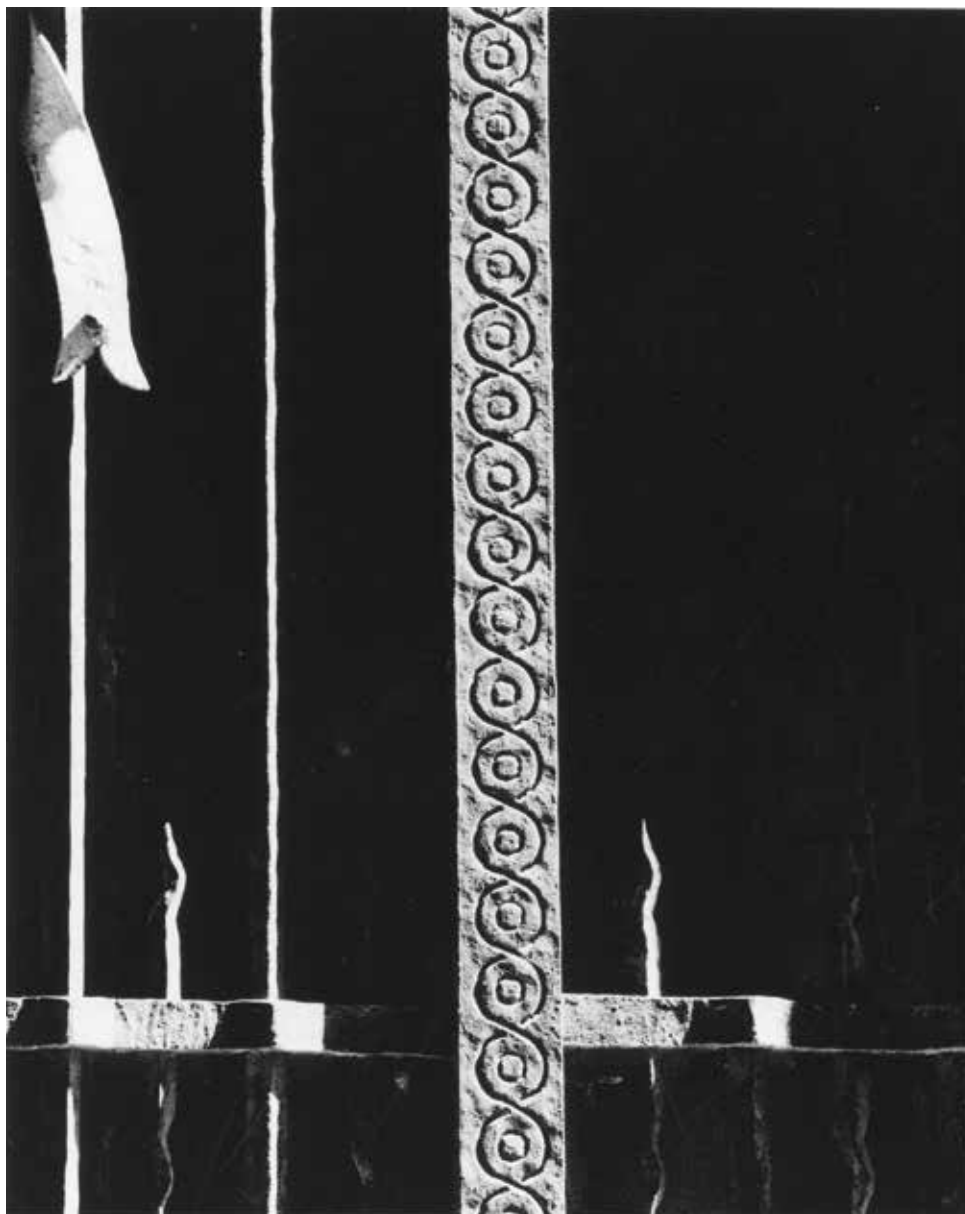
Tanztheater Wuppertal, Pina Bausch
1988
stampa 40x29,5 cm



Chalon-sur-Saône
1983
stampa 35,2x28 cm



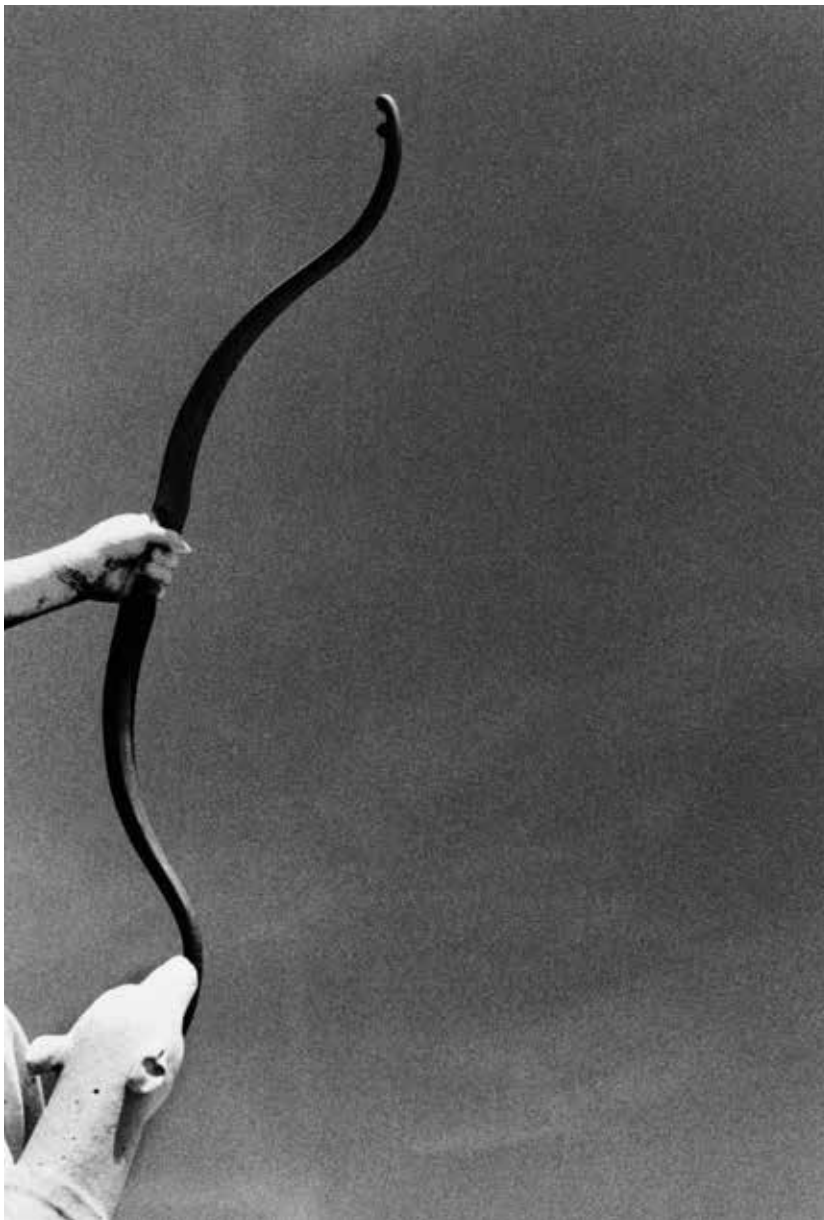
Arles. Théâtre antique
1990
stampa 35,4x27,7 cm



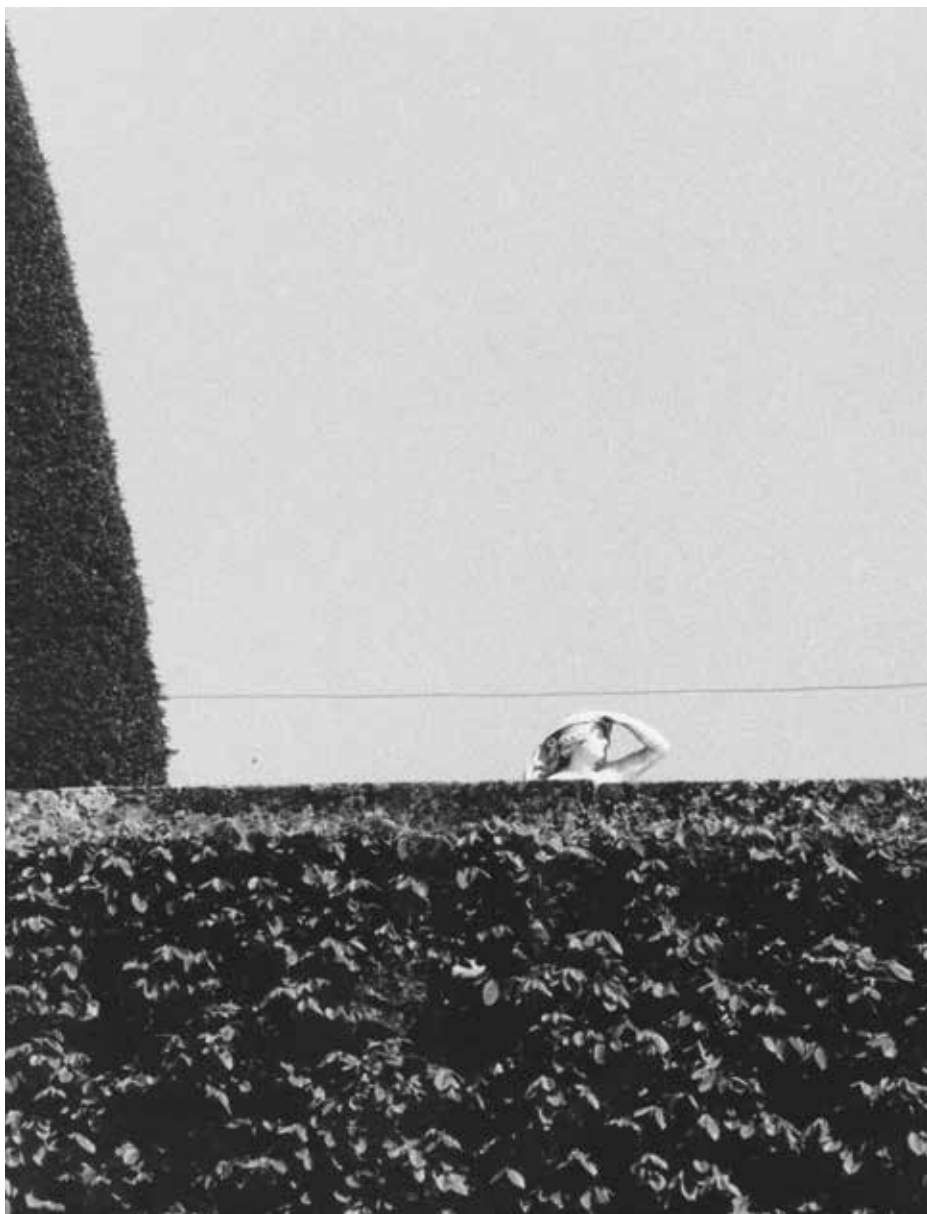
Arles
1991
stampa 24x19,6 cm



Versailles ville
1993
stampa 27,5x34 cm



Versailles
1990
stampa 35x27 cm



Versailles
1990
stampa 35,3x28 cm





Versailles
1993
stampa 35,3x28 cm

Versailles
1990
stampa 24,2x34,5 cm



Versailles
1993
stampa 35,5X27,7 cm



Parigi. Musée Galliera
1989
stampa 35,5x27,7 cm

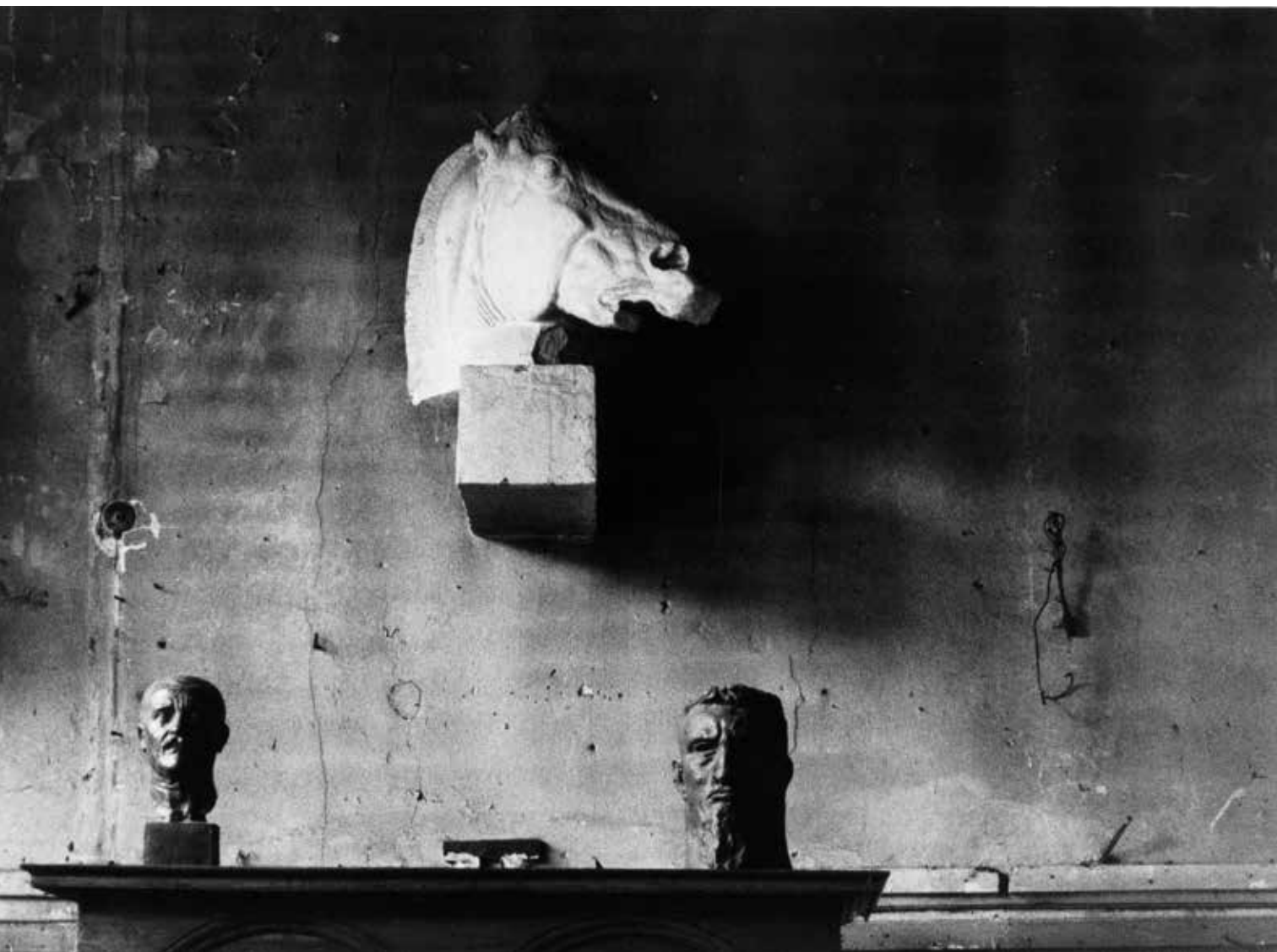


Parigi. Musée Carnavalet
1992
stampa 27,3x34,2 cm



Parigi. Musée Carnavalet
1992
stampa 35x27,3 cm





Parigi. Musée Rodin
1995
stampa 35,5x27,7 cm

Parigi. Musée Bourdelle
1993
stampa 27,7x35,5 cm



Parigi. Musée d'Orsay
1996
stampa 30,2x40,4 cm



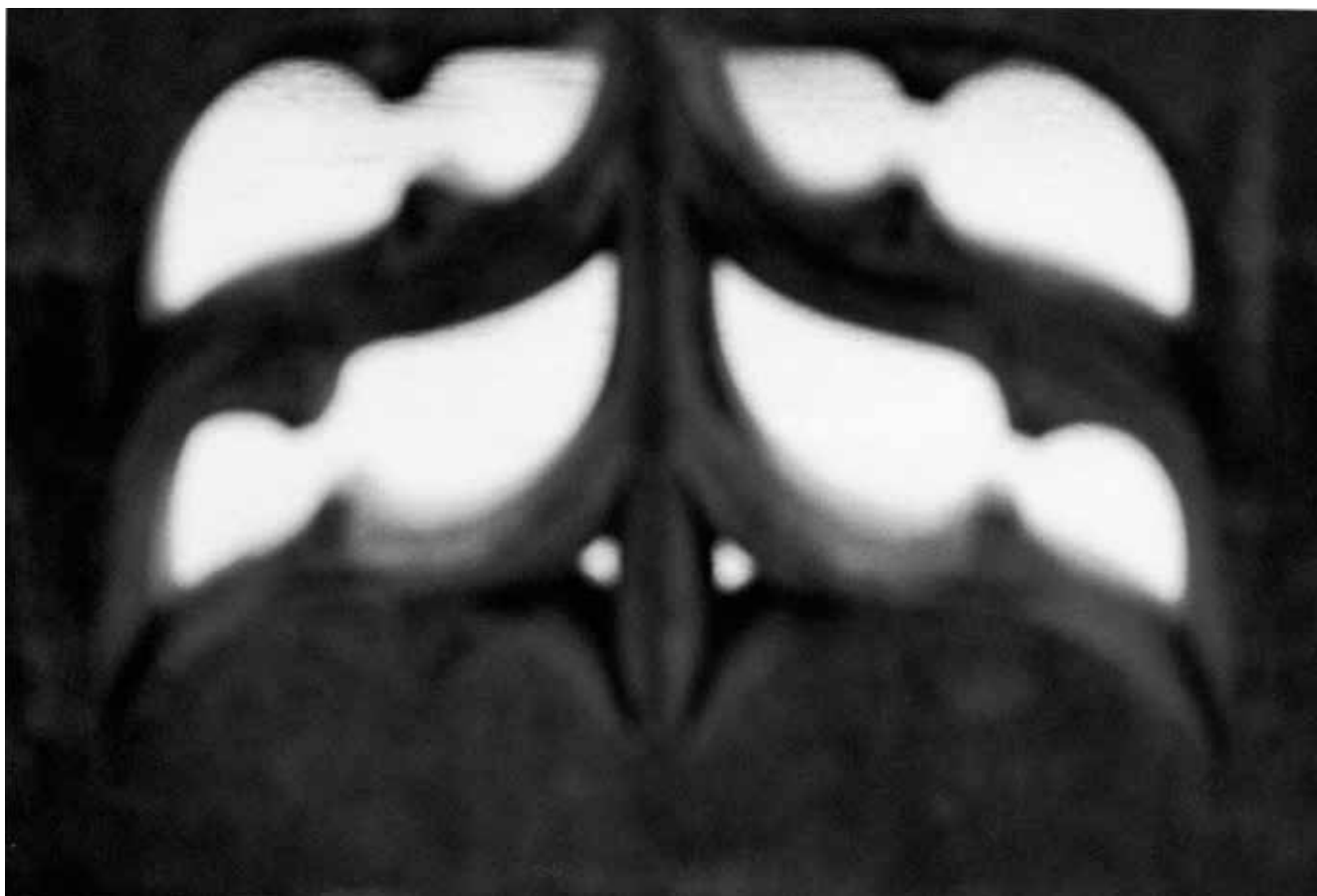
Nizza. Abbaye de Roseland
2002
stampa 30,5X40,5 cm



Nizza, Abbaye de Roseland
2002
stampa 40,3x30 cm



Nizza. Abbaye de Roseland
2002
stampa 40,3x30 cm



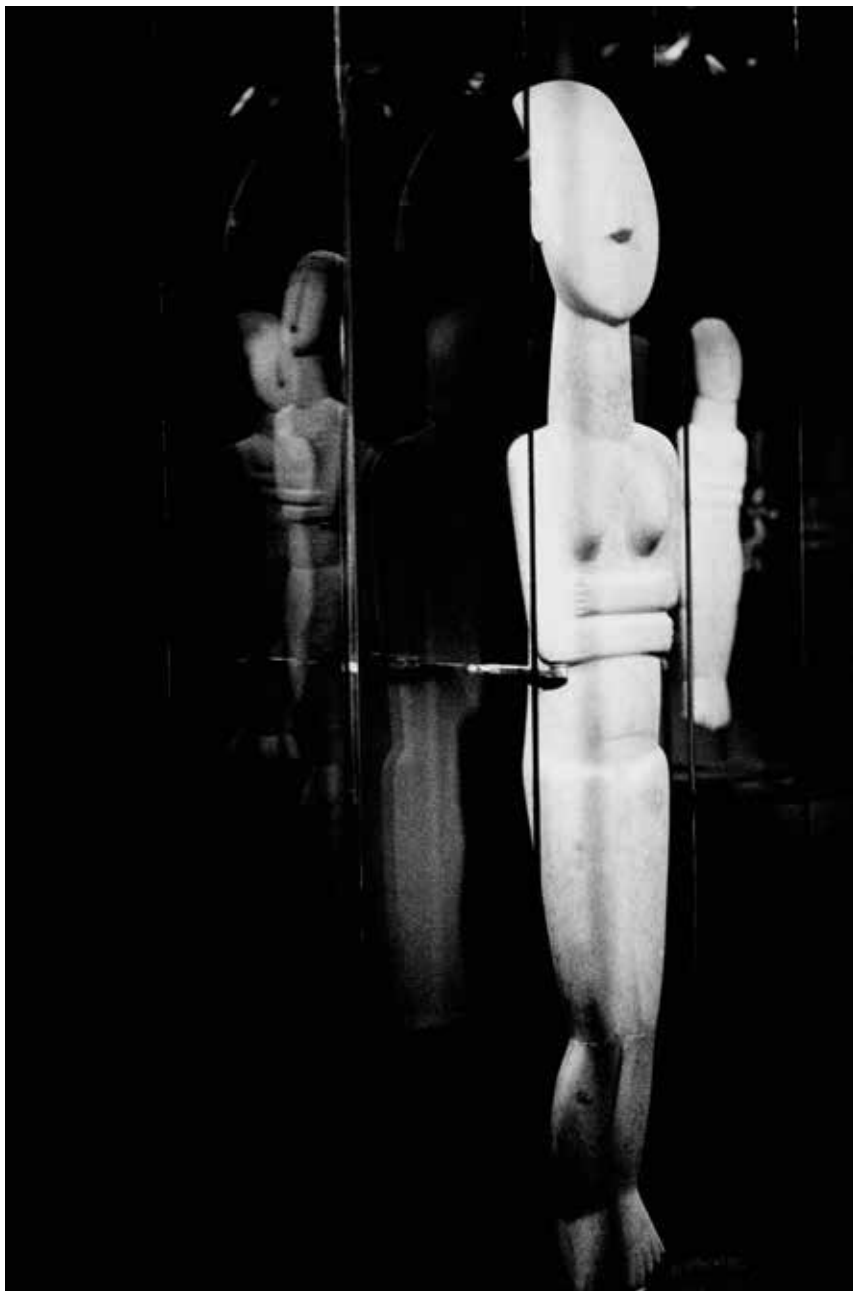
Amboise
2006
stampa 30,2X40,5 cm



Les Sables d'Olonne
2006
stampa 40,3x30,3 cm



Azay-le-Rideau
2006
stampa 40,5x30,5 cm



D'après Giacometti. D'après Dürer, [Atene]
2009
stampa 58,8x41,5 cm



Il Cairo. Museo Egizio
2004
stampa 40,3x30,5 cm



Genova
1986
stampa 35,5x27,5 cm



Sabbioneta
1986
stampa 35,2x27,8 cm



Aosta. Hotel de Ville, Meridiana
1986
stampa 27,8x35,3 cm



Aosta. Chiostro di Sant'Orso
1987
stampa 35x28 cm



Colorno di Parma
1987
stampa 27,8x35 cm



Colorno di Parma
1987
stampa 35x28 cm



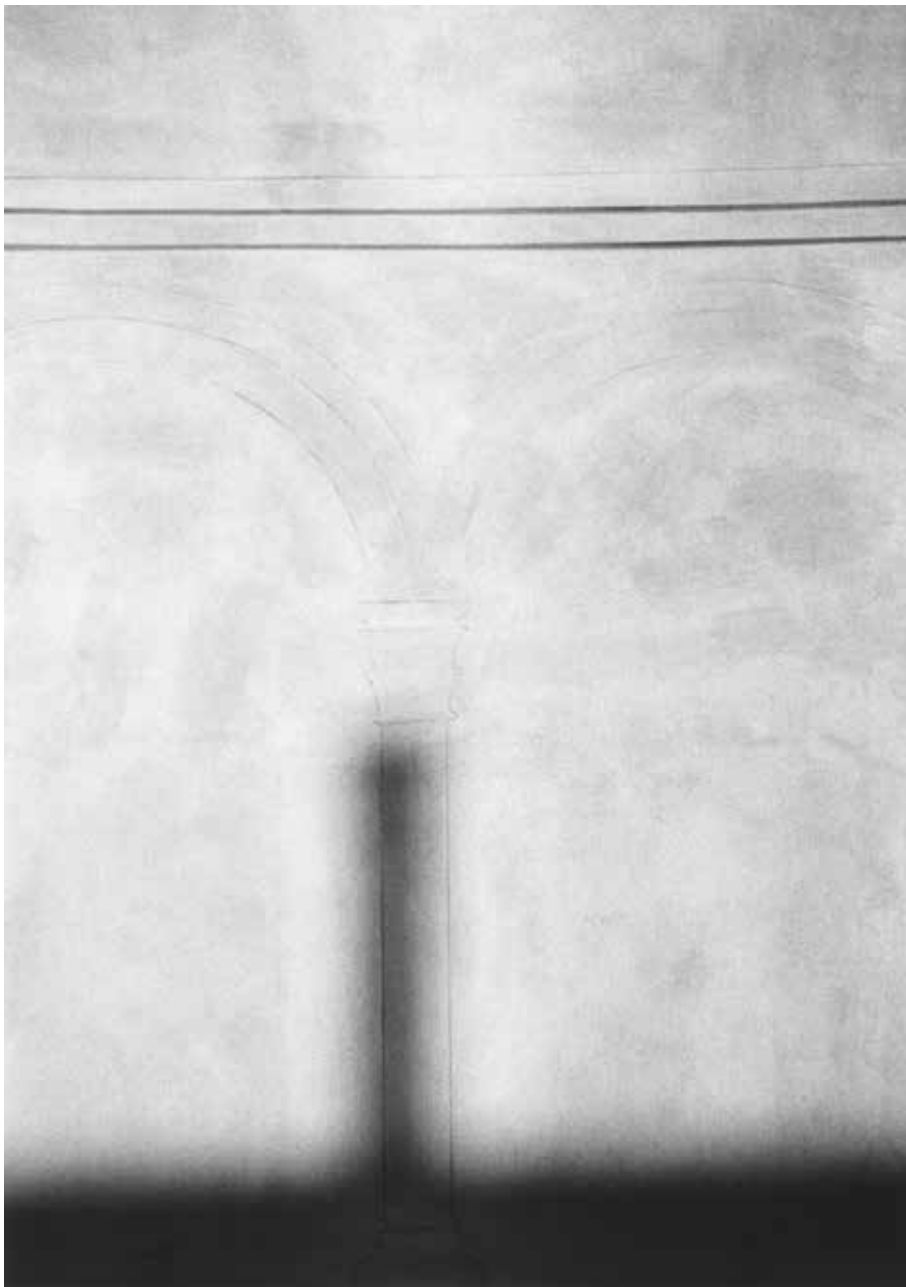
Sassuolo. Palazzo ducale
1992
stampa 35,3x28 cm



Cento di Ferrara
1992
stampa 35,5x28 cm



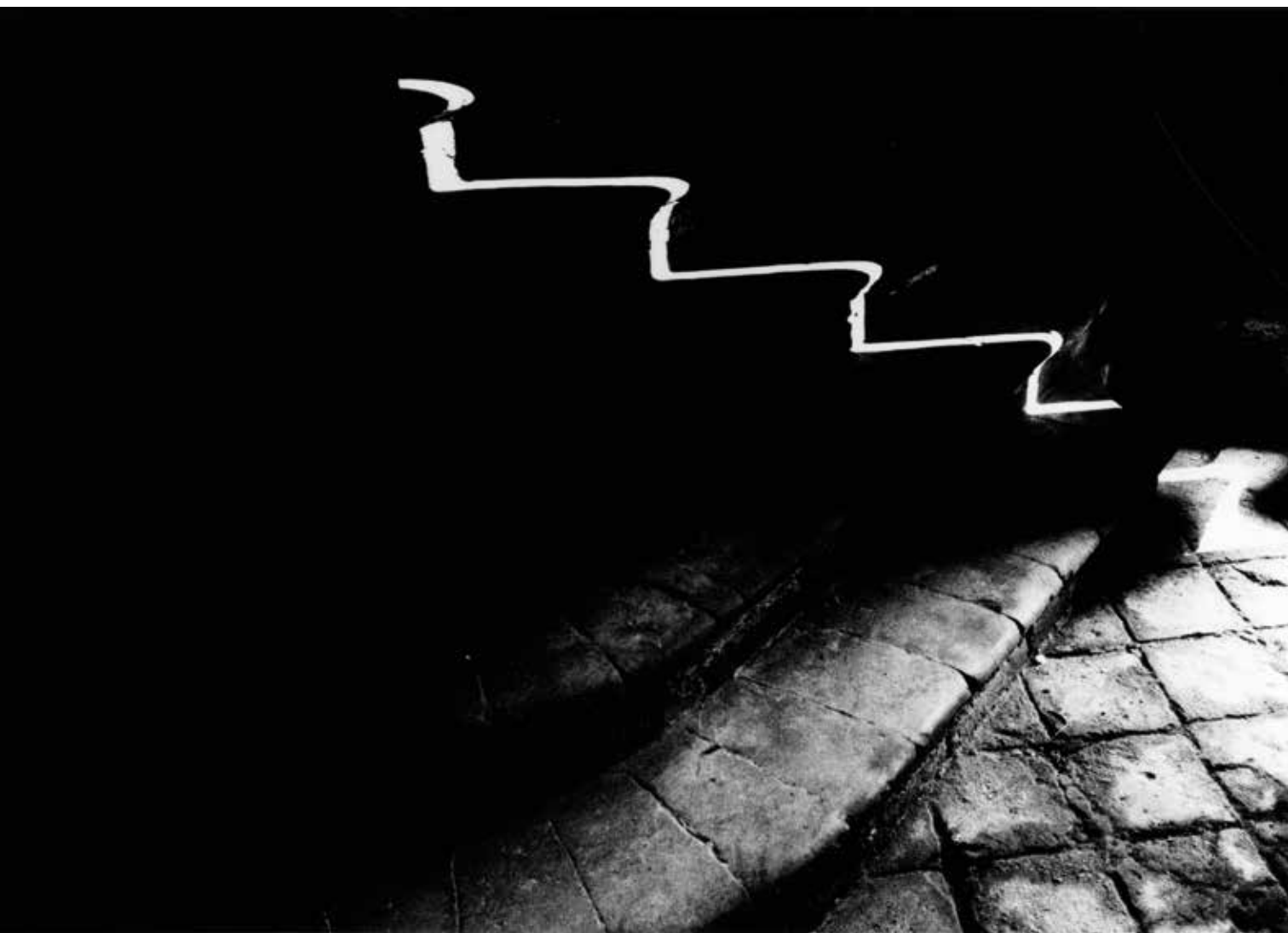
Ferrara
1992
stampa 35,3x28 cm



Reggio Emilia. Ex monastero delle Grazie
1991
stampa 40,5x30,5 cm



Reggio Emilia. Castello di Arceto
1993
stampa 35,3x27,8 cm



Novellara
1996
stampa 30,5x40,5 cm



Mantova. Palazzo Canossa
2002
stampa 30,3x40,3 cm



Mantova. Duomo
2003
stampa 40,4x30,5 cm



Mantova. Sant'Andrea
2003
stampa 40,5x30,5 cm



Mantova. Le Pescherie
2002
stampa 40,3x30,5 cm



Mantova. Palazzo Te
2002
stampa 30,4X40,5



Mantova. Palazzo Te
2002
stampa 40,5x30,5 cm



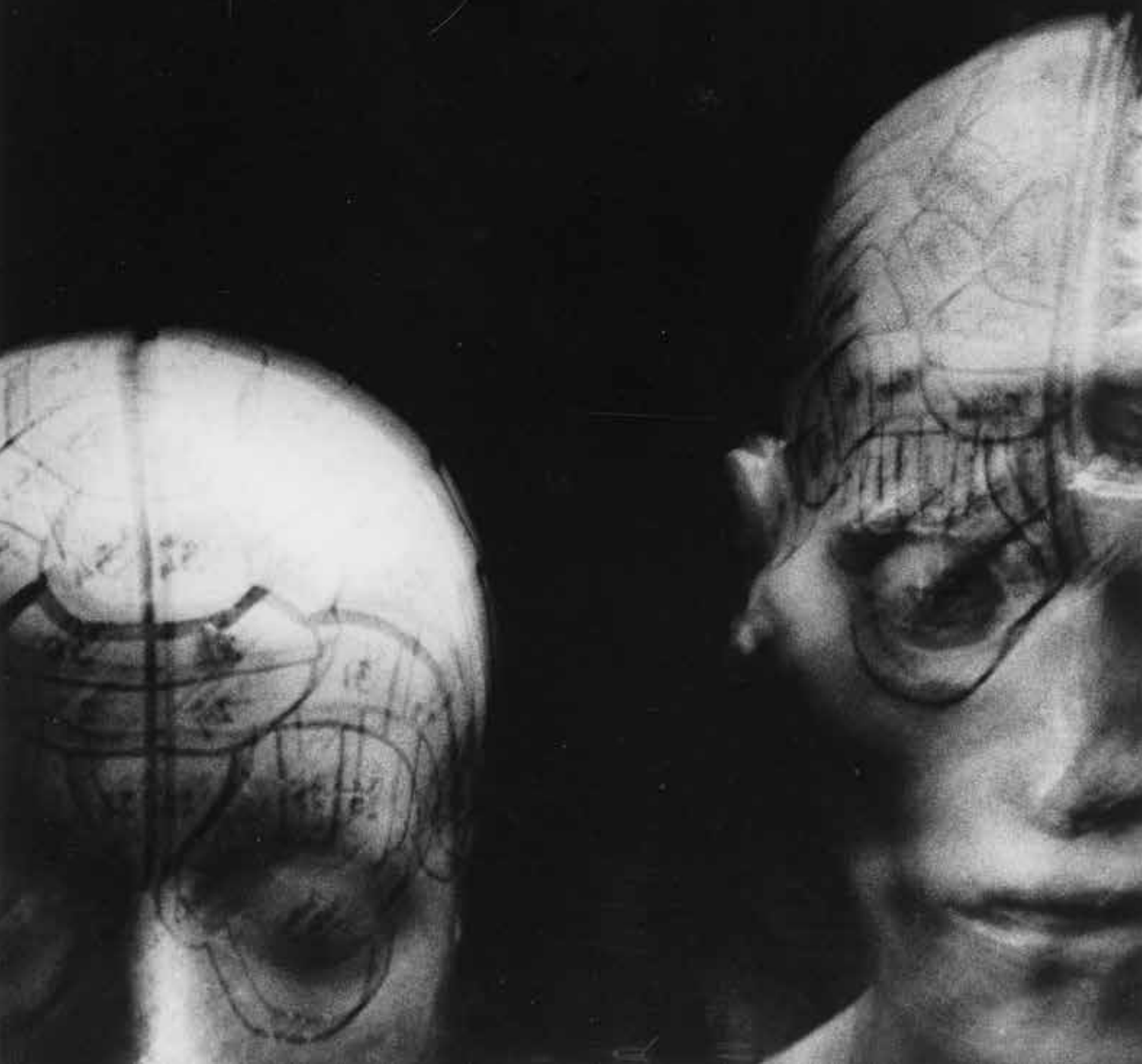
Mantova. Palazzo Te
2002
stampa 30,5x40,5 cm

Follia



Reggio Emilia. Musei Civici
1995
stampa 27,7x35,5 cm

Parigi. La Villette
1996
stampa 35,2x27,7 cm





Roma. Ospedale psichiatrico
1998
stampa 30,5x40 cm



Roma. Ospedale psichiatrico
1998
stampa 30,4x40 cm



Roma. Ospedale psichiatrico
1998
stampa 30,3x40,3 cm



Firenze. Museo antropologico
1999
stampa 29,5X40,3 cm





Reggio Emilia. Ospedale psichiatrico San Lazzaro
 2000
 stampa 40x30,4 cm

Torino. Museo Lombroso
 2000
 stampa 30,4x40 cm

Sconfinamenti



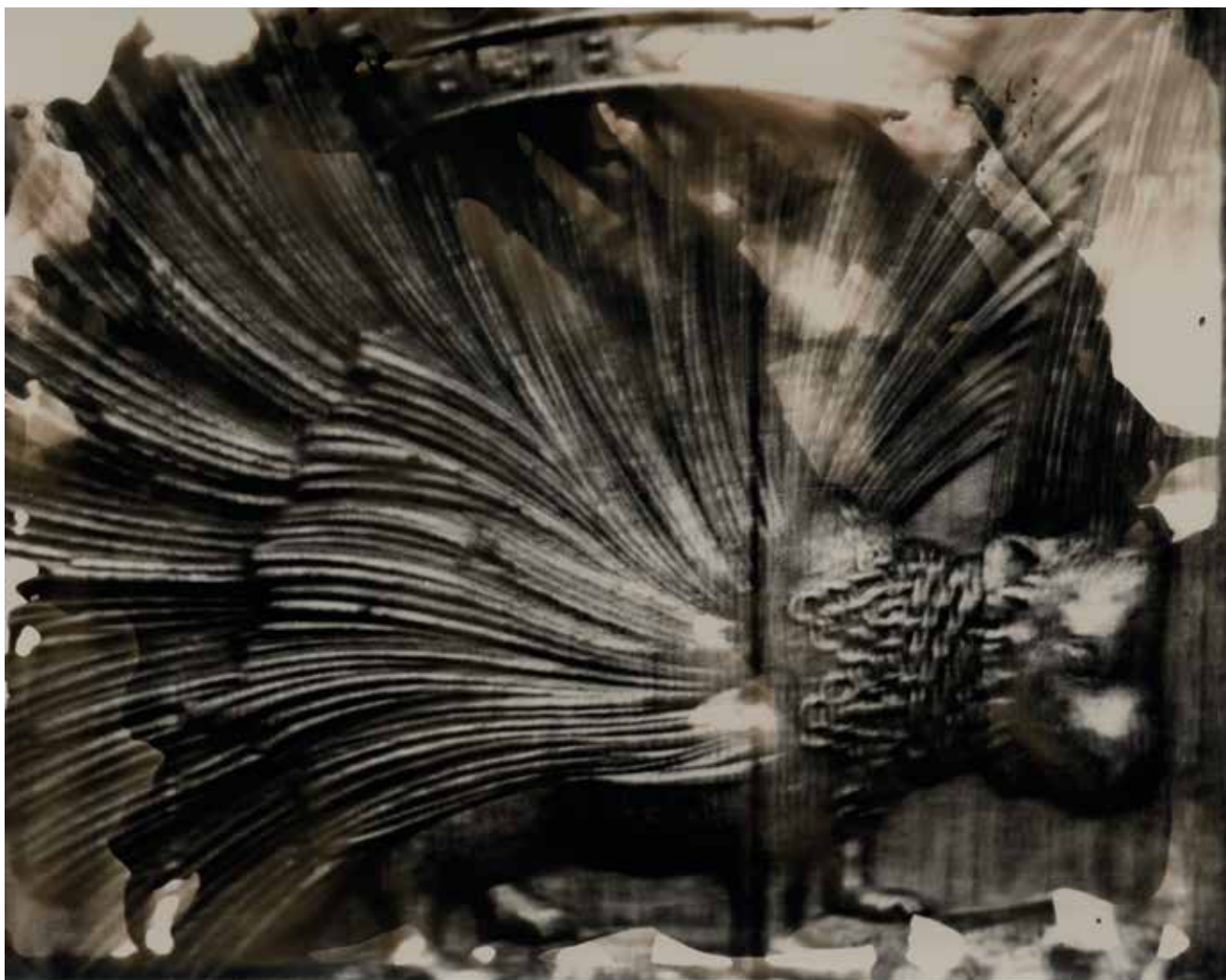
Inquietudini
2001
stampa 27,5x35,5 cm



Evocazioni
2002
stampa 23,8x30,2 cm



Evocazioni. Natura morta
2003
stampa 25x20 cm



Evocazioni
2003
stampa 20x25 cm



Sinopia
2003
stampa 30,4x40,4 cm



Bestiaire fantastique
2003
stampa 21x29,5 cm



Bestiaire fantastique
2003
stampa 29,5x21 cm

Sinopia
2009
stampa 40,4x30,5 cm



Unica Storia

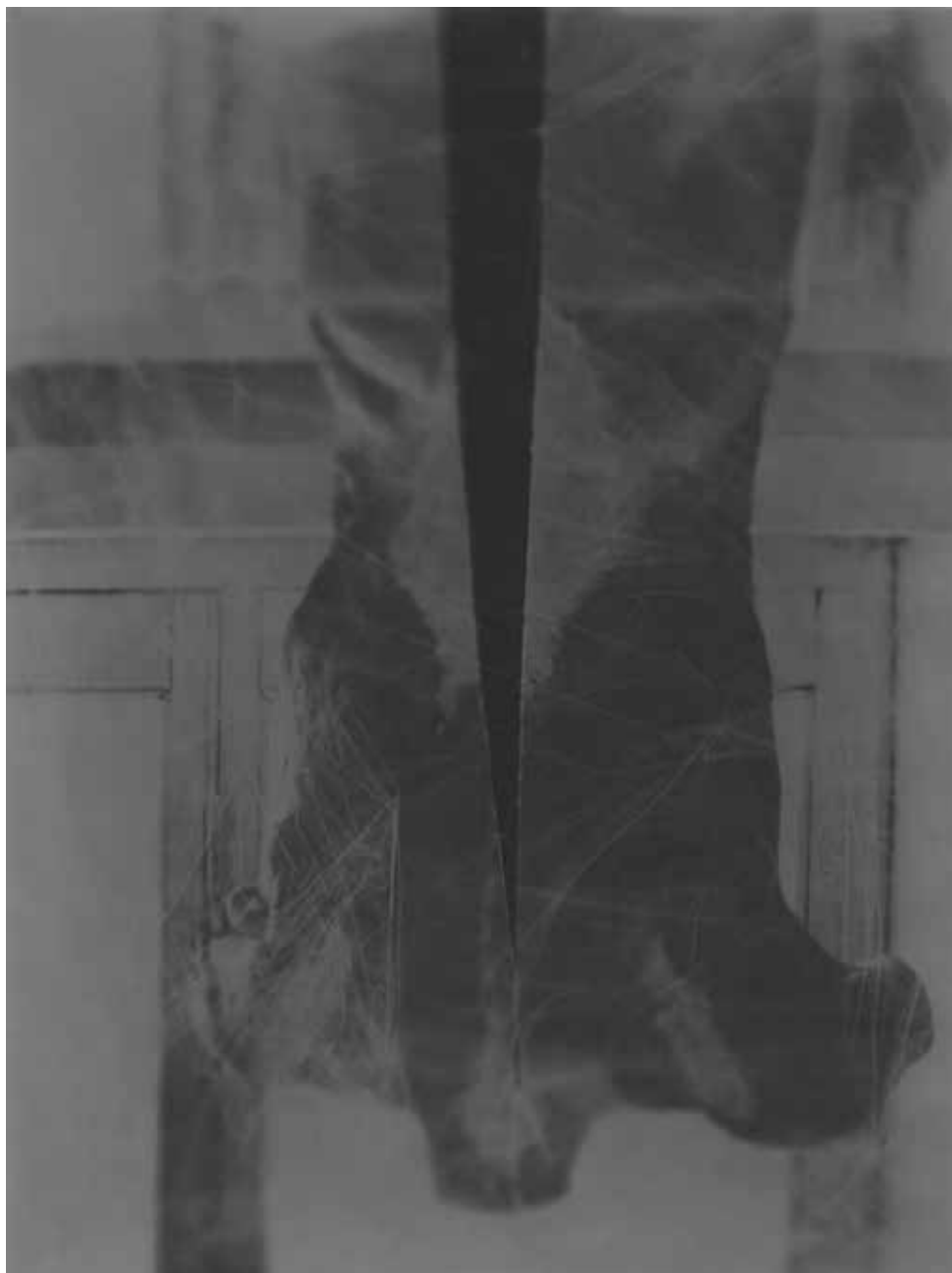


Persistenze. D'après Eugène Delacroix
2010
stampa 56x43 cm



Persistenze. D'après Francis Bacon
2010
stampa 43x56 cm



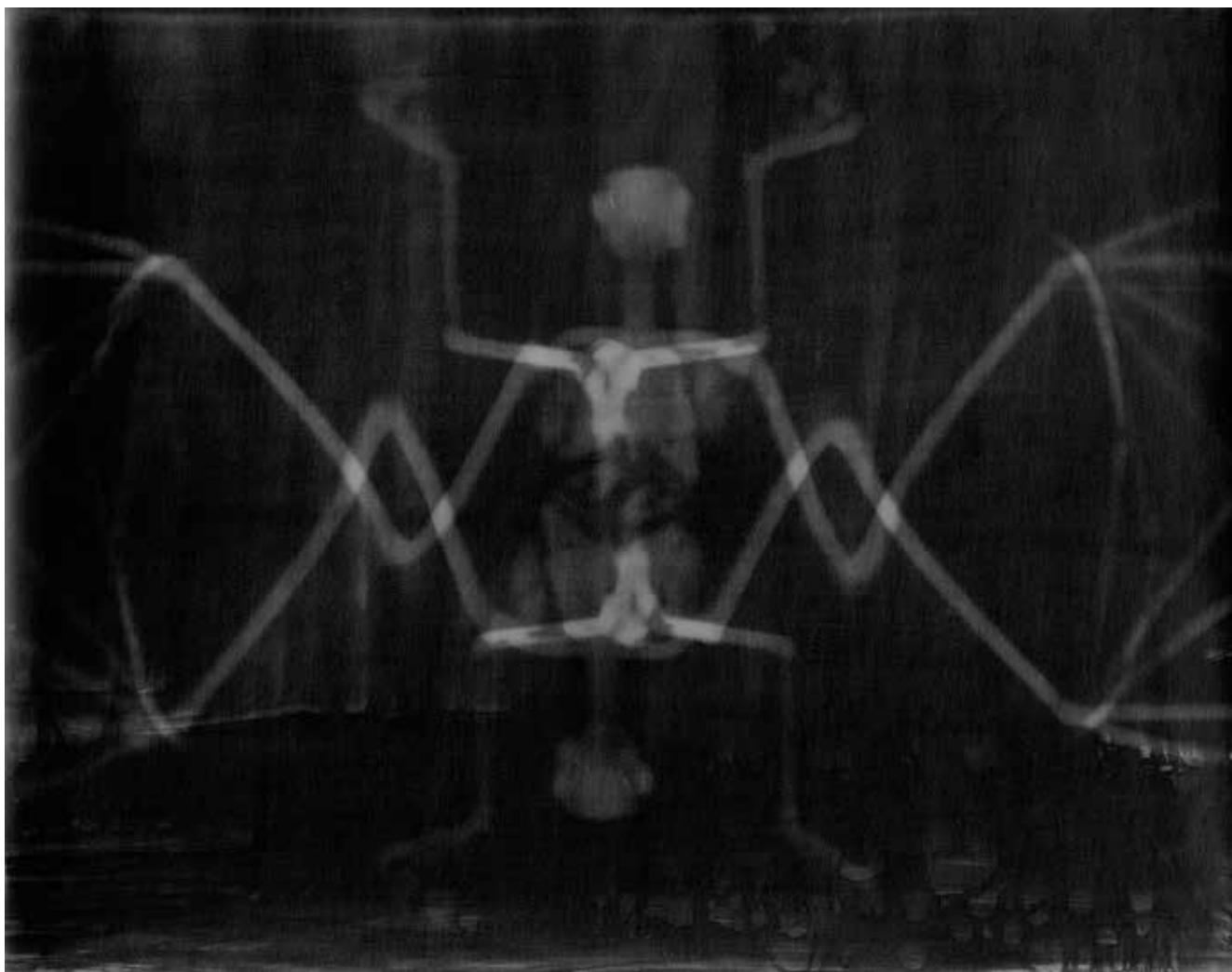


Persistenze. D'après Francis Bacon
D'après William Blake
 2010
 stampa 56x43 cm

La persistenza dell'antico
Omaggio a Francis Bacon
 2012
 stampa 59,3x42 cm



La persistenza dell'antico
Omaggio a Francis Bacon. D'après l'urlo di Munch
2012
stampa 59,2x42 cm



Persistenze
D'après Odillon Redon
2012
stampa 42x59 cm



Persistenze
D'après Giacometti. La lune
2014
stampa 41,5x31,5 cm



Persistenze
D'après Giacometti
2014
stampa 41,5x28,5 cm



L'immagine perduta
Camille Claudel è scomparsa
2018
stampa 49x59,3 cm



Bibliografia essenziale*

- 1978** *Cronofotografia di teatro di Vasco Ascolini*, a cura di N. Squarza, Reggio Emilia, 1978
Catalogo di mostra
- 1980** *The M. Brooks Children's dance research theater*, a cura di M. Brooks, New York, 1980
Catalogo di mostra
- 1981** *Conflit et vie sociale. L'imaginaire collectif*, a cura di J.F. Augoyard, Grenoble, 1981
Catalogo di mostra
- La memoria della città. Ricerca interdisciplinare sul centro storico di Reggio Emilia*,
Comune di Reggio Emilia, 1981
Catalogo della mostra collettiva
- 1982** *Una città, quattro fotografie*, a cura di N. Squarza, Reggio Emilia, 1982
Catalogo della mostra collettiva
- Fantasmî fotografici*, catalogo a cura di A. Schwarz, 1982
Catalogo delle mostre a Torino e Pesaro
- Pose teatrali, scritture fotografiche di Vasco Ascolini*, a cura di N. Squarza, testo di G. Bonini, 1982
Catalogo delle mostre a Mantova e Pesaro
- 1983** *Il corpo rappresentato*, a cura di A. Schwarz, Ancona, 1983
Catalogo della mostra collettiva
- Le geste, la mimique et le masque*, a cura di P. Jay, testi di P. Jay, A. Schwarz,
I. Zannier, Chalon-sur Saone, 1983
Catalogo di mostra al Musée N. Niepce
- Immagini del Kabuki*, a cura di M. Vanon, Milano, 1983
Catalogo di mostra
- L'oreille oubliée*, a cura di J.F. Augoyard, Parigi, 1983
Catalogo della mostra collettiva al Centre George Pompidou
- Vasco Ascolini 23 settembre/ 6 novembre 1983*, a cura di P. Jay,
con testi di V. Ascolini, F. Augoyard, A. Schwarz, M. Vanon, J. I. Zannier, Chalon sur Saone, 1983

* I titoli presenti nella bibliografia si riferiscono esclusivamente alle pubblicazioni di cui si è potuta verificare scientificamente la notizia.

- 1985** *The body in its field: photographs by Vasco Ascolini*, testo di T.E. Wood, New York, 1985
Catalogo di mostra al Lincoln Center, Public Library
- La danza in fotografia*, a cura di L. Colombo, Milano, 1985
Catalogo della mostra collettiva a Milano, SICOF 85 Sezione culturale
- Le geste, la mimique et le masque*, a cura dell'Istituto Italiano di Cultura di Strasburgo, FNAC, Strasburgo, 1985
Catalogo di mostra
- 1986** *L'occhio si è fermato sul burattino. Catalogo della mostra fotografica sui burattini di Otello Sarzi*, fotografie di A. Zirpoli, I. Bolondi, V. Ascolini, Reggio Emilia, 1986
Catalogo della mostra collettiva
- Teatrarte. Vasco Ascolini*, testo a cura di M. Mussini, 1986
Catalogo delle mostre a Trieste, Castel Bolognese, Ferrara
- Trent'anni di balletto a Reggio Emilia (1956-86)*
repertorio a cura di A. Nascimbene Cucchi, Patrizia Paterlini, introduzione di L. Tozzi, testo di G. Armani, Reggio Emilia, 1986
- 1987** *Il corpo in scena visto da Vasco Ascolini*, testo di M. Mussini, Reggio Emilia, 1987
- Generazioni a confronto 1-2-3*, a cura di N. Squarza e G. Berti, Casalgrande, 1987
Catalogo della mostra collettiva
- Kasvo, Naamio ja Ele*, a cura di P. Koski, testi di P. Koski e L. Parenti, Helsinki, 1987
Catalogo di mostra
- 1988** *Un teatro della memoria*, a cura di M. Mussini, Bologna, 1988
Catalogo di mostra
- 1989** *Le corps en scene*, a cura di M. Mussini, testo di I.M. Lucot, Laon, 1989
Catalogo di mostra
- F.A.T.A. Fuoco-Aria-Terra-Acqua*, Fotografie di V. Ascolini, L. Ghirri, G. Berengo Gardin, M. Cresci, F. Fontana, G. Lotti, M. De Biasi, F. Scianna, a cura di P. Barbaro, con la collaborazione di Nino Migliori, Castel Bolognese, 1989
Catalogo della mostra collettiva in occasione del 150° Anniversario dell'Invenzione della Fotografia e del 600° della Fondazione di Castel Bolognese
- Obiettivo Italia. Fotografia contemporanea italiana*, a cura di L. Colombo, Puebla, 1989
Catalogo della mostra collettiva
- Vasco Ascolini. Aosta metafisica e altri luoghi*, a cura di E.H. Gombrich, Aosta, 1989
Catalogo di mostra
- Vasco Ascolini. Le fotografie per il teatro*, con prefazione di A. Scharf, testi di J.F. Augoyard, H. Bijur, G. Bonini, P. Jay, P. Koski, M. Mussini, L. Parenti, A. Schwarz, G. Soliani N. Squarza, P. Tromellini, M. Vanon, T.E. Wood, I. Zannier, Bologna, 1989
Catalogo di mostra

- 1990** *Il corpo in scena*, a cura di Camera Works, Parma, 1990
Danse et Architecture, a cura del Centre de la Photographie, Ginevra, 1990
- 1991** *Arles*, a cura di M. Moutashar e A. Charron, fotografie di V. Ascolini, 1991
 Catalogo di mostra al Musées d'Arles
Danse et architecture, Laon, 1991
 Catalogo di mostra alla Galerie 3.14
- 1992** *La danse capturée*, a cura di G. Vercheval, Charleroi, 1992
 Catalogo della mostra collettiva al Musée de la Photographie
Dance et architecture, a cura di N. Emprin e R. Pujade, Parigi, 1992
 Catalogo di mostra a Parigi e Berna
L'idea metafisica, testi di A. Scharf e L. Gasparini, Comune di Reggio Emilia, 1992
 Catalogo di mostra
Incontri nel paesaggio - Arles, a cura di M. Moutashar e A. Charron, Castel Bolognese, 1992
 Catalogo di mostra
Mois de la photographie, a cura di F. Reynaud, Parigi, 1992
 Catalogo della mostra collettiva al Musée Carnavalet
Mon Italie, a cura di M. Fortini, Bastia, 1992
 Catalogo di mostra
Paris-Arles, a cura di A. Catellani, Comune di Sorbolo, 1992
 Catalogo di mostra
Presenze metafisiche, a cura di M. Scurria e G. Chiti, Milano, 1992
 Catalogo di mostra
La raccolta fotografica di Franco Fontana, a cura di F. Fontana, P. Cauri, W. Guadagnini, G. Scimè, Modena, 1992
 Catalogo della mostra collettiva
Les trésors du Musée Niépce, a cura di P. Jay, Chalon-sur-Saône, 1992
 Catalogo della mostra collettiva
- 1993** *Arles*, a cura di S. Dieudonné et M. Moutashar, Nancy, 1993
 Catalogo di mostra alla Galerie de la Photographie du Hall du Livre
Il corpo e il velo. Fotografie di Vasco Ascolini e sculture di Luigi Marmioli, Reggio Emilia, 1993
 Catalogo di mostra presso la Galleria Marmioli
L'idée métaphysique, a cura di S. Negre, Labrughière, 1993
 Catalogo di mostra al Musée A. Batut
J. C. Lemagny, Photographies. Parcours de l'art italienne a Nice,
 in "Revue de la bibliothèque nationale de France", n° 40, 1993
 Catalogo di mostra alla Galerie Itinéraires di Nizza

1993 continua

Viaggio fotografico all'interno della Valle d'Aosta, a cura di Janus e A. Uliano, Aosta, 1993
Catalogo di mostra collettiva

1994 *Portrait d'une Collection*, a cura di M. Moutashar e A. Charron, Arles, 1994
Catalogo della mostra collettiva in occasione dei 25. Rencontres de la Photographie, Musée Reattu

1995 *Arles revisitée par la photographie*, a cura di M. Moutashar e A. Charron, Lisbona, 1995
Catalogo di mostra a Institut Franco-Portugais de Lisbonne

Du bromure a l'inox, a cura di C. Cousin, Belfort, 1995
Catalogo di mostra al Musée d'Art et d'Histoire

Fotografie, a cura di C. Guarda, Tenero-Contra (Svizzera), 1995
Catalogo di mostra allo Spazio Fotografica

L'histoire gardée, a cura di C. Philip, Orange, 1995
Catalogo di mostra

M. M. Evans, A. Hopkinson, *Contemporary photographers*, New York, 1995

1996 *Dal Manuale di zoologia fantastica di J.L. Borges*. Ascolini, Bartoli, Catellani, Codazzi, Ettorre, Farri, Grassi, Ielli, Leonardi, Orsi, Ruspaggiari, Silvi, Squarza, a cura di V. Ascolini e N. Squarza, Reggio Emilia 1996
Catalogo della mostra collettiva

Metti il fotografo al museo, Reggio Emilia, 1996
Catalogo della mostra collettiva ai Musei Civici di Reggio Emilia

Il segreto delle città. Fotografie di Vasco Ascolini, testo di E.H. Gombrich, 1996
Catalogo di mostra a Gualtieri, fotoclub Terzocchio

Versailles, fotografie di V. Ascolini, testi di M. Dall'Acqua e J.P. Babelon, Reggio Emilia, 1996
Catalogo di mostra a Cavriago

1997 *Arte a Castello. Vasco Ascolini: la pellicola scolpita*, a cura di C. Pandolfo Marchegiani, Comune Castel San Pietro Terme, 1997
Catalogo di mostra

Le jardin du roi, Municipalité de Mougins, 1997
Catalogo di mostra

Scuola Emiliana di fotografia, a cura di W. Guadagnini, testi di W. Guadagnini e C. Zanfi, Tavagnacco (UD), 1997
Catalogo della mostra collettiva

Il segreto delle città visto da Vasco Ascolini, testo di M. Mussini, Reggio Emilia, 1997

1998 *Aspects of exteriors: re-presenting architecture*, Londra, 1998
Catalogo della mostra collettiva al Victoria and Albert Museum

Vasco Ascolini. Noir lumière, a cura di C. Breton, J. Arrouye, Salon de Provence, 1998
Catalogo di mostra

- 2000** *D'après l'antique*, a cura di J.P. Cuzin, J.R. Gaborit e A. Pasquier, Parigi, 2000
Catalogo della mostra collettiva al Musée du Louvre
- Le emozioni della memoria. Il Palazzo dei Gonzaga di Guastalla nelle fotografie di Vasco Ascolini e Bruno Cattani*, testi di M. Carmassi, T. Soresina, I. Zannier, Reggio Emilia, 2000
- Errances méditerranéennes*, fotografie di Brigitte Bauer, Fani Sarri, Vasco Ascolini, Gilles Delmas, Nizza, 2000
Catalogo di mostra collettiva al Théâtre de la Photographie et de l'Image
- La profezia di Apollo*, a cura di D. Giugliano, Napoli, 2000
Catalogo di mostra al Ma Associazione Culturale
- 2001** D. De Luigi, *Vasco Ascolini. La fotografia tra assenza e immaginazione*, Parma, 2001
Tesi di laurea
- La Provence des photographes*, a cura di J. Arrouye, Frejus, 2001
Catalogo della mostra collettiva
- 2002** *Le métamorphoses de la collection*, Parigi, 2002
Catalogo della mostra collettiva alla Galerie NCE
- Piranèse / Ascolini. Les Théâtre des ombres*, testi di J. Barrier e R. Dagorne, Cognac, 2002
Catalogo della mostra itinerante a Bayonne, a Nîme, Musée Beaux Arts
- Revisioni: ricerche fotografiche a Reggio Emilia*, con testo di M. Mussini, apparati a cura di E. Prati, Reggio Emilia, 2002
Catalogo della mostra collettiva
- Tra memoria e realtà*, a cura di J.P. Salomon, Tourcoing, 2002
Catalogo di mostra
- 2003** *Camille Claudel. Anatomie di una vita interiore*, a cura di S. Parmiggiani, con testo di H. Pinet, Milano, 2003
Catalogo di mostra
- Evocazioni con rovine. Vasco Ascolini*, con testo di E.H. Gombrich, Salonicco, 2003
Catalogo della mostra all'Istituto Italiano di Cultura
- Figures de l'ombre. Photographies de Vasco Ascolini, Bruno Cattani, Daniel Lebée: donation à l'Ecole des beaux-arts*, Parigi, 2003
Catalogo della mostra collettiva alla Chapelle des Petits-Augustins
- Mantova. Il segreto della città*, fotografie di V. Ascolini, testi di E.H. Gombrich, J. Le Goff e P. Sorlin, Mantova, 2003
- Prises de tête, photographies*, a cura di J. Arrouye, Tolone, 2003
Catalogo della mostra collettiva all'Espace PEIRESC
- Vasco Ascolini*, con testo di A. Georgiou, Salonicco, 2003
Catalogo di mostra in occasione di Camera Oscura 57
- Vasco Ascolini. Une incertaine folie*, a cura di O. Spillibutt, con testo di G. Vercheval, Lille, 2003
Catalogo della mostra in occasione di *Transphotographiques*

- 2004** *L'archivio fotografato da tre maestri*, a cura di V. Barca e M. Dall'Acqua, Parma, 2004
Catalogo della mostra collettiva dell'Archivio di Stato
- Le corp dis en scène*, a cura di M. Moutashar, Arles, 2004
Catalogo della mostra collettiva al Musée Reattu
- Il corpo, il volto e la maschera, in Occhi di scena 2004. Festival internazionale della fotografia di spettacolo*, a cura di C. Chiarelli e M. Agus, S. Miniato, 2004
Catalogo della mostra collettiva
- Interior vision*, a cura di J. Scholtes, Nizza, 2004
Catalogo della mostra collettiva
- Hommages aux donateurs*, a cura di F. Reynaud, Parigi, 2004
Catalogo della mostra collettiva al Musée Carnavalet
- Saint-Cloud. La raison des ombres*, a cura di M. e S. Drigeard, Parigi, 2004
Catalogo di mostra
- Visioni italiane. Vasco Ascolini e Davide Bramante*, a cura di E. Di Erasmo e C. Tiberio, Il Cairo, 2004
Catalogo di mostra all'Istituto Italiano di Cultura
- La suprematie du noir*, con testo di R. Bouguerra, Tunisi, 2004
Catalogo di mostra Istituto Italiano di Cultura
- Vasco Ascolini. Antologica*, a cura di A. Gioè, Il Cairo, 2004
Catalogo della mostra all'Istituto Italiano di Cultura e Ministero della Cultura Egiziano
- Vasco Ascolini. Rétrospective*, a cura di P. Michalon e N. Podevigne, Lione, 2004
Catalogo di mostra all'Université de Lyon
- Videoproiezione. La Scuola fotografica di Reggio Emilia*, a cura di Gens d'Images, Parigi, 2004
Catalogo della mostra collettiva alla Maison Européenne de la Photographie
- Visioni italiane*, a cura di A. Gioè, Istituto Italiano di Cultura, Alessandria d'Egitto, Marsiglia, 2004
Catalogo della mostra al Festival de la Méditerranée, ECUM
- Vasco Ascolini. Collection 16 1/2*, testo di R. Pujade, [s.l.], [s.d.]
Catalogo di mostra all'Université de Provence
- 2005** *50 anni di storia in un clic. Il Museo nazionale della fotografia "Alberto Sorlini" di Brescia*, Ponzano Veneto, 2005
Catalogo della mostra collettiva
- Una incerta follia, una incerta normalità. Vasco Ascolini*, a cura di C. Parodi e S. Porazzo, Comune di Savona, 2005
Catalogo di mostra
- Une légère vertige. Photographies d'architecture et de monuments par Vasco Ascolini*, a cura di R. Pujade, con testi di P. Michalon, T. Millet, N. Podevigne e R. Pujade, Arles, 2005
Catalogo di mostra a IUT d'Arles
- Noir lumière*, a cura di F. Fontana, Massa Marittima, 2005
Catalogo di mostra al Toscana Foto Festival

2005 continua

La pellicola scolpita, a cura di C. Pandolfo, Castel S. Pietro, 2005
Catalogo di mostra

Vues de France. Regard d'un italien sur la France, de Vasco Ascolini, in "Café de la gare",
a cura di R. Pujade, Litomysl, 2005
Catalogo della mostra alla Ambassade de France en Tchéquie

Il volto della follia. Un secolo di fotografia del dolore, a cura di Sandro Parmiggiani, Milano, 2005
Catalogo della mostra collettiva

XL, a cura di M. Moutashar, Arles, 2005
Catalogo della mostra collettiva Musée Reattu

2006

Italia, 1946-2006. Dalla Ricostruzione al Nuovo Millennio, a cura di C. Ernè, W. Liva,
testi di C. Colombo e W. Liva, Pasian di Prato, 2006
Catalogo della mostra collettiva al CRAF di Spilimbergo

G. Murazzo, *Il cerchio dei frammenti. Il corpo nella fotografia di Vasco Ascolini*, Arezzo, 2006
Tesi di laurea

Le Reattu, sujet photographique, a cura di M. Moutashar, Arles, 2006
Catalogo della mostra collettiva al Musée Réattu

Suoni e visioni: un viaggio emozionale attraverso la musica e la fotografia negli ultimi cinquant'anni,
a cura di F. Boggiano, Joyce & Co., Genova, 2006
Catalogo delle mostre collettive di Amburgo, Genova, Copenaghen e San Marino

2007

Au creux de la pierre. Photographies de Vasco Ascolini, a cura di Isabelle-Cecile Le Mée,
Hervé Degand, Chateaudun, 2007
Catalogo di mostra al Centre des Monuments Nationaux

Bestiaire fantastique, a cura di J.C. Lemagny, Lione, 2007
Catalogo di mostra alla Galerie Vrais Rêves de Lyon

Mantova, a cura di J.P. Salomon, Roubaix, 2007
Catalogo di mostra a ESAAT

La vertigine dell'ombra. Fotografie 1965-2007, a cura di S. Parmiggiani, Milano, 2007
Catalogo della mostra a Palazzo Magnani di Reggio Emilia

Visioni oltre il nero. Sette fotografi da Reggio, a cura di D. De Luigi, Udine, 2007
Catalogo della mostra collettiva al CRAF di Lestans

2010

*Arte svelata. Realismo e astrazione dagli anni '50 ad oggi: la collezione della Provincia
di Reggio Emilia*, a cura di Federica Franceschini, Reggio Emilia, 2010
Catalogo della mostra collettiva

2011

Vasco Ascolini. Novellara segreta: al di là della luce, dentro il buio, Novellara, 2011
Catalogo di mostra

Vasco Ascolini, a cura di Galleria Vrais Reves di Lione, con testo di J.C. Lemagny, Milano, 2011
Catalogo di mostra per MIA, Milan Image Art Fair

- 2013** *The Birth of Photography: Highlights of the Helmut Gernsheim Collection*, a cura di C. Sui, Kehrer, Mannheim, 2013
Catalogo della mostra collettiva
- Vasco Ascolini. *Low tone: fotografie*, a cura di I. Zannier, Crocetta del Montello (TV), 2013
Catalogo di mostra
- 2014** V. Ascolini, *La emociòn de la piedra*, in "Estudios clásicos. Revista de la Sociedad española de estudios clásicos, Madrid", n. 146, 2014, pp. 6-40
- Persistenze. Vasco Ascolini, fotografie*, con testi di R. Pujade e A. Kurkumelis, Comune di Montechiarugolo (PR), 2014
Catalogo di mostra che dal 2014 al 2016 è stata esposta a Seoul (Corea del sud)
Istituto Italiano di Cultura, Lille, Galleria Maison de la Photographie, Paris Galleria Samuel e a Trieste, dal Circolo fotografico locale
- 2015** *Oser la photographie. 50 ans d'une collection d'avant-garde à Arles*, a cura di P. Picard, testi di J.P. Curnier, D. de Font-Réaulx, A. Goetz, F. Hodgson, A. Neyrotti, B. Perrine, D. Rouvier, Milano, 2015
Catalogo della mostra collettiva
- Vasco Ascolini. *Subliminali visioni*, testo di A. Kurkumelis, [s.l.], 2015
- 2016** A. Novaga, *Il ruolo della fotografia sulla scena del teatro di ricerca contemporaneo. Tra documento e intermedialità*, Verona, 2016, saggi alle pp.130-139 e pp.239-259
Tesi di laurea
- Vasco Ascolini. *Il Maestro*, a cura di Galerie Vrais Reves, con testo di R. Pujade, Lione, 2016
Catalogo di mostra
- 2017** *Nice a l'école de l'histoire*, a cura di J.J. Aillagon, Nizza, 2017
Catalogo di mostra collettiva al Musée Masséna, Nizza
- 2018** *Luz Negra. Fotografia e teatro em Itália (1946-2018)*, a cura di C. Chiarelli e P. R. Baptista, [s.l.], [s.d.]
Catalogo di mostra collettiva di Lisbona
- Vasco Ascolini. *Percorsi al nero*, con testi di A. Scharf, J.C. Lemagny, F. Licht, R. Pujade, Reggio Emilia, 2018
Catalogo di mostra
- 2020** A. Comes, *L'ombra delle rovine e i margini della società nella fotografia di Vasco Ascolini*, in "Officina", n. 29, aprile-maggio-giugno, pp. 84-89, Conegliano Veneto, 2020
- 2021** *Rodin a Gradara. Il bacio di Paolo e Francesca nel castello del mito*, a cura di F. Farina, testi di F. Farina e S. Parmiggiani, Rimini, 2021
Catalogo di mostra
- Vasco Ascolini. *Le metamorfosi*, a cura di E. Bitetti, [s.l.], 2021
Catalogo di mostra presso Galleria 70 a Milano

frammenti da
Personaggi e fotografia
di Vasco Ascolini



M. Montanari, *Ritratto di Vasco Ascolini*, 2021 © Marco Montanari

*Questo lavoro è dedicato alla mia famiglia:
a Lidia, mia moglie, e ai nostri figli Barbara, Carlotta, Brigida e Claudio*

In oltre cinquant'anni dedicati alla fotografia, vorrei soffermarmi con il ricordo su alcuni momenti del mio percorso in questa forma d'arte. Un'avventura lunga più di mezzo secolo, attraverso una tra le più affascinanti discipline dell'arte grafica e della comunicazione visiva, dove l'obiettivo mi ha permesso di catturare immagini che solo l'occhio dell'anima sa vedere.

Una carrellata di ricordi, migliaia di fotogrammi, quasi il film della mia vita di fotografo: una vita ricca di incontri, di amicizie, di cose e di luoghi visti, o che mi è stato chiesto di cercare attraverso la lente e l'obiettivo, per svelare ciò che solo a me è dato di cogliere in questo modo.

Fissare per sempre quel momento, quell'istante in cui la luce abbraccia, avvolge, sfiora, accarezza, erompe e, trasformandosi in quella mirabile sintesi di tutti i suoi colori, si fa nero. Per me, un *nero* pieno di *Luce*. Subito il pensiero va verso tutti coloro che ho incontrato fino ad oggi. Volti, nomi, luoghi, momenti, aneddoti si propongono con veemenza alla mia mente, intrecciandosi in un susseguirsi che risponde a logiche insondabili e potenti, non sempre dettate dal tempo, come forse imporrebbe questa passeggiata a ritroso nella mia vita professionale.

Questa è una carrellata di ricordi che posso definire "dietro le quinte", ora di uno scatto, ora di un incontro o di una mostra. Mi pare sia ora giunto il momento di scriverli, certi ricordi, di fissare nero su bianco un incontro e un momento particolari, affidandoli per una volta alla carta stampata, anziché alla fotografia. Adesso mi sembra che ciò sia necessario per completare l'opera.

Quando la memoria di una vita incalza, scegliere dei criteri narrativi, privilegiando l'uno o l'altro metodo per raccontare, non è così immediato. C'è però un nome, nel quale ogni indugio si risolve e si dissolve: Stanislaw Farri. Questo nome coniuga perfettamente tutte le esigenze di carattere espositivo e cronologico con tutte le altre indefinibili urgenze di carattere mio personale, dove il sentimento della riconoscenza, della gratitudine, sento prevalere su tutto e su tutti.

In un tempo lontano, il destino che mi ha voluto fotografo mi ha infatti affidato a lui, al grande, caro Leo. Il mio Maestro. Da lui comincerò.

Questo testo rappresenta una narrazione scritta da Vasco Ascolini della sua vita artistica, alla quale il percorso di mostra e il relativo catalogo si sono ispirati. Per ragioni di spazio e di attinenza con gli argomenti trattati, è stato necessariamente riveduto e aggiornato, su esplicita autorizzazione dell'autore, rispetto all'originale da lui già pubblicato in altre sedi.

Il maestro Stanislao Farri

Dopo circa cinque anni di fotografia amatoriale, ho avuto il grande dono dell'insegnamento di Stanislao Farri. Il mio primo "Maestro" è stato lui, Leo, il grande Leo, che mi precede di una quindicina di anni in questo territorio creativo. Mi ha insegnato, a modo suo, i fondamentali della ripresa, la sua gestualità con la macchina, e tanto altro. Il più grande regalo che abbia mai potuto farmi è stato consentirmi di stargli accanto, quando usava le sue macchine professionali sul cavalletto, vedere le sue diverse inquadrature, per poi scegliere quella giusta. A me sembravano tutte importanti. Tutte giuste. Tutte valide. Quando ero convinto che avrebbe "scattato" una fotografia bellissima, ecco... lui toccava di un nulla la macchina, la sfiorava, e appariva una fotografia: altra e perfetta. Ma il suo regalo più grande fu la "Luce"; lo scrivo in maiuscolo perché la Luce va rispettata, la Luce è alla base della fotografia. La Luce è la vita stessa della fotografia, è la sua anima.

Ho trascorso con Leo almeno un anno, andando in macchina per strade e carraie delle nostre colline – le dolci colline dell'Appennino reggiano – e quando io dicevo: "Leo, ma qui c'è una buona fotografia da fare", lui, guardando il cielo, mi rispondeva: "Per avere la luce buona dobbiamo tornare tra due ore, o nel pomeriggio". Quanto sapere in quella sintesi magistrale, dove in un istante si fondevano conoscenza della luce, dei luoghi e della loro reciproca interazione in ogni momento del giorno, in ogni stagione, e della loro resa all'obiettivo prima, in camera oscura poi. Per un anno fu così, e la Luce si fissò nel mio sguardo, vi rimase per sempre, anche nei diversi generi frequentati in seguito, e ancora oggi, Lei è nel mio sguardo, nei miei occhi. Ora, come allora. E ora, come allora, in me è rimasto lo sguardo del mio maestro, ancora capace di guardarmi serio, come quando un'occhiata valeva un richiamo al rispetto dei ruoli reciproci: lui doveva rimanere il Maestro. Ma anch'io non ho mai voluto spingermi a chiedere più di tanto. Lo considero il mio Maestro, anche se non lo chiamo così e gli ho sempre dato del tu. Il mio ritratto, a corredo del catalogo per la mia antologica di Palazzo Magnani a Reggio Emilia, nel 2007, è un suo scatto degli anni Novanta. Così ho voluto.

Leo, però, non conosceva il francese. Decisi allora di accompagnarlo in Francia, a Chalon-sur-Saône, per una sua mostra, ospitata in quel tempio della fotografia che è il Musée Nicéphore Niépce, dove è raccolta tutta la storia della fotografia.

All'epoca, direttore del Museo era il grande Paul Jay. Per far capire ciò che quel luogo rappresenta, dico solo che proprio a Chalon, nel 1826, dopo una ripresa di ore, da un terrazzo – non mi dilungo in descrizioni tecniche – Joseph Nicéphore Niépce, a cui oggi è intitolato il museo, diede vita alla prima fotografia. Racconto tutto ciò, perché quell'immagine – che è la prima fotografia in assoluto – ora è conservata negli Stati Uniti, alla Texas University di Austin, ma venne "ritrovata" da Helmut Gernsheim, il primo storico della fotografia che il destino mi aveva fatto incontrare alcuni anni prima.

Helmut Gernsheim

È su questo personaggio – perché tale era Helmut Gernsheim – che voglio subito soffermarmi. Fu lui che trovò, con grande fiuto, quella prima immagine di Joseph Nicéphore Niépce. E fu lui a conservarla per parecchi anni nella sua straordinaria collezione.

Insieme ad Alison, sua moglie, che era anche sua stretta collaboratrice, scrisse molto di fotografia. Purtroppo, Alison morì presto; però Helmut continuò lo stesso la sua attività di collezionista e riuscì a coltivare la sua passione per la fotografia, aiutato da Irène, la sua seconda moglie.

Io avevo precedentemente fatto arrivare a Gernsheim il mio primo catalogo. Era sulla mostra commissionatami dal Teatro Municipale di Reggio Emilia, nel 1974, che segnò il mio debutto come professionista. Da lì cominciò il nostro rapporto, che non fu solo epistolare.

Ebbi modo di approfondire personalmente la sua conoscenza in Svizzera, dove abitava. Andai a trovarlo a Lugano, mi pare fosse nel 1995.

La corrispondenza in inglese con Helmut è a casa mia, a Reggio, nel mio archivio. È un carteggio che conservo gelosamente, ma che ho però voluto fotocopiare interamente per le copie ai Musei Reiss-Hengelhorn di Mannheim, in Germania. L'ho fatto per Helmut, per amicizia, per onorare la sua memoria, per completare la serie di reperti che a lui si riferiscono, soprattutto in ragione del fatto che egli dispose che, alla sua morte, tutta la sua collezione andasse all'Harry Ransom Humanities Research Center dell'Università del Texas ad Austin, mentre sapevo anche che il suo archivio era stato destinato proprio al Forum Internationale Photographie dei Musei Reiss-Hengelhorn di Mannheim.

L'allora direttore, Sui Claude, mi chiese il permesso di utilizzare un mio ritratto di Marcel Marceau per la copertina del catalogo della loro collezione. Queste le sue parole: "sur notre page d'accueil concernant la Collection Helmut Gernsheim, votre oeuvre, un portrait de Marcel Marceau" ("sulla prima pagina della Collezione Helmut Gernsheim la sua opera, un ritratto di Marcel Marceau"). Permesso che – ovviamente – io diedi.

Gernsheim è stato lo storico della fotografia per antonomasia, ha pubblicato la prima storia della Fotografia, è stato docente nelle più importanti Università degli Stati Uniti, dove ha trascorso tante estati. Agli americani ha venduto quella prima fotografia che aveva trovato nel 1954, attirandosi l'astio dei francesi. Quando gli chiesi se era pentito di non averla venduta ai francesi, mi rispose: "Assolutamente no, mi rammarico solo di averla venduta a poco". Oltre ad avere scritto molto sulla fotografia, la sua grande passione, è stato anche una persona generosa, perché avendo lasciato tutte le sue collezioni ad un museo, le ha donate praticamente a noi tutti, che così possiamo gustare opere che, in mano a collezionisti privati, probabilmente sarebbero state meno fruibili da parte del grande pubblico e degli appassionati.

Gli Stati Uniti

Fu forse proprio quella prima fotografia, che ora è custodita negli Stati Uniti, a generare lo straordinario interesse che si è poi sviluppato e organizzato a livello accademico in America. E se possiamo affermare che la prima immagine è nata in Europa, possiamo dire anche che la Fotografia, come disciplina artistica autonoma, come forma d'arte a sé stante, ha avuto i natali negli USA, anche se poi la Francia ha saputo dare un ottimo contributo a questa nascita. Sugli Stati Uniti e in particolare su due grandi personaggi, come Frank Van Deren Coke e Beaumont Newhall – quest'ultimo lo storico dell'arte che ha scritto la migliore *Storia della Fotografia* – i miei ricordi si intrecciano numerosi.

Tanto per cominciare, devo dire che anche i grandi ricevono a volte qualche piccola delusione. Per quanto riguarda la sua *Storia della Fotografia*, pubblicata in Italia per i prestigiosi tipi della Giulio Einaudi Editore – pur essendo una ottima edizione – non corrisponde esattamente a quella originale degli USA (Museum of Modern Art - New York Editore). Ignoro le ragioni di certe differenze, forse motivi economici. La cosa mi sorprese. Va però detto che tutti noi, appassionati e studiosi di fotografia, salutammo con entusiasmo l'iniziativa di Einaudi. Leggere in italiano era, infatti, tutta un'altra cosa. Quel testo ci aprì nuovi orizzonti e fu considerato come un'opera fondamentale per la nostra formazione, adottato poi anche nei nostri atenei. Dal 1971 al '72 Van Deren Coke ha diretto il George Visual Studies Workshop dell'Università di Rochester, nello stato di New York, considerata un tempio dell'estetica, dell'immagine e della fotografia. Per il Visual Studies Workshop mi scrisse varie lettere, ancora tutte nel mio archivio, insieme alle altre successive.

Culturalmente e professionalmente formatosi all'Università del Kentucky, dove fu allievo di Ansel Adams – il padre della fotografia paesaggistica – che aveva seguito anche nelle Università dell'Indiana e di Harvard, Frank

Van Deren Coke aveva conosciuto personalmente Aaron Scharf, prima che questi si trasferisse nel Regno Unito, dove poi ha vissuto fino alla morte. Anch'io l'ho conosciuto. Scharf ha scritto molto su di me e ha firmato il testo del catalogo della mia mostra *Le fotografie per il teatro*, a Ferrara, al Palazzo dei Diamanti nel 1989. Un testo importante, e per questo ripreso poi in altre occasioni.

Ebbene, io ignoravo i rapporti fra Van Deren Coke e Scharf. I nostri destini vollero però incrociarsi lo stesso. In una lettera del maggio 1993, dopo avere ricevuto un portfolio di mie fotografie, Van Deren Coke mi scrisse:

"Caro Signor Ascolini, conosco le sue foto dai volumi che il dottor Aaron Scharf mi ha inviato dall'Inghilterra. Sono stato molto rattristato nell'apprendere della sua morte e vorrei istituire una collezione commemorativa in suo nome. Per fare questo, desidererei alcune delle Sue foto, da aggiungere alla bella raccolta del Museo d'Arte della University of New Mexico di Albuquerque, New Mexico. Questo Museo fa parte di una Università all'avanguardia nel mondo, per la formazione di fotografi d'arte e di storici dell'arte della fotografia. Sarò estremamente lieto di ricevere una Sua risposta perché sono un grandissimo ammiratore delle Sue foto metafisiche.

Cordiali saluti,

Frank Van Deren Coke"

Ho provveduto subito, naturalmente. Accanto alle lettere di Van Deren Coke, ho conservato anche quelle di Beaumont Newhall; tra queste, ce n'è una che mi sta particolarmente a cuore. È del febbraio del 1987, dove mi scrive:

"Dear Mr. Ascolini,

I have now received, in excellent condition, both the first and the second shipments of your photographs. I find your photographs of special interest, and appreciate the opportunity of seeing them, and your kind offer to present them to me. I am sending the prints to the Museum of the University of New Mexico, with the suggestion that they may wish to have an exhibition of your work, jointly sponsored by the Art Department and the Department of Theater Arts.

Sincerely, Beaumont Newhall"

Io non conosco tanto l'inglese, ma quando mi è arrivata a casa quella busta, l'ho aperta e dopo una rapida scorsa e ho capito subito tutto perfettamente, nonostante il cuore mi battesse forte. Quante volte ho letto e riletto quello scritto, foriero di tante soddisfazioni. Beaumont Newhall scriveva a me! Anche oggi, riguardare e rileggere quella lettera del febbraio del 1987, quando a maggio avrei festeggiato i miei cinquant'anni, mi fa rivivere intatti nel ricordo l'emozione e l'entusiasmo che provai allora. Volli considerare quella lettera come un regalo di compleanno, come il miglior auspicio professionale. E mi misi subito subito all'opera, a lavorare e a studiare per sviluppare e realizzare le mille idee che quella lettera aveva acceso nella mia mente e per non tradire quello scenario che davanti a me pareva aprirsi.

Come direttore della Public Library for the Performing Arts del Lincoln Center di New York, Thor E. Wood venne in Italia alla ricerca di documenti su Arturo Toscanini. L'operazione gli riuscì ottimamente, perché se ne assicurò in gran numero e con una modesta somma. Già da un po' di tempo prima di questo suo viaggio in Italia, ero in corrispondenza con Thor. Il suo soggiorno a Parma fu l'occasione ideale per conoscerci di persona e, infatti, ne approfittò per venire poi a trovarmi a Reggio Emilia. Furono giornate molto intense, di passeggiate e visita ai luoghi della città, di conversazione vivacissima, di confronto professionale molto coinvolgente e stimolante. Andandosene da Reggio, Thor ha portato con sé 150 mie fotografie, che avrebbe poi esposto in una mostra al Lincoln Center di New York, nel 1985. Il Lincoln Center possiede una delle più importanti collezioni al mondo di documenti e fotografie di teatro. Per il fotografo che vi espone è una sorta di consacrazione. Che cosa ho provato quando ho visto partire le mie fotografie per gli States, lo lascio immaginare. Così come è inutile che io racconti che cosa provai per quella mostra, in una delle più prestigiose sedi espositive a livello mondiale.

A proposito degli USA, stavo trascurando la grande Università del Texas, ad Austin. È l'istituzione che possiede la prima fotografia scattata al mondo da Nicéphore Niépce, come ho raccontato poc'anzi a proposito di Gernsheim. È custodita presso l'Harry Ransom Humanities Research Center, a cui Gernsheim ha in seguito donato tutta la sua collezione. Contattai Roy Fluckinger, curatore della sezione Fotografia. Era il 1986 e fu l'inizio di una lunga collaborazione. Successivamente, inviai 76 immagini che ora fanno parte della collezione di questo ateneo. Ho qui davanti a me la loro ricevuta che dice così, in italiano, perché potessi leggerla agevolmente: "Particolare RECORD-HRC: 76 stampe d'argento alla gelatina di Vasco Ascolini, da 5 serie delle fotografie nominate come segue *Iter facere* (1986); *Monumentum/Monumenti* (1986); *Theatre* (1986); *Museo Homo sapiens* (1987) e *Metafisica* (1986-1988)".

Dall'Università di Rochester, per il George Visual Studies Workshop, un bel giorno mi arrivò la graditissima comunicazione che alcune mie fotografie sarebbero rimaste a Rochester. Si trattava di una serie di venti immagini sul Kabuki, che fui il primo a fotografare in Europa. Per il suo debutto in Europa, infatti, il Kabuki – celebre teatro della grande tradizione giapponese – scelse Reggio Emilia, con il suo bellissimo Teatro Municipale, ora intitolato a Romolo Valli. Fu un evento di risonanza mondiale.

All'epoca, sotto la direzione di Guido Zannoni e con l'aiuto dell'attore Romolo Valli, il Teatro di Reggio era all'avanguardia anche nel campo della danza. A Reggio debuttò l'Aterballetto.

Nel 1982, ho avuto anche l'occasione di fotografare i primi nudi in scena del Cullberg Ballet, e nel 1988 ho fotografato Pina Bausch, che ha portato a Reggio Emilia *Café Muller* e *La sagra della primavera*. Tutto questo avvenne tra il 1972 e il 1990.

Il Giappone

Mi pareva doveroso, oltre che gentile, mandare in Giappone le fotografie sul Kabuki. Così, nel '74, inviai il mio primo catalogo con quelle foto scattate al Municipale di Reggio Emilia al Tokyo College of Photography. Con una lettera, mi rispose Eikoh Hosoe – il più grande fotografo giapponese del secolo scorso – allora direttore della Shadai Gallery, annessa al Tokyo College. Qualche anno fa, preparandomi a capire che cosa fare del mio archivio, scrissi al Tokyo College per sapere esattamente quante foto mie avessero. Io non me lo ricordavo più. All'epoca, il computer era di là da venire e "il mio archivio" non poteva esistere neanche nell'immaginazione, ma neppure nei miei sogni. Risposta: "Nessuna". Io avevo già capito. Hosoe aveva 90 anni. Penso che, andando in pensione, si sia portato con sé il catalogo e le fotografie. Ma non mi dispiace.

Aosta

Intanto, in Italia, subito dopo aver ricevuto dal direttore dei Teatri di Reggio Emilia l'incarico di fotografare gli spettacoli, ebbi una committenza da parte dell'Assessorato alla Cultura di Aosta per una ricognizione fotografica sulla città. Il lavoro fu coronato dalla bella mostra *Aosta metafisica e altri luoghi*, con un ottimo catalogo, corredato di un testo critico del grande sir Ernst H. Gombrich. Ma di questo racconterò più avanti.

Questo incarico ha rappresentato una pietra miliare nella mia carriera e nella mia formazione di fotografo professionista, non solo per il testo di sir Gombrich – che in tutta la sua lunga e prestigiosa carriera di critico d'arte, nel campo della fotografia, ha scritto solo per me e per Henri Cartier-Bresson – ma anche perché ho conosciuto Janus – pseudonimo di Roberto Pramollo – il critico e storico dell'arte che, dal 1986 al 1995, è stato responsabile dei programmi culturali della Regione Autonoma della Valle d'Aosta. Stargli vicino fu una grande lezione. Era il 1987.

Gombrich: un'amicizia lunga una vita

Nel 1984, avevo conosciuto per corrispondenza sir Hans Ernst Gombrich. Sapevo che aveva scritto un saggio per il grande Cartier-Bresson, in occasione di una importante mostra a Edimburgo. Gli avevo spedito una serie di fotografie, estrapolate da *Flowers* – lo spettacolo di Lindsay Kemp – scegliendo quelle che più si avvicinavano ai suoi studi e ai suoi lavori sulla fisiognomica. Si trattava di mimi quasi nudi, ma in particolare di visi, volti, ritratti. Non ricevetti nessuna risposta per circa un mese e pensai che non gli fossero piaciute. Senonché, un giorno, squillò il telefono e una voce di un non italiano, ma che parlava bene l'italiano, mi disse: "Sono Ernst Gombrich e desideravo chiederle se lei e sua moglie poteste venire con noi – cioè con me e mia moglie – a Napoli, dove mi hanno chiesto di tenere una serie di lezioni su "Satira e caricatura nella Storia dell'Arte". Io, con la bocca totalmente asciutta dall'emozione, per fortuna riuscii a dire "Sì, sarà un piacere".

Questo primo incontro fu per me come conoscere due persone: la grande umanità dell'uomo e la genialità del cervello di uno studioso straordinario.

Gombrich ci invitò al suo seminario all'Istituto di Studi Filosofici Napoletani per la mattina dopo; ma volendo anche approfondire ulteriormente il discorso su come fotografavo ci fece un altro invito, dicendo: "Oggi siete nostri ospiti a pranzo, venga un po' prima e mi porti le fotografie che le avevo chiesto di vedere". E così fu.

Aggiungo che mi parlò della differenza tra i miei soggetti e quelli di Cartier-Bresson e capii che tutta la mia attenzione su questa sua disamina gli faceva piacere. Ma come potevo io non sentirmi molto onorato dalla sua analisi, dal suo giudizio e dal confronto con Henri Cartier-Bresson?

Gli avevo portato in visione delle immagini relative all'architettura e all'archeologia, e questo mi avvicinava molto al suo mondo. Mi diede dei consigli da storico dell'arte, da studioso che amava molto anche la fotografia, insomma, da conoscitore appassionato. Il suo atteggiamento con noi era paterno, cordiale.

Ma il giorno dopo, all'Istituto di Studi Filosofici, diretto da Gerardo Marotta – avvocato, filosofo, fondatore e presidente, morto di recente, a gennaio 2017, a novant'anni – conoscemmo un altro Gombrich: risoluto e severo, dall'alto della sua autorevolezza. Arrivò con sua moglie; salì in cattedra, restò in piedi e sua moglie si sedette in prima fila con tanto di orologio in mano, proprio davanti a lui. Poi arrivò un gruppo di studenti. Si sedettero tutti. Molti fotografavano. Gombrich fece cenno che si poteva cominciare. Sua moglie lo guardava sempre e gli dava i tempi. Ci aveva detto che non parla mai più di 50 minuti, perché oltre quel tempo l'attenzione se ne va. Cominciò a parlare, in ottimo italiano. Ci gustammo tutti le sue tre lezioni, nei tre giorni successivi.

La seconda volta che lo incontrammo fu a Mantova, per l'inaugurazione di Palazzo Te, appena restaurato. Era il 1989. Eravamo stati invitati, proprio perché Gombrich stesso aveva chiesto di mandarci l'invito. Noi fummo i primi ad arrivare. Lui e sua moglie entrarono e ci videro seduti, ma fece solo in tempo a dirci che, l'indomani, ci avrebbe fatto da guida alla mostra dedicata a Giulio Romano, allestita apposta. Accettammo molto volentieri, anche perché era un'occasione straordinaria in quanto, come molti sanno, ma molti no, Gombrich aveva svolto la sua tesi di laurea su Giulio Romano e il Manierismo in architettura a Palazzo Te.

Lo rividi a Mirandola, dove tenne una memorabile *lectio magistralis* su Pico della Mirandola, che si concluse in una *standing ovation*. L'ultimo contatto fu una sua telefonata, quando il terremoto distrusse la cattedrale di Assisi. Sentendomi commosso, mi disse: "Carissimo amico, nulla dura per sempre".

Gombrich mi fece un grande regalo. Scrisse per me un testo per il catalogo *Aosta Metafisica e altri luoghi*. Per l'occasione, mi disse: "Caro amico, le ho fatto un testo sulla sua cifra metafisica del fotografare, senza parlare di questa o quella fotografia, in modo che lei lo possa sempre usare". Di quel suo scritto, trascrivo la conclusione: "L'isolamento che Vasco Ascolini ottiene con le sue fotografie priva i luoghi della loro funzione familiare. Come egli possa catturare la quiete e la solitudine di uno scenario carico di indefinibili premonizioni rimarrà il suo segreto". Veramente, un grande regalo. Credo che il testo di Gombrich abbia operato bene.

Il rapporto maturato con Gombrich fu di grande amicizia, non solo professionale. Mi fece anche confidenze molto delicate, come quando ci raccontò che fu lui ad annunciare a Winston Churchill che Hitler era morto. Ebreo di Vienna, durante il nazismo Gombrich si rifugiò a Londra e Churchill lo incaricò presso la BBC di ascoltare la radio tedesca. Avendo sentito trasmettere la marcia funebre di Sigfrido, da *L'anello del Nibelungo* di Wagner, capi subito e riferì immediatamente.

Seppi poi che la malattia alle gambe lo aveva costretto alla sedia a rotelle, che fu per lui un vero tormento, fino alla scomparsa.

Londra

Proprio su consiglio di Gombrich, nel 1999 inviai al Victoria & Albert Museum di Londra quattro fotografie di architettura, su carta baritata ai sali d'argento e stampate da me. Ne scelsero due – una di Reggio Emilia e l'altra di Cento di Ferrara – e due me le restituirono per mancanza di spazio. Ma li ringrazio dal profondo del cuore, perché vennero esposte al Victoria & Albert Museum in una collettiva sull'architettura contemporanea, dal titolo *Aspect of Architecture - Photographs*.

Dopo il V&A, la mostra – anche con le mie fotografie – cominciò a viaggiare, ospitata da prestigiosi musei e gallerie d'arte inglesi, tra i quali ricordo: Gray Art Gallery, Central Library Building, Sheffield Galleries & Museum Trust. Fu una bella testimonianza dell'apprezzamento del mio lavoro da parte del mondo anglosassone, questa volta anche europeo, non più solo statunitense.

Nel 1995 uscì *Contemporary Photographers*. Fui l'unico italiano ad essere inserito in quell'enorme e prestigioso catalogo di 1234 pagine. Nel comitato scientifico c'erano Frank Van Deren Coke, Helmut Gernsheim e Claude Lemagny: il gotha della fotografia mondiale. Avrebbe dovuto essere il primo volume di una serie, in realtà rimase anche l'unico, e sempre come riferimento importante.

Ricordare il mio ingresso in quella prestigiosa raccolta mi dà l'occasione per dire che io mi sento italiano come cittadino, ma come fotografo sono sì nato in Italia, ma ho anche altre due patrie: la Francia e gli Stati Uniti d'America. Francia e Stati Uniti mi hanno accolto come un figlio, un figlio amato. Mi hanno ospitato nei loro musei più prestigiosi, hanno esposto le mie fotografie al Lincoln Center e al Louvre, mi hanno insignito dei più ambiti riconoscimenti, mi hanno fatto crescere e maturare professionalmente e non mi hanno fatto mendicare in Italia. Mi sembra che ora sia arrivato il momento di scrivere della Francia.

La Francia

La mia prima tappa fu Parigi. In quel periodo – erano gli anni Ottanta – ero innamorato del Surrealismo e della Metafisica. E anche le mie fotografie non potevano tacere questa passione. Partii, dunque, con un certo numero di quelle foto e andai alla MEP, la Maison Européenne de la Photographie.

Mostrai una trentina di immagini; tra queste ne scelsero una serie che acquistarono e che ora sono là custodite. Le fotografie erano piaciute molto a Joel Brard, che mi disse che di Parigi aveva visto moltissime fotografie, più belle e meno belle delle mie, ma nessuna così. Brard era *Commissaire général adjoint* del Mois de la Photo del Grand Palais, ma era alla MEP come aiuto di Jean Luc Monterosso, che della MEP era il direttore.

Dopo aver esaminato le mie fotografie, Brard mi consigliò di andare subito ad Arles – cosa che feci immediatamente – dove erano in corso i *RIP - Rencontres Internationales de la Photographie* – perché sapeva che stavano cercando delle fotografie particolari sull'Egitto, scattate al Louvre.

Andai dunque immediatamente ad Arles, dove, nei primi anni Settanta, sono nati i celeberrimi *Rencontres*. Cercai Michèle Moutashar, responsabile della fotografia al Museo Réattu, perché era lei che visionava e selezionava le fotografie. Ma era domenica, e Michèle era partita in macchina per Barcellona, per lavoro. Alla reception mi risposero che sarebbe tornata il lunedì. Allora, cercai Alain Desvergnès, il direttore e fondatore della Scuola nazionale di fotografia di Arles, e il caso me lo fece trovare. Desvergnès ed io avevamo già un buon rapporto epistolare, fatto di stima e simpatia anche senza esserci mai conosciuti personalmente, e a lui raccontai tutta questa avventura fotografica da Parigi ad Arles, dal MEP, a Brard e poi Michèle e il Musée Réattu. Infine, gli mostrai le foto. “Anch’io so che Michèle cerca delle fotografie dell’Egitto, scattate al Louvre”.

Il lunedì, infatti, mi presentai puntuale all’appuntamento con Michèle Moutashar, che guardò e riguardò le foto e mi chiese se io lavoravo sempre così... “al nero”. Era in preparazione una mostra per i RIP 1990, titolo *Fixé sur l’Éternité*. Uscii dal suo ufficio con un lavoro pagato per la mostra del ’90 e speso per tornare, con l’incarico di fotografare Arles, “al nero”, per i RIP del 1991. Quello fu il mio ingresso ad Arles.

Per fotografare bene feci poi altri due passaggi, sempre con le luci estive e le ombre profonde.

Ora, al Museo Réattu, ci sono una sessantina di mie fotografie di Arles.

A questa città, che nel 1991 mi ha onorato della sua prestigiosa Medaglia della Municipalità, sono particolarmente legato. Sotto il profilo professionale, con la fama dei suoi RIP, Arles ha amplificato sensibilmente la mia visibilità internazionale; sotto il profilo personale, mi ha fatto il dono di amicizie preziose.

Si tratta di Alain Charron, Gisèle Richaud, Michèle Moutashar, Robert Pujade. Sono nomi di personaggi di spicco nel prestigioso panorama internazionale della fotografia di Arles che il tempo – andando ben oltre la mera frequentazione professionale – ha trasformato per me anche in vere amicizie.

In occasione del mio primo soggiorno ad Arles, a maggio del 1989, feci subito conoscenza con Robert Pujade, storico dell’arte e docente di estetica dell’Università di Aix-en-Provence, contemporaneamente Direttore dello IUT, una succursale dell’Università di Arles. Diventammo molto amici, direi fraterni. Robert ha scritto molto per me, e sempre molto bene; inoltre, nelle sue pubblicazioni legate alla fotografia e alla pittura, ha sempre inserito le mie fotografie.

Anche con Michèle Moutashar e suo marito Mhedi si è consolidata un’amicizia familiare, lui artista e lei conservatore in capo del Musée Réattu, dove i RIP videro la luce. Mi sia concesso esprimermi così. Penso che non ci sia metafora più pertinente!

Nei miei viaggi e soggiorni di lavoro, mia moglie mi accompagnava sempre e, avendo anche sempre condiviso insieme tutti gli aspetti professionali e personali, per entrambi Arles occupa ora un posto particolare nel nostro cuore. Ad Arles, Lidia ed io conoscemmo ben presto anche Gisèle Richaud, bibliotecaria del Museo Réattu. Oltre ad essere persona di grande competenza professionale, Gisèle, con la sua straordinaria ospitalità, ha saputo rendere molto speciali i nostri soggiorni in città, grazie ai quali “la nostra Arles” – come la chiamiamo io e Lidia – non rappresenterebbe ciò che ora rappresenta per noi.

Ad Alain Charron – archeologo e vicedirettore del Museo Archeologico più importante della Provenza – e alla sua famiglia, sono invece legato anche da ricordi personali indelebili.

Sempre ad Arles, conobbi anche lo storico dell’arte e critico fotografico Jean Arrouye, che scrisse il testo della mia mostra *Noir Lumière*, organizzata da Christian Breton a Salon de Provence, nel 1998. Un testo straordinario per una mostra dal titolo molto suggestivo. Il titolo *Noir Lumière* – in italiano *Nero Luce* – sembra un errore, una contraddizione. Per i linguisti questa contraddizione è un ossimoro, cioè un’efficace contraddizione in termini, piena di suggestioni, che nel mio caso diventa la perfetta sintesi della mia fotografia. Nel suo testo, Jean Arrouye include tutte le forme d’arte, chiamando in causa pittura, scultura, poesia e letteratura, con grande armonia.

Qualche anno dopo, conobbi ad Arles anche Isabelle-Cécile Le Mée. Capito mentre eravamo tutti e due in fila per essere entrambi accreditati per l'ingresso ai RIP. Mi disse che era una funzionaria dei *Monuments de France* a Parigi, l'istituzione che si occupa della cura del patrimonio artistico e culturale nazionale.

Successivamente, in occasione di una serie di incarichi che avevo avuto per i vari giardini di Parigi o sui parchi, come il Parc Saint Claud, quando si trattò del mio compenso, mi dissero che sarebbe venuta una persona dei *Monuments de France*. E chi arrivò? Proprio Isabelle. Ci riconoscemmo e lei convalidò la cifra che mi era stata promessa. In seguito, anche questa conoscenza si è trasformata in una bellissima amicizia, che continua tuttora, anche dopo che Isabelle è diventata un funzionario al Ministero della Cultura a Parigi. Ho mantenuto nel tempo ottimi rapporti di lavoro pure con Anne Lesage, la nuova funzionaria dei *Monuments*.

Parigi

Prescindendo dalla bellezza e dal fascino della città, al quale neanch'io ho potuto sottrarmi, dal punto di vista professionale Parigi ha significato innanzitutto incarichi prestigiosi per fotografare castelli, musei, parchi, giardini tra i più belli del mondo; ha voluto dire inviti ad esporre a mostre importanti, di livello internazionale; e poi – cosa impagabile – mi ha fatto fare la conoscenza di personaggi di grande statura culturale, da Jacques Le Goff a Jean Claude Lemagny, da Hélène Pinet a Geneviève Bresc, da Michel Quéting a Françoise Reynaud, tanto per citarne solo alcuni.

A Parigi ero già stato nel 1984, per la mostra al Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, perché ero stato invitato ad esporre alla mostra collettiva *L'oreille oubliée*. Il mio contatto era stato Alain Sayag, conservatore alla fotografia, il quale – finita la mostra – mi chiese di lasciare per il loro archivio fotografico le foto che erano state esposte. Io pensai che ne valesse la pena. Voi cosa avreste fatto? Ora, là – in quello che è uno dei più importanti musei d'arte moderna di Francia e non solo – sono conservate oltre una trentina di mie immagini.

Venni poi invitato al Louvre a partecipare alla mostra *D'après l'antique*. Era il 2000. Esposi il *Gladiatore borghese*. A commento al mio *Gladiatore*, mi fa piacere riportare alcune parole di Dominique de Font-Réaulx, conservatore ai *Monuments de France*, che così ha scritto: "Con la fotografia dei marmi del Museo, Ascolini sviluppa un inedito, potente e complesso lavoro di riflessione sul marmo, di cui egli sottolinea il valore di modello, la forza di penetrazione nell'immaginario occidentale, la potenza evocativa".

A Parigi, ebbi il piacere di conoscere personalmente Geneviève Bresc, conservatrice in capo di tutta la Sezione Scultura del Louvre. Fu lei a conferirmi l'incarico ufficiale per un lavoro sulla scultura al Louvre tra il 1600 e il 1700 e per le fotografie sul Dipartimento di Egittologia. Fu un grande onore. È facile immaginarlo. Erano gli anni Novanta. Ora, le mie fotografie sono anche negli archivi del Louvre. Per sempre. Un suo testo critico sulla mia fotografia al Louvre è stato ripreso nel catalogo della mostra *Novellara segreta*, del 2011.

Venne poi l'incarico del Museo Rodin, sede di Parigi e sede di Meudon, dove Rodin aveva l'atelier. Fu un godimento. Il giorno di chiusura scattai subito quelle foto che esigevano il cavalletto, poi via, via, via veloce a mano libera, con le varie ottiche. Anno 1995.

Conobbi allora la conservatrice, Hélène Pinet: persona di una cultura fotografica straordinaria e di una grande gentilezza. Devo a lei la *commande*. Mi piace ricordarla così, in francese, perché così risuona nella mia memoria, nella lingua con cui l'*incarico* mi è stato conferito.

Gombrich, in una telefonata, mi disse che in quel mio lavoro al Rodin ero riuscito ad evidenziare "l'erotismo delle sculture".

Dopo il Louvre e il Rodin sono, per così dire, approdato al Musée Carnavalet – grande orgoglio francese, museo della storia di Parigi, dalle origini ai nostri giorni. Lì ho avuto modo di incontrare un'altra persona straordinaria: Françoise Reynaud, conservatrice alla fotografia. Un genio. Una donna vulcanica, preparatissima. Le sue mostre sono rimaste memorabili. Dopo avere guardato una serie di mie fotografie su Parigi, mi chiese se accettavo un incarico che sarebbe stato sì pagato dai sostenitori del Museo. Accettai con molto piacere. Mi seguì fotograficamente come un angelo e tra di noi ci fu immediata comprensione e perfetta sintonia. Infatti, nel 2004, in occasione del "Mois de la Photographie", Françoise Reynaud organizzò una mostra collettiva con nomi importanti. Fu così che mi fece entrare con varie fotografie in una delle manifestazioni tra le più ambite e più prestigiose al mondo, come è il "Mois de la Photo" parigino.

Françoise Reynaud mi presentò anche al Petit Palais, Musée de Beaux Arts de la ville de Paris, altro fiore all'occhiello di Parigi. Quella presentazione divenne poi un incarico nel 2016. A quell'incarico fece seguito una mostra molto bella, alla quale le meravigliose sale espositive del Petit Palais hanno fatto da superba cornice.

Fu sempre Françoise Reynaud a segnalarmi anche al direttore del Centro di Restauro di statue e quadri di Parigi e de l'Ile de France. Ne è nato uno dei lavori che amo di più.

A proposito di opere da restaurare, a Torino, alla Galleria Weber & Weber di Alberto Weber e figlio, nel 2016, ho esposto *Deposito figure*, fotografie inedite di opere in attesa di restauro, scattate a Ivry-sur-Seine.

Nel 1985, la Bibliothèque Nationale de France mi ricevette tramite Jean-Claude Lemagny, conservatore della fotografia contemporanea. Ad un primo appuntamento, Lemagny mi disse che non avrebbe potuto guardare le mie fotografie prima di un mese. Senonché, proprio la sera dopo, capitò che il Circolo fotografico parigino "30x40" rimanesse senza conferenziere, che sarebbe dovuto essere Alain Desvernes, a causa di uno sciopero delle ferrovie. Allora, l'amico carissimo Michel Quétin, dal quale ero ospite, mi chiese se volessi tenere io la conferenza prevista per la serata: sarebbero venute molte persone. Accettai e portai alcune fotografie di Parigi che avevo con me. Entrato, mi trovai davanti una cinquantina di fotografi, un cavalletto con appoggio per mettere le fotografie in visione e si cominciò. Ad ogni domanda, io rispondevo. Finita la visione dell'immagine, con l'analisi, il commento e la discussione, un signore distintissimo la prendeva e la teneva sopra le ginocchia. Ad un certo punto, quel signore si alzò in piedi e disse: "Chers amis, excusé moi, parce-que je dois dire à Monsieur Ascolini, que je l'attends demain à 10 heures, à la Bibliothèque Nationale pour regarder ses photographies" ("Cari amici, scusatemi, perché devo dire al Signor Ascolini che lo aspetto domani mattina alle 10, alla Bibliothèque Nationale, per esaminare le sue fotografie"). Quel signore distintissimo, che ad un certo punto interrompe la serata, era Claude Lemagny. Vi lascio immaginare.

Ora, negli archivi della Bibliothèque Nationale de France ci sono due contenitori con venti fotografie ciascuno, che riportano scritto nella costa Vasco Ascolini.

Sempre a Parigi, ho lavorato con l'Alliance Francaise, associazione culturale per la promozione della lingua e della cultura francese nel mondo, che mi chiese di esporre ad Atene la mostra *Versailles*. Lo feci e fui contento, perché per due anni *Versailles* girò tutte le città dell'Ungheria e della Grecia.

Devo uno dei miei lavori più importanti a Michel Quétin, che riuscì a farmi ottenere un incarico all'École Nationale des Beaux-Arts di Parigi. Era l'anno 1999.

Cominciai fotografando l'architettura, gli esterni e parte dei giardini con statue purtroppo vandalizzate dagli studenti nel 1968. Fu un periodo di grande pioggia quello delle mie riprese, ma non mi mancò la luce, poca ma utile per fare un lavoro "al nero", la mia cifra fotografica. Tornai poi l'anno dopo a Parigi, per farsi perdonare, mi regalò una vera e splendida luce.

Catherine Maton, la conservatrice alla Fotografia della Scuola, mi disse che potevo accedere ad un magazzino pieno di oggetti, di animali mummificati e di gessi di sculture. Quel luogo, tenuto chiuso per anni, già al primo sguardo mi lasciò vedere statue decapitate, scheletri di animali, quali bovini ed equini, in una luce fantastica che arrivava da un lucernario. Salendo le scale, ad ogni piano, apparivano animali strani, non riconoscibili. E infine, nella sala dei modelli, fui veramente preso da una forte emozione, perché nella mia mente avevo già trasformato tutto in fotografia.

L'anno dopo, nel 2000, feci di questo lavoro una mostra collettiva sempre al Musée des Beaux Arts di Parigi, con un collega francese e un italiano.

Il 2000 fu un anno indimenticabile.

Premetto che sono molto affezionato alla Francia, non solo per motivi professionali, ma anche perché ho tanti amici nel mondo della fotografia e della cultura. Ma c'è qualcos'altro che mi lega in modo speciale alla terra francese, che mi ha dato quello che non mi ha mai dato l'Italia. Nell'anno 2000, mi è stato conferito dal Ministero della Cultura Francese il titolo di *Chevalier des Arts et des Lettres de la République Française*, Cavaliere delle Arti e delle Lettere della Repubblica Francese. Una delle massime onorificenze culturali francesi. La cerimonia si tenne all'Ambasciata d'Italia, nel bellissimo palazzo in Rue de Varenne. Fu un momento indimenticabile, carico di emozioni.

Il 2000 fu un anno memorabile. Non solo e non tanto per me personalmente, per il cavalierato francese e per la mostra al Louvre, ma anche e soprattutto per la fotografia, ché fece il suo ingresso ufficiale come "arte" a sé stante al Louvre. Infatti, nel 2000, il Louvre istituì la sezione Fotografia. Fu una decisione di portata storica, una sorta di consacrazione della fotografia, con la quale è venuta a ribadirsi a livello planetario la sua autonomia artistica, e soprattutto ad imporsi definitivamente come tale in Europa, dove i pregiudizi – figli di un malinteso retaggio culturale – ne avevano rallentato l'affermazione in questo senso.

Con la Francia e con Parigi avevo maturato una certa familiarità, mi sentivo ormai un po' a casa, avevo già avuto molti incarichi e molti inviti importanti da parte del Louvre, insomma, sapevo abbastanza come si svolgevano le cose.

Prima di scrivere della mostra di Versailles, vorrei raccontare di come si svolse il mio incarico in quel luogo. Quando arrivai, venni ricevuto da un sergente della gendarmeria, che mi accompagnò dal presidente del cosiddetto "Dominio" del Castello e dei Giardini. Dopo il colloquio, sempre accompagnato dal sergente, cominciai a lavorare. La sua presenza fu un piacere anche per me, ma soprattutto, gli sarò sempre molto riconoscente, perché mi aprì luoghi e giardini chiusi ai visitatori. Impiegai una settimana e stampai circa 45 fotografie.

Di Versailles, mi piace ricordare anche alcuni dettagli dell'organizzazione di una mostra collettiva così importante, estratta dagli archivi e della quale Luigi Ghirri ed io eravamo gli autori delle due immagini che servirono per propagandare l'evento. La mia in bianco e nero e quella di Ghirri a colori.

La sera dell'inaugurazione arrivammo ai cancelli della reggia. Ci fecero entrare dall'immenso portone principale, che un tempo era riservato esclusivamente ai regnanti. Il camminamento per arrivare al castello era tutto illuminato con delle fiaccole. Uno spettacolo! Lascio immaginare il piacere. Eravamo in tanti fotografi. Ci soffermammo in particolare a commentare il catalogo della mostra, fresco di stampa, accuratissimo. A nessuno ne sfuggì la raffinatezza. E la mostra, *ça va sans dire*, fu un grande successo. Era il 2010.

Prima della mostra, proprio appena terminato il lavoro per il quale ero stato incaricato, avevo fatto vedere tutte le fotografie a Jacques Le Goff, a casa sua, un pomeriggio dopo avere pranzato insieme. Quel grande storico e accademico francese che fu Le Goff, tra i più autorevoli studiosi al mondo di storia medioevale, mi disse che avevo fatto un buon lavoro perché, utilizzando il mio bianco e nero, avevo tolto a quel luogo l'imponenza troppo

voluta, troppo ostentata della reggia, liberandola in un certo senso da quegli elementi spuri, per condurla in una dimensione di regalità essenziale, consegnando così per sempre il monumento a quella categoria che le compete in quanto capolavoro, in quanto opera d'arte che va oltre il tempo e lo spazio, e si colloca proprio in quel territorio del sentire metafisico che corrisponde al mio stile e lo caratterizza. Ovviamente fui molto lusingato dal suo giudizio. Conobbi Jacques Le Goff nel 1990, piuttosto di sfuggita. Io avevo già letto molti suoi libri. Potei approfondire la sua conoscenza in occasione di una mia mostra a Parigi, nel 1992, in cui io avevo le mie foto a parete, mentre uno scultore esponeva le sue opere di cristallo al centro della sala. Le Goff – che amava sia la fotografia, che la scultura in cristallo – venne all'inaugurazione. Da quell'incontro nacque in seguito la nostra amicizia, che durò fino alla sua scomparsa, nel 2014.

Concludo il capitolo dedicato a Parigi con alcune considerazioni. Aver ricevuto gli incarichi di fotografare i musei più importanti di Parigi – *Ville Lumière* – ha voluto dire avere fotografato da professionista i musei tra i più importanti al mondo. Ciò significa avere attraversato un pezzo di Storia e, in uno scatto, averla fissata oltre il tempo. Questo, ancor oggi, continua a darmi una incredula emozione. Quanto lavoro, però! E quanta fiducia in se stessi bisogna avere.

Dopo Parigi, Arles e Meudon, nella mia carriera arriva Nizza, bellissima, adagiata sulla Baia degli Angeli della Costa Azzurra. Era l'anno 2002. Di Nizza ho un ricordo particolare per la *commande* di fotografare la città vecchia, ma in particolare l'abbazia di Roseland, una grande proprietà con una villa al centro, ora adibita ad uso turistico e culturale, ma all'epoca fatiscente. Era stata lasciata andare da tempo, e questo faceva al mio caso. Amo i luoghi che, dal tempo, cominciano ad allontanarsi.

Sapevo che lì si era svolto l'unico festival del Gruppo di Yves Klein, il precursore della Body Art. Dirò che trovarsi là, in solitudine, in un giardino con una grotta dall'aspetto macabro, non era piacevole. Come non bastasse, quando aprii con circospezione il grande portone, chiuso da anni, vidi una grande ombra a forma di uccello notturno, che mi è come venuta addosso, quasi volesse attraversarmi. E, in fondo, un piccolo altare. In sintesi: inquietante, molto inquietante. Impiegai quattro giorni solo per Roseland, e altri tre per la vecchia Nizza. Il Comune ha editato una bellissima pubblicazione, dove figura anche una mia immagine di questo luogo, immagine utilizzata per un'installazione con una colonna che io avevo fotografato. Titolo del libro *Nice à l'école de l'histoire*.

Sono talmente tanti i miei lavori in Francia che sicuramente avrò dimenticato qualcuno o qualcosa. Non posso però dimenticare che ogni incontro e ogni evento ha rappresentato per me un momento professionalmente o umanamente significativo.

Scrivendo di momenti ricchi di ricordi e di emozioni, non posso dimenticare Chalon-sur-Saône. Chalon si presenta con prepotenza alla mia mente, con tutta la carica evocativa che questo luogo ha per noi fotografi, con tutta la sua storia, il suo prestigio, ma anche portando con sé nomi, che per me sono care persone o amici. Ho ricordato all'inizio raccontando del mio maestro, Stanislas Farri, quando io – suo giovane allievo – lo accompagnai a Chalon; ma anche l'amico fraterno Jean-François Augoyard e sua moglie Colette. E vado indietro, indietro, con il ricordo. Penso che il tempo abbia solo rafforzato questi legami, questi bellissimi rapporti personali, fatti di tanto lavoro, di tanta professione e di tanta vita. Si può capire che cosa abbia significato per me tornare nel luogo del mio Maestro e di tanti altri maestri; tornare non più solo da allievo.

In occasione della mia mostra a Chalon-sur-Saône, nel 1983, dal titolo *Le masque, le visage et la mimique*, Jean-François Augoyard scrisse un testo importantissimo dal titolo *Un taglio di luce*, mettendo in evidenza la mia preferenza al nero. Il titolo è in italiano, ma il testo è in francese.

All'Università di Grenoble, Jean-François era il direttore della squadra di ricerca nei più disparati ambiti territoriali, sia di suoi negativi, sia recuperi di altri positivi, totalmente scomparsi. La nostra amicizia risale ai primi anni Sessanta, quando dalla Francia venne a Bologna per terminare la sua tesi di laurea su Giordano Bruno.

Non posso dimenticare, inoltre, una carissima amica, collezionista di fotografie, credo la più importante collezionista di Francia e forse d'Europa: si chiama Madeleine Millot Durrenberger. Vive a Strasburgo, con il marito e i figli. Da quando sono entrato nella sua collezione, mi sono accorto del suo grande amore per la fotografia. È attivissima, efficiente, organizza continuamente delle mostre, grandi e meno grandi, ma sempre con un bel catalogo e in luoghi importanti e, inoltre, provvede sempre ottimamente anche a pubblicizzare le sue iniziative con comunicati stampa, avvisi, inviti. Non solo collezionista di rango, ma anche generosa, gentile, ospitale. L'ultimo catalogo che ha realizzato, *Tacites ou insoupçonnées - des intelligences furtives* (*Tacite o insospettabili - furtive intelligenze*) è straordinario: nella stampa delle fotografie, nei commenti, nell'impaginazione. È relativo ad un'esposizione di fotografie contemporanee associate a celebri opere di storia dell'arte. Siccome si va in ordine alfabetico, apro io in quanto mi chiamo Ascolini. A scuola non mi piaceva tanto questa cosa, ma nel catalogo va benissimo. A fronte della prima fotografia, ha messo una delle famose gabbie di Giacometti – è risaputo quanto il grande artista svizzero fosse terrorizzato delle gabbie e dai teschi – e una delle tante mongolfiere di Odilon Redon, con l'occhio rivolto all'insù; ma nella mia fotografia l'occhio guarda in basso, ad altezza d'uomo, come nel romanzo *1984* di George Orwell.

Colgo l'occasione per un inciso che, però, per me è molto importante. Negli anni Quaranta, Orwell scrisse anche *La fattoria degli animali*. Hanno scritto di lui psichiatri e psicologi, dicendo che era affetto da "utopia negativa". Questa lettura fu per me uno degli spunti per approfondire il mio interesse nel campo della psichiatria, che mi ha portato a visitare con la mia macchina fotografica i luoghi di cura mentale: manicomi e ospedali psichiatrici, da cui poi è nata la mostra *Une incertaine folie*, esposta a Lille, nell'ambito di Transphotographiques 2002. Bisogna che io dica che quella mostra dal titolo così inquietante ha rappresentato la punta dell'iceberg della mia indagine nei luoghi della cosiddetta "cura della malattia mentale": manicomi o ospedali psichiatrici. Si tratta di un capitolo assai impegnativo della mia ricerca interiore, molto coinvolgente umanamente e professionalmente, e ancora aperto.

Anche Lione è stata con me una città generosa. Ne ho un ricordo molto bello perché alla Galleria Vrais Rêves esposi la mia prima mostra sperimentale *Béstiare phantastique*. Sotto la spinta della lettura dell'opera di Luis Borges, in particolare del suo *Manuale di zoologia fantastica*, nel 2000 ho tratto ispirazione per un lavoro in camera oscura, realizzando 45 immagini che ho chiamato *Gli animali fantastici*, in opera unica. Ho un po' il culto di questo scrittore, mai premiato con il Nobel in letteratura.

Grazie a Pascal Michalon e Noël Podevigne, anche l'Ateneo di Lione espose alcune mie fotografie, peraltro in sale molto belle della Université Lyon 1. Per l'occasione, Robert Pujade scrisse per me, così come sul quel mio lavoro scrisse anche Jean-Claude Lemagny. Quel suo testo è stato ripreso anche nel catalogo della mostra alla Galleria Weber & Weber di Torino, dove nel 2006 ho esposto 25 di quelle foto.

Nel 2002, a Lille, in occasione della mia mostra *Une incertaine folie*, conobbi Peter Lindbergh, grande fotografo di moda e non solo, ma soprattutto gran gentiluomo. Di Lindbergh sono famosi i suoi ritratti in bianco e nero di celebri top model quali Naomi Campbell, Cindy Crawford, Kate Moss. Per questo motivo passerà alla storia come fotografo di moda. In realtà, artisticamente e tecnicamente, Lindbergh spazia ovunque e non può essere confinato solo entro quello stretto perimetro che lo ha reso celebre, andandone però a condizionare il giudizio, limitandolo a torto. Ritengo che Lindbergh sia un grande fotografo. Il nostro fu un incontro abbastanza fugace, ma intenso, durante il quale abbiamo potuto confrontarci in modo esauriente sul bianco e nero, che dal punto di vista fotografico ci accomunava. Le sue parole dicevano quello che dicono le sue fotografie: solo il bianco

e nero può arrivare nelle pieghe più intime della personalità e solo il bianco e nero può esprimere ciò che un volto o un corpo custodiscono. Ma il mio ricordo di lui – che voglio rimanga scritto – è anche quello di un gran gentiluomo. Un vero signore, di gran tratto.

Il Belgio

Ad Arles, avevo conosciuto anche Georges Vercheval, il Direttore e fondatore del Musée de la Photographie di Charleroi, in Belgio. Lì ho esposto immagini di danza in una mostra collettiva. Era l'anno 1992, la mostra era intitolata *La dance capturée*.

Georges Vercheval mi chiese di lasciare quelle foto per una cifra modesta, ma io gliel'avevo lasciate comunque. Andato in pensione, Georges fu sostituito da un altro bravissimo direttore, Xavier Canonne. Con lui realizzammo una mostra che occupava tutto il piano superiore del Museo, ricavato da un ex convento di Carmelitane scalze, con tante stanzette dove, sia pure in una collettiva, ognuno aveva un suo spazio uguale agli altri, e ciascuno sembrava avesse una sua piccola personale. La mostra fu un successo ed ebbe molti visitatori. Vi accompagnai un gruppo di fotografi reggiani. Purtroppo, di quei fotografi che avevo portato a Charleroi, mi sono rimasti amici solo un paio, ma così va la vita. Dico sempre a me stesso che l'importante è che tutti continuino a fotografare bene.

La Germania

Anche la Germania ha rappresentato per me un felice momento creativo, di grande soddisfazione professionale, di intensi rapporti personali. Della Germania riunificata e di Berlino ho un ottimo ricordo. Lì ho fatto un buon lavoro. Il presidente del settore museale (o il direttore, non ricordo perfettamente l'incarico che ricoprì) accordò a me ed a un collega la possibilità di scattare delle fotografie nei vari musei della città, quali ad esempio il Pergamon Museum, l'Altes Museum, il Museo Egizio, a patto che avessimo lasciato una copia di quanto avevamo realizzato. Il Bode Museum, invece, potemmo fotografarlo solo all'esterno, essendo in restauro. Comunque, così facemmo. Naturalmente, finito il lavoro, mantenni la parola e ora copia delle mie immagini sono in una città straordinaria come Berlino e lì – negli archivi degli Staatliche Museen zu Berlin Preussischer Kulturbesitz Antikensammlung – resteranno. L'acquisizione è firmata dal Prof. Dr. Wolf-Dieter Heilmeyer, in data 10 giugno 1999.

Nel 2016 ho avuto la soddisfazione e anche l'onore di un'intera pagina nel *feuilleton* dell'allegato domenicale della prestigiosa FAZ, la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, con un'acutissima recensione di Katja Petrowskja su di una mia fotografia scattata al Museo Archeologico di Atene ed esposta al Museo della Fotografia di Berlino nell'ambito della mostra *Ein Photo kommt selten allein. Paare, Reihen und Serien aus der Sammlung Fotografie der Kunstbibliothek*. Era la primavera del 2016.

La foto è quella di uno dei sette archetipi de l'*Ermafrodito* che esistono al mondo. Fa parte di una serie di cinque che avevo scattato in altri musei. Tra queste, ce n'è anche una scattata al Museo del Louvre, con il celebre *Ermafrodito dormiente* – che però non è uno dei sette, ma una copia del Settecento – adagiato su di un voluttuoso materasso scolpito dal Bernini, su commissione del cardinale Borghese e arrivato al Louvre con Paolina Bonaparte. Ritengo che la fotografia selezionata per la mostra abbia catalizzato l'attenzione sia degli organizzatori, sia della coltissima Katja Petrowskaja per almeno un paio di ragioni. Innanzitutto, perché è una sintetica espressione dall'amore e dell'interesse per la classicità greca, quale costante della cultura tedesca. In secondo luogo, perché risponde punto per punto al tema della mostra, il cui titolo tradotto è *Una foto raramente vien da sola. Copie, sequenze e serie dalla collezione fotografica della Kunstbibliothek*. La mia fotografia dell'*Ermafrodito*

non è infatti da sola – non è uno scatto unico – ma fa parte di una serie, ed è la fotografia di un originale, non di una copia, come quella del Louvre, anche se fino ad oggi più celebre.

L'articolo della Petrowskaja propone quel mio scatto dell'*Ermafrodito* di Atene come l'occasione per riaprire l'annoso e vivacissimo dibattito sul perché delle mutazioni subite nei secoli dalle varie copie di Ermafrodito. Argomentando, l'autrice offre anche una possibile chiave di lettura e la affida al mio obiettivo che – con un gioco di luce e di riflessi – ha immortalato quei "filosofi ghigliottinati", come li chiama lei, per cui le loro teste all'ingiù fissano la parte anteriore della statua, pure ignuda, come la schiena. Quante sottili implicazioni. Un mistero che appartiene a quel marmo, custodito da quello scatto. E ancora una volta mi tornano in mente le parole di Gombrich, che continua ad avere ragione: "...uno scenario carico di indefinibili premonizioni rimarrà il suo segreto". Confesso che, essere stato proposto da un critico così raffinato e della caratura della Petrowskaja al tavolo – diciamo così – di questo celeberrimo dibattito, è stato per me molto lusinghiero. Tuttora quasi incredulo, non mi accontento di ricostruire a memoria, ma voglio ricordare qui alcuni passaggi di quell'articolo.

A proposito dell'*Ermafrodito* di Atene, Katja Petrowskaja scrive: "La bellezza dormiente sulla pelle di pantera è una Menade, una seguace di Dioniso. Il nome Menade deriva da mania – follia e pazzia. Ma qui è addormentata, distesa dentro ad una teca di vetro, mentre, sulle colonne, i "filosofi" ghigliottinati la vegliano in una messinscena di arti mutilati. Il fotografo deve essersi chinato leggermente e aver fotografato attraverso il vetro... La statua è nota come prototipo di un ermafrodito, un essere nato dall'amore di Hermes e Afrodite. Conosciamo sette copie di questa primissima scultura. Una copia romana, distesa su un voluttuoso materasso opera del Bernini, è stata portata da Napoleone al Louvre. "L'Amante del Louvre" però non è danneggiato. Questo essere sognante ha le gambe leggermente sollevate, piedi sottili e aggraziati, la schiena carica di femminilità e, naturalmente, è dotato di seni, ma anche di un pene: uno choc per l'osservatore".

Personalmente, nell'*Ermafrodito* di Atene sono stato colpito dalla grazia, dalla femminilità e dalla raffinata sensualità di quella schiena, così morbida nel marmo; ma non ho visto nulla che inducesse a pensare a qualcosa di erotico nel senso della dualità di sesso. Non sapevo io, né vedevo, quello che un tempo – un tempo che non esiste più – hanno visto e saputo solo i filosofi, ma ormai decapitati e a testa in giù. Io ho visto solo uno stravolgimento. Quello ho immortalato. E quel "conturbante oggetto di pura seduzione" – come lo definisce Katja Petrowskaja – non era una copia, ma uno dei sette! Una mia fotografia.

Insieme a intere generazioni di storici dell'arte, ella si interroga sul perché "tutte le copie siano dotate di attributi di entrambi i sessi, contrariamente all'originale che vediamo nella foto, e rimane irrisolto l'enigma del perché e del come da una menade, che ha solo attributi femminili, abbia potuto svilupparsi tutta una serie di ermafroditi. Forse – conclude – la perfezione dell'eros qui rappresentato richiedeva un superamento che sintetizzasse tutte le sfaccettature dell'erotismo". Ecco! Un superamento e una sintesi. Come in fondo è quella mia fotografia. O meglio, come è il mio modo di fotografare. Quel fissare per sempre ciò che per un istante, colto dall'obiettivo, è oltre. Al di là del tempo e dello spazio. È la definizione di metafisica. È un'attitudine del mio animo.

Tra America, Italia e non solo

Considerati i rapporti sviluppati con gli Stati Uniti, ad un certo punto ho cominciato a chiedermi perché mai in Italia – con credenziali del calibro di cui godevo, con nomi che per i veri conoscitori della fotografia erano mitici, come i musei nei quali lavoravano – praticamente nessuno mi chiedesse di esporre in mostre o mi affidasse degli incarichi. Di alcuni di quei pochi ricevuti scriverò più avanti. Mi fa un grande piacere pensare che in Italia le mie fotografie siano ora conservate in città come Venezia, Parma, Mantova, Aosta, Citerna, Novellara, così come anche a Reggio Emilia, la mia città natale.

Tuttavia, voglio citare anche alcuni dei numerosi luoghi all'estero dove le mie fotografie "riposano". Uso questo termine perché i Conservatori della Fotografia hanno attenzioni e luoghi con tutto ciò che serve – temperatura, luce, custodie – per mantenere "in vita" le fotografie, in attesa di mostrarle di nuovo.

Tra il 1972 e il 1990, le mie fotografie entrarono alla MEP, la Maison Européenne de la Photographie di Parigi; ci sono mie foto a Nancy; al Franklin Furnace di New York, che le acquisì per la loro bellezza, come mi scrisse il direttore, Matthew Hogan; al Victoria & Albert Museum di Londra, dipartimento Fotografie di Teatro. Ma non è tutto, il Museum of Modern Art, il celeberrimo MoMA di New York, nel Dipartimento delle Performings Arts, possiede nove mie fotografie di Marcel Marceau, ora passate alla Library Collection e custodite in un file a me dedicato. Oltre alle nove di Marcel Marceau, sono almeno una trentina, ora, le altre fotografie nel mio file al MoMA.

Mi rendo conto di avere lavorato molto. Posso dire che anche gli apprezzamenti sono stati numerosi e importanti, in Europa, in America, in Africa, in Asia, ma non sempre in Italia.

Ho ricevuto riconoscimenti in Francia, in Germania, in Grecia, in Cecoslovacchia, ora Repubblica Ceca, e poi ancora in Egitto, Corea del Sud, Tunisia. E ho il mio capitolo nella Contemporary Photography del 1995, quella monumentale pubblicazione che cataloga tutti i maggiori protagonisti della Fotografia mondiale. Detto questo, mi sembra che ora, per chiudere il cerchio, sia arrivato il momento di scrivere dell'Italia.

L'Italia

Per semplificare, suddividerò i miei ricordi legati all'Italia in due categorie: incarichi e mostre. Dopo Aosta, di cui ha già raccontato, ebbi degli incarichi importanti per Mantova, Novellara e Citeria. Da questi comincerò. Delle mostre racconterò dopo. Un capitolo a parte devo riservarlo a Venezia e a Parma.

Grande riconoscenza devo a Mantova, città bellissima, che ho amato fin da bambino, quando lo zio mi ci accompagnava. Nel 2002/2003, per merito dell'architetto Amedeo Palazzi, che curava la promozione del patrimonio culturale della città, ricevetti una committenza da parte del Comune, nell'ambito del progetto *Il segreto della città*. Grazie ai pass comunali, entrai anche in luoghi chiusi al pubblico e scattai molte fotografie. La mostra fu importantissima ed ebbe grande rilievo. Anche a livello personale, ebbi delle grandi soddisfazioni. Basti pensare che Palazzi fece realizzare dei manifesti anche di 3x6 metri alle porte di entrata alla città, e delle grandi immagini pendenti da sostegni altissimi, vicino a dove avevo fotografato. Per un fotografo, un magnifico omaggio. E, infatti, lo ritenni un grande tributo.

Novellara è una cittadina in provincia di Reggio Emilia

Dopo Mantova, per importanza fu la seconda signoria dei Gonzaga. Le tracce dell'epoca e di quei fasti sono ancora ovunque, anche nell'atmosfera che vi si respira. Nel 1996, Assessore alla Cultura di Novellara era Pietro Mariani Cerati. Mi cercò tramite amici e mi chiese se potevo andare a trovarlo. Cosa che feci senza perdere tempo. Mi trovai di fronte un uomo di notevole statura, che mi accolse con una cordialità che mi sorprese, intrattenendomi in modo così amichevole, come se mi conoscesse da tempo. Mi disse che sapeva del mio lavoro sul teatro, ormai terminato da anni, e che ricordava benissimo i miei "neri", nati appunto nel 1972/73.

"Lei – mi disse – accetterebbe un incarico per fotografare Novellara?". Chiaramente, risposi di sì. Ma aggiunse che me lo avrebbe dato purché gli facessi una Novellara al "nero". Mi misi subito all'opera. Visto che il risultato fu come lui voleva, avrebbero dovuto esserci anche una mostra e un catalogo. Purtroppo tutto fu rimandato e fu solo nel 2011 che mi venne finalmente chiesto se ero d'accordo per riprendere l'iniziativa avviata nel 1996. A pensarci bene, era il secolo e il millennio prima! Anche se dopo tanto tempo, si trattava proprio dell'allestimento

della mostra e della realizzazione di un catalogo, Palazzo Bonaretti Editore, con responsabile editoriale Giovanni Nicolini. Fui d'accordo ed ebbi ragione. La mostra fu allestita a maggio, nella restaurata Rocca dei Gonzaga, simbolo di Novellara. Fu davvero una grande soddisfazione. Il catalogo, con la sua raffinatissima veste grafica, è molto bello. I testi selezionati a corredo, tra i più esplicativi di tutta la mia produzione fotografica, sono a firma di Geneviève Bresc, Fred Licht, Hans Gombrich e Jacques Le Goff; ma quello più pertinente al lavoro su Novellara è risultato essere quello di Sandro Parmiggiani dal titolo *L'inseparabile fraternità tra luce e ombra*.

La Rocca di Novellara ora è sede di uffici pubblici, ma prima di essere ristrutturata ha ospitato lo studio di Vivaldo Poli, grande pittore, il cui valore non è stato ancora messo a fuoco. Quando io sono entrato, prima per la mia ricognizione e poi per scattare le fotografie, si sono accesi tanti ricordi legati a Poli e al giro di artisti reggiani come Squarza, Cavicchioni e Gerra, tutti amici con i quali ho condiviso con passione anche l'organizzazione della antologica del 1983, voluta dallo stesso Squarza, un anno dopo la morte del grande, misconosciuto Vivaldo, per rendere omaggio all'artista e all'amico. A corredo del catalogo di quella mostra c'è un ritratto di Vivaldo Poli, una mia fotografia del 1982, scattata a Novellara all'interno del castello. Tra buio e luce, il volto asciutto in un tutt'uno con la mano scarna, il dito appena scostato che pare accennare ad accogliere un pennello, lo sguardo sicuro e lontano verso quell'essenziale che – nella solitudine della Rocca, concentrato nella sua ricerca – ha restituito sulla tela e nelle incisioni. Nero su bianco, spesso nero su nero. Non senza emozione, mi chiedo: affinità?

Per un altro mio incarico in Italia, conferitomi nel 2009, un ringraziamento particolare va al Comune di Citerna e ad un gruppo di bravi fotografi del luogo, di recente catalogato tra i Borghi più belli d'Italia. Ad un passo da Città di Castello, a Citerna non ho potuto non pensare a Burri e quindi a Vivaldo Poli. Furono quattro giorni straordinari e intensi. Enrico Milanese mi prese in consegna e fu il mio tutor negli spostamenti tra i vari luoghi. Passavamo spesso davanti ad una piccola porta con scritto sopra "Archivio" e siccome il fotografo è per definizione un curioso, insistetti per entrarvi. Fu come entrare nella caverna di Ali Babà: una meraviglia per i miei occhi e per il mio obiettivo! Tra gli scaffali erano custoditi libri rilegati del '600 (penso ci fosse anche qualche Cinquecentina) e tra gli spazi uscivano statue in bronzo: una gamba qui ed un braccio là, busti e statue complete. Statue bellissime, di uno scultore che era stato attivo nel periodo della Scuola Romana, anni '40. Un periodo artisticamente molto interessante, e uno scultore bravissimo. Tra uno scaffale e l'altro, ancora gruppi di statue ammassate tra di loro. E il mio tutor mi dava sempre l'aiuto che gli chiedevo. Da allora, siamo rimasti amici e sono rimasto legato a lui da un grande affetto. Oggi, Enrico Milanese è un ottimo fotografo ancora in attività. La mostra relativa a quell'incarico, denominata *Citerna*, fu molto ben allestita ed ebbe un buon successo.

Reggio Emilia è la città che mi ha visto nascere, anche come fotografo, e nella quale tutt'ora vivo. Nel 2007, Sandro Parmiggiani, allora direttore di Palazzo Magnani – prestigiosa sede espositiva gestita dalla Provincia – organizzò una mia grande antologica, che occupa un posto molto particolare tra i miei ricordi più cari. Titolo: *La vertigine dell'ombra*, con bellissimo catalogo con oltre 350 foto, corredato di una lunga intervista che mi fu fatta dallo stesso Parmiggiani, del testo di Fred Licht *Un buio che abbraccia* e di una ricca antologia critica. La mostra a Palazzo Magnani fu molto importante. Due piani di fotografie in un bellissimo edificio del '600, carico di fascino e di storia, nel cuore della mia città, in concomitanza del decennale di Palazzo Magnani come sede espositiva. Insomma, un grande evento. Ricorrevano anche i miei settant'anni. Un aneddoto: Sandro si stupì quando durante l'intervista gli chiesi di poterlo seguire nei vari luoghi deputati alla stampa del catalogo. Non l'avevo mai chiesto in nessuna altra occasione, ma la grafica, forse per una certa contiguità con la fotografia, ha sempre destato la mia curiosità e il mio interesse. Mi accontentò, e ne fui felice.

Parmiggiani mi fece esporre anche in molte altre mostre collettive. In particolare con la serie di mie fotografie sul tema della *Follia*, sempre accompagnate da bei cataloghi. Io ho sempre apprezzato molto i suoi testi, così raffinati, così colti, eppure così ariosi e lievi nella loro pregnanza. Gliene sono molto grato.

A Massimo Mussini, storico dell'arte, amico e concittadino, devo invece due grandi testi per due mie opere: *Il corpo in scena* (1987) e *Il segreto delle città* (1997). Fu il Circolo culturale dell'allora Credito Emiliano guidato da Claudio Lemmi, a curarne la pubblicazione.

Nel 2000, Massimo fu direttore di un regesto per conoscere lo stato della fotografia a Reggio Emilia, le capacità dei fotografi e l'importanza delle loro immagini. Riservò molta attenzione anche a me. A lui devo una bellissima mostra nelle sale degli Stalloni a Reggio Emilia. Era il 2000. Purtroppo non se ne fece un catalogo. Mi propose l'idea quando guardammo insieme la serie di fotografie *Inquietudini*. Tutte inedite. Gli piacquero molto e mi disse: "Vasco, sono fotografie bellissime! Bisogna esporle. Tutti conoscono le tue fotografie sul teatro e sui luoghi delle città, ma adesso bisogna far girare queste".

Chiamai *Persistenze* una raccolta di fotografie che alludevano al persistere di guerre e massacri dall'inizio del mondo ad oggi. Non sapevo che quel titolo sarebbe stato in un certo senso anche premonitore del cammino di quella mostra. Lo spiegherò. Prima, però, devo fare una premessa piuttosto articolata: ho sempre sentito la necessità di leggere, studiare, osservare, approfondire. Ad un certo punto non ho potuto rimanere indifferente a Odilon Redon, alle sue tematiche oniriche, alle sue affinità con Goya e Gauguin, al suo allontanarsi dall'uso dei colori per privilegiare il bianco e nero, avvicinando la pittura alle sensibilità letterarie di Mallarmé, Baudelaire e Edgar Allan Poe. Quando ho fatto vedere all'amico e grande fotografo Cesare di Liborio la serie di immagini che Odilon Redon con la sua opera al nero mi aveva ispirato, e che avevo chiamato *Persistenze*, Cesare allestì per me nella sala espositiva del Comune di Montechiarugolo (Parma) la mostra omonima, corredata di un bellissimo catalogo con testi di Robert Pujade e Ascanio Kurkumelis. Fu una delle mie più importanti mostre sul "male". Su quel "male" che noi stessi ci costruiamo con il nostro vivere e che da sempre ci perseguita e, temo, per sempre ci perseguiterà. Per realizzare *Persistenze*, avevo sentito anch'io – sotto la spinta dello studio di Odilon Redon – la necessità di guardare a Goya, e ho analizzato in particolare i suoi *Disastri della guerra*. Per questo lavoro ho stampato e poi sviluppato le fotografie usando pennelli ed acidi vecchissimi, alcuni persino scaduti, per potere avere il "mio nero", più o meno forte. Poi, come in un inspiegabile gioco del caso, l'attrazione verso la Francia persisteva. E la mostra, con lo stesso titolo tradotto in francese, traslocò. Ecco perché ho scritto che il titolo fu premonitore anche di altro.

Persitences venne poi esposta a Lille e successivamente a Parigi, alla Galleria Claude Samuel, sempre di proprietà di Olivier e Violette Spillebout. Era la seconda volta che gli Spillebout esponevano le mie fotografie a Lille, la prima fu con la mostra *Une incertaine folie* nell'ambito di Transphotographiques 2002.

Cesare di Liborio espose un anno prima, nel 2001. Cesare è stato da subito il mio "allievo per antonomasia". Lui dice di esserlo ancora, ma in verità ormai è un grande maestro della fotografia, con una sua autonomia poetica, tecnica ed espressiva. A lui sono molto legato, anche perché abbiamo condiviso molte idee sulla fotografia. Su questo terreno ci siamo pure confrontati con molta lealtà e sincerità. Cesare ha poi intrapreso strade diverse, ha scelto altri generi da fotografare, completamente diversi dai miei, ma questo non ha mai potuto neanche minimamente intaccare né la stima, né l'affetto.

Rimanendo sempre in Italia, devo molto anche a Italo Zannier, storico dell'arte, con il quale ho un rapporto umano veramente ottimo. Nei tre giorni in cui sono stato a Pordenone per la Mostra *Low Tone* nel 2013, lui e suo fratello mi hanno assistito in modo veramente fraterno; così come a Venezia, quando la mostra venne tra-

sferita all'Università di Ca' Foscari. Ma Italo mi ha fatto partecipare anche a molte importanti mostre collettive che hanno girato l'Europa, e su di me ha scritto dei bellissimi testi. Di lui non posso tacere la vivacità, la vitalità, l'entusiasmo contagioso e la capacità di coinvolgimento che gli derivano da una prorompente ricchezza culturale con cui ha sempre alimentato la sua grande passione per la fotografia. Quando eravamo a Spilimbergo, dove ho esposto in mostre collettive, mi citava sempre. Immagino che le mie fotografie gli piacessero in modo particolare.

Per tutto ciò che Venezia rappresenta nella storia, nella cultura, nell'arte e nell'immaginario collettivo, è facile intuire che, anche per me, questa città rappresenti un capitolo speciale, a parte.

Anch'io non ho potuto, né voluto, sottrarmi al suo incanto, in particolare a quell'aura di decadenza che mi ha rimandato a Thomas Mann e a Luchino Visconti, ciascuno con la sua *Morte a Venezia*. Del film non posso tacere la stupenda la fotografia di Pasqualino De Santis. A Venezia, non ho potuto non pensare a John Ruskin e al suo *The Stones of Venice* (Le Pietre di Venezia).

A Venezia sono legato perché ho esposto all'Università Ca' Foscari e alla Casa dei tre Oci dove, peraltro, sono tuttora conservate le mie fotografie. Infatti, dopo il successo di Pordenone, sempre grazie a Italo Zannier, la mostra *Low Tone* con le mie fotografie su danza e mimo fu ospitata dall'Università di Ca' Foscari per tutto il mese di gennaio 2014, in una bellissima sala.

Ora, quelle fotografie sono conservate alla Casa dei tre Oci – dove avevo già esposto nel 2010 – diventata un importante archivio che custodisce anche molto materiale fotografico legato alle vicende della storica casa e della famiglia dei primi proprietari, i De Maria.

Esporre a Venezia ha rappresentato un altro bel traguardo della mia carriera ed è per me motivo di grande orgoglio. D'altronde, chi non vorrebbe esporre a Venezia o avere una propria opera in qualche archivio veneziano? C'è però anche un altro motivo, intimamente legato al rapporto che Venezia ha con la mia anima di fotografo. Quel motivo si chiama Luce. Ancora e sempre lei, la Luce con la lettera maiuscola. Quella luce assoluta che qui si infrange, si frantuma, si scompone e giocando con l'acqua si trasforma, si ricompone e veste la città di poesia, di inusitata bellezza. Quella luce rapita dalla laguna, che è stata la potente protagonista della grande pittura veneziana del '500 e che nel '700 i più celebri vedutisti veneziani – Guardi, Canaletto, Bellotto – hanno "fotografato" con i loro pennelli e ne hanno fissato sulla tela la vita e la magia, incrociando poi anche più volte il mondo dell'incisione, con stampe all'acquaforte e al bulino, antesignane della fotografia e del bianco e nero. Ecco, per tutto ciò, è impossibile per me – fotografo – non cogliere, non sentire, quella Luce. Quante cose importanti sotto il profilo professionale: la Luce, le mostre, l'archivio. Ma non è tutto.

Perché nel mio *portfolio* veneziano conto anche un incarico.

Ricordando Venezia, non posso non pensare alla laguna, alle sue isole, a Torcello in particolare. Quando i turisti accorsi a visitarne i monumenti se vanno e i tanti avventori dell'esclusiva Locanda Cipriani si dileguano, l'isola rimane quasi deserta.

Ormai vago il ricordo di Hemigway anche tra i pochi residenti, la quiete ritorna padrona e anche il silenzio si riappropria di Torcello. Accompagnato dallo stridere di gabbiani e cocalette, il clic della mia macchina fotografica ha però infranto quella pace. È stato per uno strano incarico.

A conferirmelo fu il marito di una giovane che mi chiedeva di documentare i pochi mesi di vita che sarebbero rimasti alla sua sposa malata. Argenta, questo il suo nome, apparteneva ad una famiglia molto nota. Quando le fu diagnosticato un tumore incurabile (era il 1995) lasciò la famiglia e volle vivere da sola a Torcello, nella casa che, fino all'Ottocento, era stata un convento di suore, solo successivamente trasformata in abitazione. Nello spazio antistante la dimora, alcuni scavi archeologici mostravano colonne e altri lacerti di architettura antica. Io passai due giornate in quella casa già lontana dal mondo, dalla mattina fino al calare della luce e – certosiamente, seguendo la lezione del grande John Berger, nel suo testo *Sul guardare* – vidi, guardai, osservai ogni

cosa che lei poteva avere toccato, usato. Un piccolo universo per una sola giovane morente. Non so quando ci lasciò, ma certamente non stette lì per più di tre mesi. Il ricordo è ancora molto doloroso, ma quello che mi fece più male fu che il marito non volle quelle fotografie, tuttora inedite. E non fu certo per una questione di soldi, perché non volevo alcun compenso e gliele proposi gratuitamente. Ho chiamato questo lavoro al nero *Elegia per Argenta*. Quell'isola, come uno scampolo di terra che sembra prendere il largo, allontanandosi dalla terraferma, come la vita che stava abbandonando Argenta. Torcello, struggente metafora di un congedo, che stava andando in scena come un passo d'addio. Non fu facile. Grande fu il coinvolgimento emotivo. Lo è tutt'ora, intatto nel ricordo dolente. Guardare, vedere, e poi furtivo un clic! Come un istante rubato all'ultimo atto del respiro. E poi altri clic! Clic! Clic! All'unisono con il battito del cuore. Sempre, quando fotografo, la lucida razionalità di scelte tecniche si fonde alle mille altre ragioni che appartengono alla sfera culturale o affettiva, ma mai come allora ho sentito la mia macchina fotografica – il mio strumento di lavoro – trasformarsi in uno strumento di umana compassione. Mi fermo qui. Davanti ad una vita che si spegne non posso rischiare la retorica, che già non mi appartiene. Dico solo che sul "diaframma", in tutti i suoi significati e in tutte le sue metafore, ho riflettuto come uomo e come fotografo.

Faccio una pausa e apro l'armadio dove tengo i cataloghi delle mostre internazionali collettive. Mi spavento da quanti sono. Penso di donare questi cataloghi. Sono cataloghi di peso, sia per il contenuto che per la dimensione. Allo CSAC di Parma (Centro Studi Arte e Cultura) ho già fatto una donazione di molte, moltissime fotografie, certo che nella grande abbazia sapientemente trasformata in museo, saranno custodite per bene. Proprio adesso che sono in chiusura di queste memorie, ho appreso con grande piacere che una serie di mie fotografie inedite di Parma saranno esposte nell'ambito di Parma Capitale della Cultura Italiana 2020, in una mostra curata da Cesare di Liborio e Amedeo Palazzi.

Eccomi arrivato al 2019, che chiuderò con *L'ombra delle rovine e i margini della società*, un lavoro pubblicato nella rivista *Officina*, per i tipi di Anteferma di Conegliano Veneto, con la curatela di Annalisa Comes. Si tratta di una selezione di miei scatti con alcuni testi a corredo, tratti dai cataloghi delle mie maggiori mostre, particolarmente significativi per un inedito focus su *Fotografia, rovine, tempo* che Annalisa declina ne *Le rovine del corpo, il corpo in rovina; Le rovine del corpo in praesentia e in absentia; Rovine museali e i margini della società; Rovine del paesaggio*, dove corpi malati, rovine del tempo e rovina della stessa immagine del tempo si susseguono. Una carrellata con la quale l'amica Annalisa ha saputo ripercorrere la mia carriera, anzi, la mia vita di fotografo, dai primissimi scatti nel 1968 all'Ospizio di Reggio Emilia, Casa di Riposo per Anziani, a cui negli anni si sono aggiunti quelli in numerosi ospedali psichiatrici e nei loro musei, fino a quelli più recenti nei musei di mezzo mondo e nei loro depositi. È un percorso di riflessione sulla condizione umana, sul nostro destino di uomini e delle tante cose che ne accompagnano la vita, ne rischiarano il cammino e nell'ombra ne custodiscono i segreti e il mistero.

Ho ricominciato ad esporre nel 2021, a Gradara, in una mostra alla quale mi hanno chiesto di far parte. Un loro cittadino aveva una scultura del famoso *Bacio* di Rodin, e a me hanno chiesto di mostrare una ventina delle immagini fatte al Museo Rodin di Parigi, e che sono visibili nel relativo catalogo. Il luogo espositivo era al Castello di Gradara, nelle Marche, con un testo di Sandro Parmiggiani, straordinario. La mostra ha avuto un buon successo. Io c'ero.

Sempre nel 2021, ho esposto in Sicilia, a Catania, in un luogo importante, con una serie di venti fotografie dedicate alla danza. Il bravissimo direttore del Festival Vittorio Graziano mi ha convinto a partecipare e mi ha conferito il primo premio "Med Photo Fest 2021". Le mie fotografie di teatro sono state un omaggio a Carla

Fracci, che da poco ci aveva lasciato. Solo più tardi mi sono reso conto di quanto l'evento fosse importante. Nelle precedenti 12 edizioni erano stati premiati i più grandi fotografi italiani, due per tutti, Ferdinando Scianna e Gianni Berengo Gardin.

Nel frattempo si è fatto vivo con me quello che ora è diventato un caro amico, Eugenio Bitetti, intellettuale e critico d'arte a Milano, con la proposta di una mostra di trenta immagini, ancora ai sali d'argento e quindi stampate da me medesimo. La sua Galleria '70 è a Milano, una galleria veramente ottima, appena dipinta di un bianco che mi ha ricordato quella di Iris Cleart, dove Yves Klein fece la sua prima mostra a Parigi. Mostra di grande successo.

Ora inaugureremo qui a Reggio Emilia una mia antologica, nell'ambito del festival di Fotografia Europea 2022, dove avrò un catalogo personale e un testo straordinario di Massimo Mussini storico dell'arte e amico di lunga data. L'esposizione sarà nella sala della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, alla cui Fototeca ho lasciato diverse fotografie.

Ci sarà poi una mostra su *Capitali dell'arte*, mostrate su piattaforma, allestita in una chiesa sconsacrata in centro a Parma. Le fotografie verranno viste dai visitatori in grandi dimensioni, sia entrando nel luogo di partenza delle immagini sia a mezzo computer e cellulari.

Mi hanno contattato anche da Milano, per una possibile mostra di molte immagini. Un'altra mostra sarà, a fine 2022, in Francia al Museo di AA.BB. di Nancy, ed una, probabile, a Parigi, dove già avevo esposto.

Quando ormai credevo di essere fuori dai giochi fotografici sia in Italia che in Europa, quindi, i venti della cultura si sono ricordati del mio lavoro fotografico e mi sono stati amici, al pari e forse più di prima.

Giunto al termine di queste memorie del mio percorso nel mondo della fotografia, mi accorgo che ho tralasciato tante cose che, anche se non sono state affidate a queste pagine, continueranno ad essere comunque custodite in altri cari luoghi della mia memoria, perché esse pure tutte patrimonio prezioso della mia vita.

indice

- p. 5 Presentazione
 Annalisa Rabitti, Valentina Galloni
- 7 Biografia
- 9 Il fondo fotografico
- 11 Vasco Ascolini. Autobiografia per immagini
 Massimo Mussini

CATALOGO DELLE IMMAGINI

- 22 Esordi
- 30 Teatro
- 52 Città
- 94 Follia
- 104 Sconfinamenti
- 125 Bibliografia essenziale
- 133 Frammenti da *Personaggi e fotografia* di Vasco Ascolini

Finito di stampare
nel mese di aprile duemilaventidue
dai tipi delle Grafiche G7 sas, Savignone (Genova)



Progetto grafico della collana
Pietro Mussini

€ 10,00