

Conversazioni

sul collezionismo



Ettore Molinaro

Chiara Massimello

Ettore Molinario dialoga con Chiara Massimello

Conferenza presso la Sala di consultazione, 11 giugno 2014

EM – Ettore Molinario

CM – Chiara Massimello

MP – Marcella Pralormo

P (GG) – Intervento dal pubblico di Giovanni Gastel

P – Intervento del pubblico

MP – Buonasera, stasera abbiamo il piacere di ospitare un collezionista che ci parlerà di una delle sue numerose raccolte: quella di fotografie di moda. Ettore Molinario ha lavorato come manager in compagnie assicurative e in finanza ed è proprio a partire dal suo lavoro che ha sviluppato la passione per l'arte e la fotografia. Questo interesse l'ha portato ad approfondire le discipline artistiche, decidendo di prendere una seconda laurea in Storia dell'arte e dei beni culturali presso lo IULM di Milano. L'aspetto curioso è la "doppia personalità" di Ettore Molinario: il suo rigoroso impegno di manager preciso e razionale viene di tanto in tanto "minacciato" da improvvisi colpi di fulmine per le opere d'arte che incontra sul suo cammino e dalla travolgente passione per il collezionismo. Ettore ha costruito un mondo tutto suo fatto di fotografie e caratterizzato da una sensibilità e un'estetica ben precise. La seconda ospite della serata è Chiara Massimello, consulente per Christie's in Piemonte ed esperta di fotografia e arte contemporanea.

CM – Buonasera, grazie a Marcella Pralormo per la presentazione e grazie alla Pinacoteca Agnelli per l'ospitalità. Ettore ed io ci conosciamo da più di dieci anni, potremmo definirci "amici d'arte" perché ci incontriamo sempre alle fiere e alle mostre e ci piace dialogare e confrontarci sulle nuove scoperte che facciamo in ambito artistico. Anche io sono rimasta molto stupita dalla capacità di Ettore di conciliare le sue "due personalità": quella più rigorosa e precisa chiaramente dettata

dall'ambito lavorativo con cui quotidianamente ha a che fare e quella più spensierata e creativa del collezionista. Io lavoro da molti anni sulle collezioni e sono rimasta colpita da come Ettore riesca a esprimere la parte più passionale del suo carattere quando lavora alla sua raccolta di fotografie.

Una breve premessa sulla fotografia di moda: sono appassionata di fotografia da molti anni e l'ho sempre difesa a spada tratta, oggi finalmente si può dire che la fotografia è un'arte a tutti gli effetti, nessuno ne dubita più. Ci tengo inoltre a sottolineare che secondo me esiste un solo tipo di fotografia: la FOTOGRAFIA; è solo in un secondo momento che questa disciplina può essere suddivisa in generi più specifici, diventando fotografia di paesaggio, di ritratto, di moda, di ricerca. La moda nasce dagli abiti ma sarebbe riduttivo, se non errato, dire che è solo abito, mero oggetto di uso quotidiano, la moda è anche sogno, atmosfera, sensualità e avanguardia, è una tendenza che ci proietta verso il futuro. La capacità e la bravura del fotografo di moda stanno nel definire il sogno attraverso le immagini. La fotografia di moda nasce generalmente sotto forma di incarico o commissione, per cui l'artista non è sempre libero di esprimere il proprio estro artistico, si trova spesso vincolato dal volere e dal gusto della committenza. Ho letto molto sull'argomento e ciò che emerge è che l'abito perde la connotazione banale e quotidiana per diventare un sogno. Com'è nata la tua collezione e perché hai scelto proprio la moda pur provenendo da un ambito lavorativo molto distante?

EM – Vorrei raccontarvi la mia passione di collezionista di arte in generale e, nel caso specifico, di fotografia di moda. Partirei da tre aneddoti che mi riguardano direttamente e sintetizzano l'essenza del mio essere collezionista.

Il primo episodio riguarda ciò che accadde quando comprai la prima fotografia. La vidi al Castello di Rivoli, nell'ambito di una grande retrospettiva dell'artista Joel Peter Witkin;¹ era l'ultima delle foto esposte e passandole davanti trasalii, mi bloccai in contemplazione e dopo qualche istante mi dissi: «io questa foto la devo avere». Non mi chiedete il perché, giuro che non lo so.

CM – Si tratta di un fotografo piuttosto impegnativo.

¹ Mostra a cura di Germano Celant, Torino, 6 Giugno-17 Settembre 1995.

EM – Sì, ma rimasi folgorato da quell'immagine. Quando tornai a Milano parlai con degli amici galleristi per mettermi sulle tracce di quello scatto, lo volevo avere a tutti i costi, ma all'epoca le gallerie erano ben poche e il collezionismo di fotografia non era ancora sviluppato. Vedendo che le mie ricerche non mi conducevano da nessuna parte chiesi a un gallerista di cercare la fotografia su un mercato secondario a cui lui aveva accesso e dopo pochissimo tempo ebbi la fortuna di entrare in contatto con un collezionista di Los Angeles che la vendeva. La mia ex moglie non era d'accordo sull'acquisto, era una cifra importante, si parlava di circa venti milioni di lire. Nonostante ciò comprai la fotografia e la appesi in casa, chiedendomi però se avessi fatto bene o male ad acquistarla. Ne parlai al mio psicanalista e lui, dopo una lunga riflessione, mi rispose con una frase che dissipò immediatamente ogni mio dubbio: «Dottor Molinaro, cosa vuole che siano diciotto milioni per comprare un pezzo di sé?» Il mio problema era risolto.

P (GG) – Lo ringraziamo molto.

EM – Il secondo aneddoto riguarda l'inaugurazione di una mostra allestita da due amici qui presenti che hanno una galleria di fotografia a Milano. Quando andai a trovarli presentavano Michael Ackerman, fotografo contemporaneo di origine polacca: entrando in galleria rimasi folgorato, continuavo a girare nella sala come un animale in gabbia, non riuscivo a uscirne. Ebbi anche l'occasione di conoscere l'artista, Ackerman era lì presente ma non parlava, faceva solo cenni con la testa, cosa che rendeva molto difficile comunicare. Andai a parlargli ma fu più che altro un mio monologo in cui provavo a dare interpretazioni al suo lavoro, con il rischio di dire parecchie stupidaggini. Fortunatamente poco alla volta il mio monologo si trasformò in una vera conversazione. Dopo aver conosciuto l'artista, ebbi come la sensazione di vederlo *dentro* la sua opera, perfettamente compenetrato in essa.

Il terzo episodio riguarda infine una visita a una gallerista di Milano per il ritiro e pagamento di un'opera. Quando visito una galleria generalmente mi fermo a curiosare per vedere se ci sono pezzi interessanti. Quella volta la gallerista mi mostrò vari scatti di fotografi che non conoscevo, tra i quali un lavoro straordinario fatto tutto di trasparenze. L'autore di quest'opera era Wilcox, artista che lavora molto sul linguaggio teatrale e cinematografico. Il soggetto dell'immagine era la marchesa Casati ritratta a Venezia e reinterpretata dal fotografo. Mi incuriosì molto, mi piaceva, ma avevo appena concluso un altro grosso affare e non volevo lasciarmi prendere

dall'acquisto compulsivo. Mi avvicinai alla gallerista che mi mostrò tutte le fotografie esposte alla mostra, tra tutte io avrei comprato solamente quella, l'ultima rimasta. Cosa si può ricavare dai tre aneddoti che ho raccontato? Quando ho visto la fotografia di Joel Peter Witkin a Rivoli mi sono inconsciamente identificato con l'opera che conteneva evidentemente pezzi di me. L'aggancio con l'opera d'arte, che è una forma vivente che emette e riceve vibrazioni, genera empatia e godimento estetico. Il processo di identificazione è fondamentale, anche se in una prima fase non è chiaro in che cosa ci si stia identificando, il coinvolgimento avviene sull'onda di vibrazioni interne, impercettibili, non immediatamente identificabili. Il secondo aneddoto rappresenta invece l'empatia con l'artista. La fortuna di vedere molte opere d'arte e incontrare chi le ha create fa sì che io non solo mi identifichi con il lavoro creativo ma anche con l'artista che l'ha prodotto. Anche l'identificazione con l'artista, con il suo stile di vita, il suo modo di approcciare l'arte è un elemento per me importante. Il rapporto di empatia non si genera solo a partire dall'opera ma anche attraverso l'artista.

CM – Per quanto mi riguarda l'empatia nei confronti dell'artista è secondaria, per te si tratta invece di un aspetto imprescindibile?

EM – È certamente secondario rispetto alla reazione immediata, emotiva, “di pancia” scatenata dall'opera ma se ci si identifica anche con l'artista l'empatia sarà totale. I due artisti con cui mi identifico maggiormente sono Helmut Newton e Carlo Mollino. Questi personaggi hanno vissuto come avrei voluto vivere io, hanno fatto cose che avrei voluto fare anche io. Provo una sensazione simile a quella che si avverte nei confronti di un amico al quale ci si sente più legati che a un familiare. Il motivo di tanta affinità è dovuto alla somiglianza dello stile di vita che accomuna due persone; l'empatia che si genera permette di capirsi al volo, senza bisogno di tanti giri di parole. Alla base di un tale rapporto è sottinteso un tacito accordo di appartenenza a un medesimo universo condiviso di sensi e significati. Per rispondere a Chiara, certamente questo tipo di empatia con gli artisti è secondario rispetto all'opera, ma se c'è è un di più e va coltivato. È stato emozionante conoscere Ackerman quella sera, mi sono identificato totalmente con lui, per tutte le sofferenze che ha dovuto sopportare, per come riesce a portare il suo *es* all'interno dell'opera, per la sua caratteristica di creare immagini che sono pugni nello stomaco, e che in fin dei conti sono forme di esorcizzazione della paura e della sensibilità. In quel caso il processo

di immedesimazione è stato molto forte sia con l'opera che con l'artista. Il terzo aneddoto fa emergere invece il fatto che l'opera d'arte spesso "ti aspetta". La fotografia che mi interessava mi stava aspettando nell'archivio della gallerista. Quando il collezionista, oltre a identificarsi pienamente con l'opera, percepisce che l'opera che lui desidera lo sta aspettando ecco che si verifica l'acquisto perfetto. Quella fotografia mi aspettava, è stato semplice comprarla, non c'erano dubbi o incertezze, era scritto che sarebbe stato così.

CM – L'hai trovata.

EM – Io ho trovato lei e lei ha trovato me.

CM – Il primo impatto è quindi quello dato dall'empatia, dalla passione e solo in seguito viene lo studio dell'opera. Qual è invece il tuo approccio con l'atto dell'acquisto? Anche qui ascolti prima il cuore e poi pensi a tutto il resto?

EM – Nel mio modo di collezionare, il processo d'acquisto è costituito dall'interazione fra tre attori fondamentali: l'opera d'arte, l'artista e ovviamente il collezionista. I galleristi e i consulenti sono certo molto importanti perché aiutano il collezionista nella selezione delle opere e conoscendo il suo gusto possono fornirgli consigli validi. Tuttavia la partita vera si gioca fra artista e collezionista, il gallerista può dire la sua ma poi può solo limitarsi a osservare il gioco da bordo-campo. Per la mia collezione ho sempre comprato opere seguendo solo la mia testa, non possiedo nemmeno un'opera il cui acquisto mi sia stato "imposto" o anche solo consigliato da un gallerista. La collezione è mia, sono io quello che deve essere convinto dell'acquisto. Collezionare è un processo personale e soggettivo, è impossibile definirlo univocamente. Per esempio ho degli amici che collezionano video-arte, io non potrei mai essere un collezionista di questo tipo perché quell'ambito non mi interessa, ognuno crea il proprio mondo personale. Io non colleziono soltanto fotografia ma anche pittura e arti decorative. Il processo d'acquisto per questi articoli è assolutamente analogo; poco fa parlavo con un antiquario che sosteneva che comprare mobili fosse diverso rispetto a comprare fotografie, ma io credo che alla base ci sia sempre quel gran gioco di identificazione che permette fruizione e godimento estetico.

Vorrei accennare anche all'aspetto razionale della mia decisione di investire in opere d'arte: venendo da esperienze lavorative che hanno a che fare con la finanza sono portato a porre grande attenzione al denaro che investo nella mia collezione. Non è vero che compro qualunque cosa a qualunque prezzo, assolutamente no, il filtro della razionalità è molto presente nel mio modo di collezionare. In genere classifico gli acquisti che faccio in tre macrocategorie: da una parte ci sono le così dette *blue chips*, ovvero opere di artisti già affermati e conosciuti a livello internazionale che sono supportati da importanti galleristi. Sono opere che andranno rivalutandosi in modo costante nel tempo. La seconda tipologia è quella che chiamo "ad alto potenziale": si tratta di opere di artisti storici viventi o meno che hanno fatto la storia della fotografia ma che per qualche motivo sono sottovalutati rispetto all'andamento del mercato internazionale. Sono opere che potrebbero avere una rivalutazione importante in futuro. La terza categoria di opere è quella delle "scommesse" su cui investo una percentuale minore del mio budget, è un divertimento, un gioco.

CM – Che fa parte del più ampio gioco dell'essere collezionisti.

EM – In quest'ultima categoria rientrano prevalentemente gli artisti emergenti, con lavori che di primo acchito sono entusiasmanti ma che rischiano di stufare dopo poco tempo; non ci sono certezze e la decisione non è ancora sedimentata. Personalmente mi sono dato un tetto per questo tipo di acquisti, ho deciso di non sfiorare i cinquemila euro, è una scommessa e come tale deve rimanere. Nell'ambito della mia collezione c'è una buona diversificazione fra *blue chips*, artisti storici o artisti contemporanei con buone probabilità di rivalutazione e "scommesse".

CM – Tu hai cominciato volontariamente dai grandi artisti, mentre spesso si tende ad avviare una collezione un po' per caso. La prima opera che hai comprato era già un'opera importante, fu subito un grosso investimento nonostante fino a quel momento non avessi mai comprato fotografie. Ti sarai documentato prima di comprare immagino.

EM – È vero quello che dici. Ho fatto un ragionamento molto banale: in Italia collezionare fotografia interessa veramente a pochi. Perché mai allora mettersi a comprare scommesse, quando mi passavano per le mani i nomi più affermati a prezzi più convenienti rispetto alle cifre americane o di altri mercati di fotografia esteri attivi

nella compravendita di fotografia artistica. Ho quindi approfittato di una situazione di mercato favorevole e sono riuscito ad acquistare artisti del calibro di Mapplethorpe, Sugimoto, Sherman, Nan Goldin e di tutta una serie di artisti affermati che in Italia pochi compravano. I galleristi non chiedevano le cifre di New York perché il mercato italiano era più scettico e meno consolidato. Ho approfittato del momento buono per acquistare le opere più costose, poi questa situazione vantaggiosa è andata esaurendosi nel tempo, ma sono riuscito a concludere parecchi buoni affari.

CM – Il mercato è cambiato.

EM – Sì, anche alle aste sta diventando sempre più difficile trovare opere abordabili. Solo nel primo periodo le aste erano un canale di vendita davvero vantaggioso per l'acquirente.

Per venire alla tua ultima osservazione, in realtà non mi sono mai granché documentato. Vedevo una fotografia che mi piaceva e la studiavo ma era una conoscenza limitata all'opera che m'interessava. L'esigenza di dare una base teorica più solida alla mia passione di collezionista l'ho maturata più tardi ed è stato uno dei motivi che mi ha spinto a prendere una seconda laurea: volevo sviluppare le mie capacità di selezione e giudizio fondandole su basi teoriche solide. Grazie agli studi ho ottenuto la preparazione necessaria, poi girando per il mondo a visitare musei per circa quattro anni ho potuto vedere ciò che avevo studiato e ora mi sento più tranquillo nel comprare un'opera perché ho una conoscenza più approfondita della storia dell'arte, requisito essenziale per cogliere l'originalità dei lavori proposti, fare collegamenti e individuare i riferimenti storici.

CM – Spesso le collezioni nascono per un impulso e si sviluppano e definiscono tramite un processo di selezione e di selezione della selezione; la collezione ha una vita. Passiamo ora al discorso sulla fotografia di moda.

EM – La mia raccolta, come tutte le collezioni, non è statica, cambia seguendo l'evoluzione del collezionista. I pezzi che ho acquistato vent'anni fa probabilmente non li ricomprerei oggi, è passato del tempo, sono cambiato io e si è modificato anche il mio gusto estetico. La collezione è un diario personale, ogni opera è un tassello del puzzle che compone la vita del collezionista. Per me è molto difficile vendere un pezzo della mia collezione, perché significa rinunciare a una tessera di

questo puzzle. Vendere significherebbe rinunciare a una tappa del mio viaggio di collezionista.

CM – Ti è mai capitato di trovare un’opera che cercavi da tanto tempo e, una volta individuata, di cambiare idea e decidere di acquistare un altro lavoro dello stesso artista?

EM – Mi succede spesso di cambiare idea, scartare opere di minor importanza e preferire lavori più importanti dello stesso artista. Per esempio ho un’opera di La Chapelle acquistata vent’anni fa, mi piace molto ma recentemente ho deciso di passare a un’altra sua opera più importante. Un’idea potrebbe essere quella di vendere la prima per comprarne una più rappresentativa.

CM – Ci sono personaggi e momenti che sono tipici della storia dell’arte e della fotografia. Durante periodi in cui la storia dell’arte sembra procedere in modo lineare e omogeneo hanno luogo improvvisi “salti”. Uno di questi fu il momento in cui la fotografia acquisì autonomia diventando un’arte a tutti gli effetti. Dalle riviste di moda dell’epoca si percepisce questo passaggio: la fotografia inizia a rappresentare gli abiti calandoli in un’atmosfera evocativa, che suscita delle emozioni in chi li osserva, come fossero soggetti da cartoline. Il passo successivo fu il superamento dei figurinisti e l’approdo finale alla fotografia di moda vera e propria.

EM – La fotografia nacque intorno al 1839 e tre furono i personaggi che si contesero l’invenzione: Niépce, Daguerre e Talbot. Nel 1857, pochi anni dopo la nascita di questo nuovo strumento, apparvero le prime fotografie della contessa di Castiglione,² cugina di Camillo Benso Conte di Cavour nonché amante di Napoleone III e di Vittorio Emanuele II. Questa donna fu un personaggio eclettico, straripante di energia, eccessivo, per certi versi rappresentativo di un’intera epoca, morirà infatti alle soglie del Novecento. Le immagini che la ritraggono costituiscono i prodromi della fotografia di moda. Negli scatti non viene rappresentato solo l’abito, con esso è sottintesa la rappresentazione di uno stile di vita, di un modo di essere. Sono fotografie estremamente moderne rispetto all’epoca.

² Virginia Oldoini Contessa di Castiglione.

CM – Traspare già l'intento di seduzione di questo filone fotografico.

EM – Sì, il soggetto è prevalente, l'abito è importante, ma il tutto è sovrastato dalla personalità esuberante e quasi provocatoria del personaggio rappresentato.

EM – La fotografia di moda ci offre un sogno. Da un lato è espressione della realtà, dall'altro rappresenta il “come se”, vale a dire l'immaginario, la finzione. È importante distinguere l'opera d'arte dalla cartolina, dentro le opere d'arte c'è un sogno in cui credere e identificarci. La fotografia di moda è il caso limite, emblematico di questa realtà-finzione.

CM – La fotografia di moda rappresenta la realtà e in un certo senso la supera.

EM – Vi propongo un esempio: la pubblicità di un dentifricio può semplicemente rappresentare il prodotto oppure può caricarlo di nuovi significati, presentandolo come un oggetto che rende felici e dà piacere. La fotografia pubblicitaria è quindi in grado di presentare un prodotto o di rappresentarlo sotto una nuova luce, rendendolo più appetibile e invogliando quindi all'acquisto. Lo scopo del fotografo pubblicitario o di moda è quello di rendere reale un'immagine fantastica. Sotto sotto la realtà c'è, ma per gli scopi pubblicitari è necessario ammantarla di fantasia.

CM – Un altro momento topico è quello che sancisce la nascita della definizione di “fotografo di moda”, fu quello il momento in cui la fotografia di moda divenne un'arte completamente autonoma.

EM – È opportuno spendere due parole riguardo l'oscillazione tra il concetto di immagine e immaginario, è questo scarto che contraddistingue l'arte fotografica, in particolare quella di moda. La nascita della fotografia di moda si inserisce nel filone della fotografia di ritratto e di reportage, pensiamo ai fratelli Seeberger e a Jacques Henri Lartigue che erano reporter. L'Ottocento è caratterizzato dal realismo, dall'ecclettismo e dalla corrente impressionista sul versante delle arti visive. Nascono in questo secolo la critica d'arte, il collezionismo e le prime riviste di moda, novità che si svilupperanno nel corso del xx secolo. Il primo momento cruciale nella storia della fotografia è quello in cui si separano i due principali filoni della disciplina: il

primo si sviluppa dal barone de Meyer mentre l'altro segue le orme di Edward Steichen.

Il barone de Meyer era l'emblema del pittorialismo ottocentesco, proponeva una fotografia dagli effetti *flou*, con riflessi di luce per contrastare l'eccessiva precisione dello strumento fotografico, il modello di riferimento era chiaramente quello dell'arte impressionista.

Fin dalla sua nascita la fotografia è stata in costante sudditanza rispetto alle altre arti visive (soprattutto rispetto alla pittura), spacciata sempre come mezzo utile alla fedele ma "banale" riproduzione della realtà. Agli esordi tutto lo sforzo dei fotografi era teso a emulare il più possibile la pittura. Il mio parere è che l'unica vera differenza tra la fotografia e le altre arti visive sia nello strumento tecnico di realizzazione del lavoro artistico, ovvero nella macchina fotografica. La storia dell'arte infatti abbonda di pittori realisti, come Courbet, il cui obiettivo stava nel dipingere la realtà esattamente com'era. È un problema di tecnica, non di realismo. L'alter ego del barone de Meyer è Edward Steichen, attivo nei primi anni del Novecento e considerato il caposcuola principale della "straight photography". I suoi scatti contengono la pura essenza della modernità.

CM – Le avanguardie sono ben riconoscibili anche nella fotografia.

EM – La fotografia di moda segue e incrocia le avanguardie artistiche. Molti furono gli artisti fotografi che, come Man Ray, sposarono le avanguardie e sperimentarono con il mezzo fotografico, restando di fatto allineati all'evoluzione delle avanguardie artistiche d'inizio secolo. Nelle fotografie di Steichen i soggetti sono donne in procinto di prendere coscienza di sé; l'impatto emotivo e i significati sottesi alle sue immagini sono molto più forti e attuali rispetto a quelli proposti dal barone de Meyer. Il taglio modernista di Steichen è evidente. Nei primi anni venti del Novecento si può individuare un altro importante artista, il fotografo cecoslovacco Drtikol, che lavorò sullo studio del nudo e fu per certi versi molto legato alle avanguardie artistiche, sebbene le interpretasse ancora in chiave pittorialista.

CM – Parlando di fotografi stranieri c'è una cosa che mi sorprende sempre: nonostante un tempo non si avessero a disposizione i mezzi di comunicazione odierni, gli sviluppi delle correnti in arte e in fotografia nei vari paesi sono sempre

andate sostanzialmente di pari passo con il lavoro degli artisti italiani. Ci sono scuole di pensiero che si svilupparono contemporaneamente in tutta Europa.

EM – Man Ray, grande sperimentatore, si inserì perfettamente nelle avanguardie, lasciandosi ispirare da Surrealismo e Dadaismo. Blumenfeld lavorò sullo stupore, sulla curiosità dell'osservatore, inserendo particolarità e stranezze nell'articolazione dell'immagine. La sua fotografia può essere considerata una sorta di estensione del lavoro di Man Ray. Negli anni quaranta Cecil Beaton era ancora in linea con il pittorialismo del barone de Meyer, ma apportò un tocco innovativo realizzando per primo la commistione tra fotografia e teatro per raggiungere la perfetta fusione tra realtà e finzione.

Martin Munkácsi durante gli anni quaranta fu uno dei primi a lavorare sull'immaginario "dal basso" e interessarsi alla quotidianità, ben spiegato nel testo *L'equivoco del realismo e la svolta di Munkácsi* di Claudio Marra. La mia collezione si apre con gli scatti di un fotografo attivo durante gli anni quaranta e cinquanta a Roma, Pasquale De Antoniis, molto importante per la storia della fotografia di moda italiana. È un artista poco conosciuto e purtroppo sottovalutato ma gli viene riconosciuto il merito di aver portato la fotografia di moda fuori dagli "atelier". Pensate che alla Galleria Borghese di Roma mise una pelliccia sulla Paolina Borghese realizzando uno scatto di grande modernità e interesse.

CM – Alle foto di moda storiche però sei arrivato in un secondo tempo, quando hai iniziato a studiare.

EM – Esatto. In questo momento della mia vita di collezionista sto cercando di rivisitare il passato più che comprare il contemporaneo; ci sono periodi storici che annoverano artisti straordinari e ancora poco valorizzati. Nel '43 arrivò Carlo Mollino con il libro *Messaggio della camera oscura* che segnò la storia della fotografia del secondo dopoguerra. Mollino era architetto e fotografo, negli anni cinquanta realizzò ritratti femminili, sotto forma di polaroid e continuò su questo filone fino al '73. Ebbe un ruolo molto importante nella fotografia di moda.

CM – Secondo te il fatto che Mollino lavorasse con le polaroid influiva sul suo lavoro?

EM – La polaroid è un’istantanea e nel lavoro del fotografo l’istantanea serve a creare l’effetto di immediatezza, dell’attimo catturato, sicuramente dava una connotazione particolare al suo lavoro.

CM – Il fascino della sua fotografia sta proprio in questo.

EM – La seconda importante biforcazione della storia della fotografia del Novecento avvenne con Irving Penn e Richard Avedon. Penn lavorò sul concetto di astrazione formale, costrinse il lavoro artistico entro il suo schema mentale, non si adattò mai alla realtà, era estremamente metafisico e si lasciò influenzare dalle avanguardie costruttiviste e neoplastiche del nord Europa. Avedon al contrario era un “comportamentista”, influenzato da Munkácsi, e lavorò con un approccio cinematografico, diametralmente opposto rispetto a Penn. Negli anni sessanta gli artisti si suddivisero ulteriormente in Pop e Op (Pop Art e Optical Art), i rappresentanti più noti di questa stagione sono David Bailey, William Klein, Bob Richardson e Diane Arbus. Da ricordare è anche la fotografia di Phil Stern del ’53 che ritrae una Marilyn in atteggiamento anticonvenzionale, colta in un attimo di debolezza, con l’abito che si adatta perfettamente alla personalità dell’attrice. È uno scatto comportamentista, moderno e per nulla pittorialista.

In Italia, negli anni sessanta arrivò Ugo Mulas e con lui la modella Benedetta Barzini divenne famosa e finì su tutte le riviste di moda, fotografata dai grandi artisti del decennio. Fu una figura emblematica che interpretava in modo moderno il ruolo di modella, non più manichino inespressivo ma viva manifestazione di un modo di essere. Durante gli anni sessanta e settanta si svilupparono sul fronte artistico le neo-avanguardie, diffondendo in modo massificato la cultura del corpo, gettando le basi per la Body Art e, nel campo specifico della moda, proponendo capi d’abbigliamento “corporizzati” che diventano parte integrante della persona. L’effetto di queste novità fu una sorta di *eros thriller* i cui cavalli di battaglia erano la rivoluzione sessuale, le top model, il *pret-a-porter*. Inevitabilmente la fotografia di moda si avvicinò sempre di più al cinema e sempre meno alla pittura. Alcuni personaggi importanti del calibro di Guy Bourdin, lavorarono sull’autonomia dell’immagine rispetto all’abito (o più in generale al prodotto) e calcarono parecchio sulla potenza dell’effetto *shock*. Figure importanti di questa stagione artistica furono Deborah Turbeville, Sally Mann e Helmut Newton, presenza che caratterizzerà tutti gli anni settanta e ottanta. Per gli anni settanta è d’obbligo citare, nell’ambito della

mia collezione, la fotografia di Ugo Mulas, un gioiello su un ventre astratto, con un gusto bizzarro per la composizione che ricorda un po' il Pop e Op, dove l'opera è un vero e proprio manufatto.

CM – Mulas non era un fotografo di moda ma riusciva a realizzare scatti grandiosi anche quando si misurava con questa disciplina.

EM – Nel '63 Gianpaolo Barbieri fotografò Audrey Hepburn. Nella la foto del '79 di Franco Fontana *Manichino Los Angeles* si intuisce la riflessione sul rapporto tra realtà e finzione, l'opera ha riferimenti astratti, geometrici e lo spettatore ha difficoltà a capire se si tratta di un manichino inanimato o di una donna in carne e ossa che scende le scale, il tutto inserito in una composizione dal sapore classico. Helmut Newton è invece il rappresentante più importante della fotografia degli anni ottanta, iniziò la sua carriera durante la seconda metà degli anni settanta, sdoganando definitivamente il voyeurismo e soffermandosi sulla rivalutazione dell'esteriorità sull'interiorità. Le valchirie del sesso che fotografava si dimostravano spavalde e sicure, questa componente confermò e rinforzò il proprio ruolo. Sesso, soldi, location eccessive, così come le modelle, androgine e particolari, sono alcuni degli ingredienti di un cocktail di perversione, voyeurismo, feticismo, provocazione, sadomasochismo, omosessualità femminile, offerto in dosi massicce e ubriacanti.

CM – Cambia il modo di fare fotografia di moda.

EM – Negli anni ottanta, andando verso la fine del secolo, si assiste a un ritorno all'ecclettismo. Tutti gli stili vengono recuperati e rivalutati, la libertà espressiva è totale e porta con sé una forte contaminazione tra linguaggi artistici; la fotografia di moda entra finalmente nei musei. Per i collezionisti è il caos, diventa impossibile districarsi nella totale libertà espressiva vigente. Lo sfarzo, il lusso, l'erotismo e il culto del corpo sono gli elementi chiave della cultura degli anni ottanta e in particolare della fotografia di moda. Mapplethorpe fu uno dei massimi esponenti di questo periodo, ricordato perché sdoganò la cultura gay, mettendo sotto gli occhi di tutti il fatto che all'interno del genere umano esistono delle "differenze". I suoi scatti possono sembrare scioccanti in un primo momento ma è innegabile la vena classicista di fondo che affiora nelle figure, nei corpi, nei fiori, nella delicatezza del suo bianco e nero. Mapplethorpe di fatto è un artista classico, forte di una capacità

tecnica straordinaria. Non si possono tralasciare Bruce Weber, che fotografava prevalentemente le età di passaggio; Herb Ritts, del quale ho alcune fotografie in collezione, che iniziò la sua carriera con degli scatti che ritraggono l'attore Richard Gere in occasione di un viaggio nel Midwest e che finì poi per entrare nel giro di Hollywood e diventare un grande fotografo di VIP americani; Cindy Sherman, fotografa specializzata in autoritratti concettuali e l'australiana Tracey Moffat che lavorò sul mezzo fotografico interpretato in chiave cinematografica.

Negli anni novanta la fotografia si spinse fino a un concetto di "no limits" dove le barriere vengono progressivamente abbandonate e ancora oltre, approdando al corpo che, in quanto oggetto comune, può essere violato. Parallelamente, la risposta all'opulenza degli anni ottanta fu il Minimalismo e la trasgressione perse fascino. Per gli anni novanta porterei come esempio rappresentativo una fotografia della mia collezione scattata da Alfa Castaldi; è un'immagine realizzata per *Vogue* che sprigiona eleganza e raffinatezza. Negli stessi anni Sandy Skoglund cercò invece di rappresentare nelle sue fotografie i *body limits*, situazioni da performance dove i corpi dei modelli erano ritratti in situazioni limite, per esempio completamente foderati di bacon. Una delle mie fotografie preferite è un pezzo unico di Giovanni Gastel intitolata *Shalom*; la foto è ritoccata, l'abito è di Valentino. Secondo la mia sensibilità di collezionista in questa immagine affiora un senso di equilibrio perfetto tra l'abito e la personalità della modella.

P (GG) – Nella fotografia di moda tutto parte dal vestito, come dicevi tu. La fusione tra abito e modella nasce grazie al *feeling* che si instaura con il fotografo. La nuova generazione di modelle ha la capacità di entrare nel vestito e contemporaneamente nell'immaginario di chi guarda gli scatti.

EM – Vorrei menzionare inoltre David La Chapelle, citazionista, neomanierista, postmoderno, kitsch, in debito con Andy Warhol e la Pop Art oltre che con il Surrealismo di Dalí e Magritte. Usava colori *glamour*, focalizzandosi sull'esteriorità appariscente dei soggetti, confermando che è la maschera pubblica quella che conta, contro ogni ricerca di identità vera del soggetto. Celebrazione dell'artificialità, glorificazione dell'oggetto banale e quotidiano, ma senza la vena amara di Warhol. È opportuno nominare anche Michel Comte che scattò un'immagine molto pop di Carla Bruni e mostrare uno scatto della coppia di artisti Inez van Lamsweerde e Vinoodh

Matadin che lavorarono sul concetto di identità, intrecciando ricerca artistica e fotografia di moda in un contesto di artificialità pura.

In collezione ho anche una foto del 1996 di Gianpaolo Barbieri che ritrae una Jerry Hall barocca, eccessiva; uno scatto di Matthew Barney con Ursula Andres in una carta da gioco che fa parte della serie “Cremaster 5”, e infine una Lady Diana di Erwin Olaf, della serie “Royal Blood” con lo sfondo bianco e la purezza dell’immagine che contrasta con l’elemento macabro della ferita a forma di stemma della Mercedes, l’auto su cui Lady D. è morta. Micha Klein, artista olandese, fotografò Eve, la sua compagna, in un contesto onirico: l’immagine comprende una Eve ritratta come un angelo in postura classica ma il tutto è mischiato al delirio degli anni novanta fatto di pasticche, discoteche, frastuono e caos totale. Per la fotografia degli anni novanta si potrebbe individuare in Oliviero Toscani il Duchamp della situazione. Altri nomi noti sono quelli di Peter Lindbergh, Steven Meisel e Terry Richardson, fanno tutti parte del filone collegato al discorso *no limits*.

Con l’anno 2000 si assiste a un ritorno all’ordine, tutto si ammorbidisce, la vena folle del secolo precedente si attenua. Daniele Buetti, artista svizzero che lavorò principalmente su “light box”, ritrasse la modella Nadja Auermann. L’artista, attraverso una scritta luminosa che traspare dal volto della modella si chiede «Could I be unreceptive to external forms?» Ho poi un dittico del 2007 del fotografo giapponese Araki, un artista che lavorò sulle tradizioni del Giappone, sull’eros e sulla figura della donna, la vena erotica è molto presente ma è filtrata dal lirismo e candore tipico giapponese. È uno dei capisaldi degli anni 2000. Ultima ma non meno importante una foto di Franco Fontana che ho appeso in casa vicino a una *drag queen* di Nan Goldin, è uno scatto incredibile e mi piacerebbe chiedere a voi che cosa ci leggete.

P – Un nudo velato sott’acqua.

EM – È una lapide del cimitero liberty di Staglieno vicino Genova; l’autore ha trasformato un’immagine fredda e il suo contesto difficile in una splendida e vivente fotografia di “moda”. Quando parlavo di immaginario intendevo proprio questo. Altro fiore all’occhiello della mia raccolta è *Panope*, di Roberto Kusterle, foto che si colloca sull’onda del pittorialismo di fine Ottocento.

MP – Lavorando in un museo la domanda che mi sorge spontanea è se hai mai pensato al destino della tua collezione. Sono appena stata al festival sul collezionismo a Fontainebleau dove sono rimasta stupita dalla smania dei collezionisti svizzeri di vendere tutto ciò che hanno. Mi chiedevo se avessi pensato a un futuro istituzionale oppure se pensi che con la fine del collezionista scomparirà anche la raccolta.

EM – È uno dei temi caldi che riguardano la mia collezione, ho cinquantasette anni e non ho figli quindi è un interrogativo che mi pongo spesso. Davanti a me ho due opzioni: potrei creare la “casa del collezionista”, avendo a disposizione un bell’appartamento a Roma, potrei allestire un luogo dove abitare con la collezione e lasciarla un domani alla città di Roma come piccolo museo privato. La casa conterrebbe fotografie, pittura e arti decorative, una raccolta articolata ed eclettica, sulla falsa riga di un *musée privé* parigino. L’altra idea che sto perseguendo in questo momento è quella di creare una fondazione, da sviluppare nei prossimi anni, per rendere la collezione fruibile al pubblico. Mi piacerebbe lasciarla a un museo ma sono molto scettico sull’organizzazione dei musei italiani, vorrei un museo che capisse il valore di una collezione privata costruita pezzo dopo pezzo durante tutta una vita; mi accorgo invece che a questo proposito c’è molta poca sensibilità in Italia e sto quindi valutando alternative all’estero. Nei Paesi Bassi per esempio, dove sono molto attenti a queste tematiche o in Svizzera. Insomma ci terrei a trovare un posto in cui alloggiare e lasciare la mia collezione quando io non ci sarò più in modo da renderla fruibile a tutti.

CM – Quando ci siamo incontrati mi hai detto questa frase: «La sublimazione del collezionista è non avere più nulla.» È bello possedere opere ma con l’andar del tempo il rischio è che il legame con i pezzi della collezione si trasformi in un rapporto morboso. Quanto è bello riempirsi gli occhi con le meraviglie dei musei senza avere tutta la collezione a cui pensare.

MP – La collezione non dovrebbe avere mai fine. Qual è in questo momento il tuo pezzo mancante?

EM – Sogno di avere un ritratto importante di Irving Penn da accostare a un ritratto pittorialista del Barone de Meyer.

P – Hai mai pensato di creare un museo virtuale?

EM – Faccio fatica a uscire dalla logica dell'opera d'arte fisica, che si può toccare. Non sono ancora pronto per questo passaggio, è un mio limite.

MP – Trovo che oggi ci sia il bisogno di recuperare la capacità di apprezzare una foto originale. Ultimamente in giro si vedono solo mostre di foto ritoccate.

P – Cosa pensi del digitale?

EM – Il digitale per me è un'evoluzione tecnica, un mezzo, uno strumento, se sei artista lo sei a prescindere dalla camera o dal digitale.

P (GG) – Trovo molto interessante ciò che sta succedendo nel mondo della fotografia con l'avvento delle nuove tecnologie. Non si può non tener conto della fotografia così detta "di bassa qualità", che sta diventando un linguaggio interessante. Non bisogna temere i mezzi tecnologici, contengono anch'essi un'estetica e il nostro mestiere è proprio la ricerca del bello; in ogni nuovo mezzo è contenuta un'estetica. Il digitale è l'ennesima conferma del fatto che la fotografia non rappresenta più il reale. La fotografia digitale ha rinunciato totalmente a rappresentare la realtà, a esserle fedele. La realtà è movimento perenne, la fotografia è eterna immobilità. In questa diversità di base sta la distanza tra il mezzo fotografico e il mondo che questo vorrebbe rappresentare ma che non riesce più a riprodurre, nonostante gli sforzi. A dirla tutta non l'ha mai riprodotto davvero, si tratta sempre di una messa in scena che allude al reale ma non può esserlo; forse è addirittura più vicina al teatro che alla pittura. Negli anni ottanta ho assistito alla nascita della comunicazione di moda, le agenzie pubblicitarie si rifiutavano di occuparsi di un prodotto così mutevole, furono organizzati tavoli e riunioni e la decisione fu quella di non "parlare" mai al fruitore ma di creare un magico mondo di sogni fatto di allusioni, evocazioni ed eterna bellezza. Il meccanismo che collega questo mondo fatuo alla vendita si può riassumere nella promessa: «Entrerai in questo mondo di sogno se comprerai il prodotto.» Dobbiamo creare sogni, questo è lo scopo della fotografia di moda.

P – Mi ha colpito molto la tua passione forte e istintiva verso la fotografia, oltre a essere un collezionista hai altri progetti in ambito fotografico?

EM – No, non ho mai pensato di fotografare, o meglio, fotografo ma non mi considero un artista. La collezione è un godimento estetico, io provo gioia nel vedere le opere, ci sto bene dentro.

P – Entri talmente dentro alle opere da raggiungere un punto di ri-creazione, come se fossi stato presente al momento dello scatto.

EM – Sì, compro le fotografie e col passare degli anni scopro perché le ho comprate. L'arte è un'esperienza di autoanalisi e un po' alla volta capisco cos'è che mi ha attratto, quali parti di me ho comprato.

CM – Quand'è che il collezionista avverte il desiderio di condividere la sua collezione? Tu senti questo desiderio?

EM – Condividere significa accettare il consenso – o la disapprovazione – degli altri, acconsentire a mettere a disposizione del resto del mondo una fonte di piacere che è stata finora privata e personale, nata da scelte fatte nella propria intimità. Bisogna metterci tanta energia, tanto cuore, tanta pancia, tanti soldi, tanto tutto. Si pensi al Rinascimento, sembrava che l'arte fosse tutta in Italia, nel Settecento i gentiluomini che si formavano agli studi artistici venivano a fare il Grand Tour in Italia, mentre ora molta della nostra arte migliore è fuori dai confini. Tante volte quando viaggio mi accorgo che all'estero l'arte è tenuta meglio e più valorizzata rispetto a ciò che accade nei nostri musei. Per quanto riguarda la mia raccolta chi lo sa, forse a un certo punto finirà dispersa, insomma lasciamo decidere il caso, il destino, quello che sarà sarà.

P (GG) – Torniamo un momento al discorso sul digitale.

EM – Tu lavori molto sul digitale.

P (GG) – Sì, ho sempre lavorato sulle tecniche fotografiche. Nell'arco di trent'anni ho cominciato con la camera oscura e sono arrivato al digitale. La continuità dei miei

studi è patologica, ho sempre avvertito la necessità di astrarre dal reale, scappare per creare una realtà parallela e personale, che non si scosta poi tanto da quella ufficiale, ma vi aggiunge un po' di creatività. Il più bel complimento che mi abbiano mai fatto è questo: «Nel tuo lavoro vedo la continuità fra il prima e il dopo.» Concludo con un paragone: non si guarda mai all'inchiostro o alla carta con cui scrive il poeta, ciò che è interessante è *che cosa* scrive, allo stesso modo la diatriba tra analogico e digitale è da considerare superata, l'importante è preoccuparsi di capire il concetto mentale che sta dentro l'opera d'arte.

CM – Il contenuto.

P (GG) – La manipolazione c'è sempre stata, non l'ha inventata Photoshop.

CM – Già Magritte manipolava le immagini.

P (GG) – Anche solo il posizionamento della macchina è una manipolazione, è una scelta soggettiva, la predilezione di un punto di vista rispetto a un altro.

CM – Per chiudere vorrei fare ancora una riflessione sul destino delle collezioni. Ho letto una frase di Leonard Lauder, presidente della Estée Lauder e grandissimo collezionista. L'anno scorso ha regalato al Metropolitan di New York settantotto opere, tra cui una trentina di Picasso, alcuni Léger e Braque, tutte opere di importanza assoluta. Al discorso inaugurale Lauder disse: «È più importante preservare che possedere.» Questo secondo me è il concetto cardine del collezionismo. Non si tratta di possedere, ma di selezionare le manifestazioni del bello e custodirle, il collezionista in fondo è un custode dell'arte.

Profili Biografici

Ettore Molinaro

Dopo la laurea in Economia e commercio presso l'Università luis di Roma e un'esperienza ventennale come top manager di aziende multinazionali del settore finanziario e assicurativo, nel 2010 consegue la seconda laurea in Arti Mercati e Patrimoni della Cultura presso l'Università iulm di Milano, titolo che consolida il suo percorso di appassionato collezionista di opere d'arte intrapreso nei primi anni novanta. Comincia così un nuovo percorso professionale che annovera esperienze significative come quella di coordinatore degli eventi culturali di miaFair Milano e incarichi di natura consulenziale, in particolare per gli aspetti economici legati al settore dell'arte.

Chiara Massimello

Chiara Massimello si occupa di progetti culturali ed editoriali nel campo dell'arte ed è rappresentante di Christie's per Torino e il Piemonte. È laureata in Storia dell'arte moderna ed è esperta di fotografia contemporanea.

Un progetto Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli e Johan & Levi Editore

Per i testi © gli autori.

I testi sono coperti da diritto d'autore e non possono essere riprodotti o trasmessi in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti d'autore.

FONDAZIONE PINACOTECA DEL LINGOTTO GIOVANNI E MARELLA AGNELLI

Fondatori / Founders

Giovanni Agnelli

Marella Caracciolo Agnelli

Margaret Agnelli De Pahlen

John Elkann

Lapo Elkann

Ginevra Elkann

Paolo Fresco

Gianluigi Gabetti

Francesca Gentile Camerana

Franzo Grande Stevens

Alessandro Nasi

Comitato Direttivo / Board of Directors

Presidente Onorario / Honorary President

Marella Caracciolo Agnelli

Presidente / President

Ginevra Elkann

Membri / Members

Gianluigi Gabetti

John Elkann

Lapo Elkann

Filippo Beraudo di Pralormo

Sergio Marchionne

Segretario / Secretary

Gianluca Ferrero

Collegio Sindacale / Board of Syndics

Mario Pia, *Presidente / President*

Luigi Demartini

Pietro Fornier

Direttrice / Director

Marcella Beraudo di Pralormo

Segreteria / Organization

Emma Roccato, Anna Follo

Amministrazione / Administration

Mara Abbà

Ufficio Stampa / Press office

Silvia Macchetto

Progetto Sala di Consultazione sul

Collezionismo /

Library on collection's project

Marta Barcaro

Main Sponsor

