

La festa e il lavoro

Intanto cominciano i primi lavori come fotografo. Leggendaro è il fatto che all'inizio non avesse neppure la macchina fotografica. Prima se la faceva prestare da amici, poi ne prese una "in società" con Dondero e un amico giornalista.¹

Dalla frequentazione dell'ambiente artistico milanese viene l'idea che se avessero realizzato un servizio sulla Biennale d'arte di Venezia, molto probabilmente sarebbero riusciti a venderlo a qualche rivista. Così fu e fu il primo lavoro effettivo, il reportage sulla Biennale di Venezia del 1954, accettato e pubblicato da "Le Ore". Anche queste circostanze sono ammantate di leggenda, perché la mancanza cronica di denaro costringeva di volta in volta a cercare soluzioni di massimo risparmio. Così Venezia viene raggiunta approfittando di un passaggio sul camion che distribuiva di notte "L'Unità", distribuendo il giornale in decine di tappe lungo il percorso. Arrivano finalmente in piazza San Marco alle nove del mattino, con una leggera pioggerella, e aspettano che arrivi qualcuno da fotografare. È il giorno dell'inaugurazione. Il primo personaggio che vedono e riconoscono è nientemeno che Giuseppe Ungaretti, un mito per Mulas, che lo coglie con l'ombrello al braccio, in posa non al centro dell'inquadratura ma spostato nettamente sulla sinistra, forse per lasciar spazio alla basilica di San

*Giuseppe Ungaretti in piazza San Marco.
XXVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1954.*



Ugo Mulas

Marco sulla destra, a titolo di attestazione che ci si trova veramente a Venezia: ingenua prima foto del reportage dunque, un poco storta, ma verace da un lato, giornalistica, e insieme vicina agli spazi vuoti, occupati da segni e da riflessi, cari a Mulas.

Il primo reportage veneziano in effetti, e naturalmente, sente molto delle contemporanee fotografie che Mulas sta scattando al Jamaica o a Milano. È anche una scelta, una preferenza consapevole: così la stragrande maggioranza delle foto viene scattata nei locali, caffè, ristoranti, ai tavolini all'aperto. Più che l'arte in sé o la figura dell'artista, in questo primo momento è piuttosto l'idea della "festa" ad attirare il fotografo, della mondanità come rito collettivo «che aveva i suoi grandi sacerdoti e tutto un suo rituale speciale [...] mi interessava di vedere ciò che succedeva, ma quello che mi interessava era di fotografare la gente: gli attori, i pittori o il mondo dei pittori, gli amici dei pittori, i mercanti. Allora poi c'era tutta questa attesa per il premio, chi l'avrebbe vinto chi non l'avrebbe vinto, si formavano dei gruppi: chi teneva questo, chi teneva quello; si passavano dei giorni abbastanza eccitanti, mi piaceva questa cosa, non era tanto la pittura in sé ma la gara, vedere chi vinceva, l'allegria che c'era allora intorno ai pittori».² E infatti sono soprattutto i gruppi che Mulas ci mostra, ma spesso, al loro interno, il gesto particolare di qualcuno, un'occhiata, un atteggiamento delle mani, un saluto... e come sempre l'accendersi la sigaretta, il guardare in macchina, il gioco di luci, ombre e riflessi.

Talvolta però l'incontro è fortuito, in un locale, in piazza o su un traghetto, e allora la fotografia si fa più psicologica, più indagatrice, e più accorata, come il ritratto di Max Ernst sul traghetto, di cui sembra aver colto più di ogni altra cosa il momento di solitudine di un grande creatore mescolato tra i "normali", un velo di tristezza in quello sguardo acuto, in net-

La festa e il lavoro

to contrasto con la festa e la mondanità che dominano la manifestazione artistica.

Naturalmente ci sono anche le foto delle mostre, nei padiglioni nazionali, ma anche qui Mulas non documenta le opere in sé, ma sempre la presenza umana, talvolta l'autore accanto alla propria opera, magari che interagisce con essa – Max Ernst stringe il braccio del suo *Re* mentre guarda lontano, Lucio Fontana scherza mostrando un suo *Concetto spaziale* –, talaltra operai che allestiscono o visitatori in varie disposizioni. Parte da qui una lunga serie di reportage sulla Biennale di Venezia, che durerà fino all'edizione del 1972, e tutto un capitolo del rapporto di Mulas con l'arte e gli artisti, che avrà un'enorme importanza per la sua formazione e segna sicuramente la peculiarità del suo percorso personale.

Del resto cosa fanno gli artisti, i giornalisti, gli scrittori, gli intellettuali del Jamaica nelle fotografie di Mulas? Una vita libera, sì, fuori dagli obblighi del lavoro, degli orari, delle pressioni, degli schemi, vita "da bar", naturalmente. Non è ancora il "non far niente" duchampiano, scelta estetica, carica di senso, ma di fatto ne è già un'anticipazione, che segna la predisposizione di Mulas a comprendere la posizione duchampiana: il non cercare momenti particolari, gesti eclatanti, eventi, modella l'attenzione nei confronti di ogni momento, di ogni gesto, di ciò che è lì, e di esso il prendere senso, il diventare immagine. Dunque le persone al Jamaica chiacchierano, fumano, talvolta mostrano disegni, fotografie, corteggiano o intrattengono donne, spesso giocano a carte, a biliardo, a scacchi... Metafore secolari dell'arte, del rapporto tra artista e linguaggio e tra artista e modello, in cui Mulas cerca la propria verità: un confronto, uno scambio, un rapporto, una reciprocità, una solidarietà, una condivisione.

È anche questa una scelta, una posizione intrinsecamente etica, il cui altro risvolto tematico è l'attenzione per il lavoro,

Ugo Mulas

per quei lavori più umili, in particolare, di cui Mulas scruta la poesia, la malinconia, l'umanità. Non solo i già ricordati spazzini, soggetto di una serie magnifica, da soli o in gruppo, nel buio della notte o nel bianco della neve, di fronte o che significativamente – chaplinianamente? – si allontanano di spalle, e gli ambulanti ai mercati e mercatini ai bordi delle strade, magari, come abbiamo visto, con pochi limoni tenuti in mano, che è tutto quello che hanno da vendere, ma potenti simboli di vita. Anche al Jamaica, ogni volta che un ambulante entra Mulas lo intercetta, spesso mentre, più che vendere, si ferma a guardare una partita a carte o a boccette, cioè entra a sua volta nel circolo della partecipazione. Nei confronti di queste figure Mulas sembra del resto provare un'identificazione che non verrà mai meno negli anni, anche ideologica ed estetica, che, potremmo dire, da un'idea di fotografo-artista operaio evolve, o meglio si compenetra, in quella di necessario, pragmatico analista del linguaggio fotografico, del fotografo che non demanda ad altri né lascia alla sola teoria la "verifica" del mezzo fotografico.

Talvolta anche attraverso queste figure di lavoratori emergono aspetti psicologici, ma più sottili e personali che in altre immagini. Una certa malinconia, per esempio, che si riflette allora pure sull'insieme delle immagini. Anche al Jamaica in effetti sembra di vederlo, lui, un po' in disparte, sguardo che osserva da una qualche distanza, che osserva per comprendere più che per qualsiasi altra ragione, che non si lascia veramente catturare, ma cerca qualcosa che sta fra sé e l'altro, in questo spazio fluido che c'è tra la macchina fotografica e ciò che sta di fronte, questo fumo, quest'aria, questa luce, o questa penombra, questo buio. Giustamente è stato suggerito che il Jamaica di Mulas è una sorta di utero materno, prima di tutto, aggiungiamo noi, quello della nascita di Mulas stesso come artista.

Si sente ancora molto, in questi primi anni cinquanta, il senso

La festa e il lavoro

della ricerca, della formazione, della “definizione”. Mulas si guarda intorno, va in giro per il suo mondo, cioè quello che sente proprio, fotografo operaio e “periferico” – anche in questo senso distinto dall’effetto-Bresson –, cercando metafore della fotografia e dell’arte che gli corrispondano. Non aderisce propriamente a posizioni esistenti, che sia il Neorealismo o altro, ma piuttosto potremmo dire che gironzola all’interno della poetica e della sensibilità realista e neorealista alla ricerca di un’estetica, di un’idea e delle modalità dell’arte. Più che scavare in se stesso, mettendo in primo piano l’autobiografia e la ricerca interiore, Mulas osserva gli altri, quelli che già hanno fatto dell’arte la loro vita, che hanno già operato delle scelte e che creano opere, cioè appunto gli artisti; d’altro canto, all’altra biforcazione della triade soggetto-strumento-oggetto, Mulas interroga incessantemente e scrupolosamente le possibilità della macchina fotografica, i suoi modi e il suo linguaggio. Il desiderio di comprendere va in lui di pari passo con la creatività per così dire “pura”, mentre la discrezione e la modestia sono più forti del desiderio di affermazione. Lo saranno per tutta la sua vita. Mulas si appoggerà, come si dice in psicoanalisi della pulsione, sempre agli altri e ad altro per esprimere il proprio; la sua creatività passerà sempre attraverso *altro*. È del resto, in un certo senso almeno, anche la condizione stessa della fotografia rispetto alla realtà, di cui è sempre immagine e attraverso la quale deve sempre passare.

Quello che cresce in Mulas, fin dall’inizio, è uno sguardo secondo, doppio, di chi mantiene una distanza dal soggetto – sia dalla propria soggettività sia dall’oggetto – e osserva tenendo contemporaneamente le fila del senso di ciò che guarda e di come lo guarda, del rappresentato e del linguaggio.

Altro lavoro: l’anno dopo, 1955, un amico giornalista lo coopta per la rivista “Tutti”, per la quale realizza sia testi sia immagini. Vi pubblica per la prima volta le fotografie del bar

Ugo Mulas

Jamaica. Il servizio non passa inosservato, gli procura anzi una collaborazione con “Settimo Giorno”. Le amicizie si moltiplicano, finalmente ha anche del materiale da mostrare. Nascono altre collaborazioni, tra cui, grazie a Pietrino Bianchi, quella con “L’Illustrazione Italiana”.

Comincia anche il lavoro per la pubblicità e per la moda, in particolare, in questi anni, per la rivista “Novità”, e quello per l’architettura, per la “Rivista Pirelli” e per “Domus”. Naturalmente Mulas vi intreccia i suoi interessi, quello per l’arte e un certo senso neorealista ed etico, quello per il paesaggio urbano e il significato sociale del lavoro, che lo portano a evitare alcune abitudini di quegli ambienti, della moda e della pubblicità in special modo, quindi a non esaltare il lusso, a non costruire immaginari ad hoc, ma invece a contestualizzare in scene realistiche, nella città reale e quotidiana, nelle stesse atmosfere delle sue altre fotografie. Queste gli servono sia a suggerire micro-narrazioni, degli spunti di storie lasciate alla ricostruzione dell’osservatore, in uno stile che rimanda al cinema, sia a creare forti contrasti tra l’ambiente e l’abito: «conclusioni di incontri fugaci e storie rubate di periferia», secondo Federica Muzzarelli, tra gru, cantieri, prati incolti, zone industriali, dove modelle indossano abiti preziosi in velluto e seta, guanti di raso e collane di perle, in un «connubio tra moda e ambiente urbano, tra eleganza e architettura industriale, connubio straniante, stridente e suggestivo» che Mulas sa usare con maestria.³

Per Mulas, è evidente, è anche e soprattutto una scelta etica: «Credo che si possa fare della fotografia di moda senza tirare in ballo quello che fanno oggi i fotografi di moda e i giornali di moda: cioè il sesso, l’amore, i bambini, non so, la politica, i negri. Non solo è inutile, ma molto pericoloso cercare di sottintendere una ideologia o un messaggio sotto questo tema di per sé così inconsistente. Il massimo che può fare un fotografo di moda è ottenere un’immagine fresca, moderna, un’immagine

La festa e il lavoro

anche figurativamente molto analizzata, almeno dal punto di vista formale, anche se poi non sottintende nulla, ma non si può scherzare con i grandi temi della vita. Secondo me la migliore cosa che si può fare facendo delle fotografie di moda è proprio di evidenziare il prodotto che si fotografa, fare in modo che il vestito appaia chiaramente nella sua fattura, nella sua costruzione, che la stoffa di cui il vestito è fatto risulti bene nella sua trama, nei colori, nel disegno, e per far questo non è necessario fare solo delle fotografie fredde, ferme, si possono applicare tutti quelli che sono i motivi formali della fotografia a queste immagini».⁴

Anche il lavoro per la moda e la pubblicità durerà fino alla fine, con costanza e con percorso parallelo agli sviluppi del suo lavoro artistico. Intanto la fotografia di moda costringe Mulas a mettere o, se non a mettere, comunque a vedere le persone in posa, a fare ancora più attenzione alla scena, a lasciare meno spazio alla casualità, a costruire di più, o veder costruita di più, l'immagine. C'è nella fotografia di moda un minore abbandono alla realtà così come la si trova, meno "reportage", una maggiore applicazione alla finalità dell'immagine e più imperativo di originalità, sia per catturare l'attenzione del pubblico sia per distinguersi dai colleghi. Mulas arriverà a dire che il reportage lo aveva lasciato «molto insoddisfatto per quello che è il risultato»⁵ e che «per un po' ho anche creduto che la fotografia di moda e la fotografia di pubblicità potessero essere fotografia con la F maiuscola».⁶ Ma è ancora presto per questo: basti registrare subito, se mai è necessario ribadirlo, l'impegno con cui Mulas affronta anche il nuovo "lavoro", caricandolo di ricerca estetica.

Sicuramente è attraverso questo nuovo esercizio che Mulas mette a punto anche il resto della sua opera, in particolare la ritrattistica di artisti, che presto lo occuperà con grande intensità. D'altro canto la riflessione sull'arte entrerà anche diretta-

Ugo Mulas

mente nella sua fotografia per la moda e per la pubblicità negli anni sessanta.

Il lavoro per la moda gli permette di viaggiare, in particolare a Parigi, dove si reca regolarmente e dove può aggiornarsi meglio e prima che in Italia sulle tendenze internazionali. Nella sua biblioteca ancora oggi sono conservate le edizioni originali di *Observations* di Richard Avedon, del 1959, e di *Moments Preserved* di Irving Penn, del 1960, nonché i numeri di quegli anni di riviste come “Vogue”, “Harper’s Bazaar” e gli annuari di “US Camera” del 1959 e di “Popular Photography” del 1960.

Nel 1958, al Jamaica, Mulas conosce Antonia Bongiorno, studentessa del liceo artistico, che diventerà presto sua moglie e sua collaboratrice.

Nel 1960 va in Russia al seguito del Piccolo Teatro di Milano, per cui già ha cominciato a lavorare, sicuramente curioso di vedere con i propri occhi com’è la vita nel paese del cosiddetto “socialismo reale”. Ne riporta immagini curiose, una selezione delle quali espone in una mostra al Piccolo al ritorno dal viaggio. Un nuovo genere per Mulas, che giustamente va messo a confronto con i precedenti e sicuri riferimenti, come fa Quintavalle, che scrive: «Nella vicenda della fotografia il reportage in molti casi è diventato o il diario di una città (Bresson su Parigi) oppure la ripresa, da parte di un fotografo occidentale, delle culture aliene, con un confronto ironico, che individua lo strano, l’estraneo, il cattivo gusto altrui, imponendo un implicito e razzista confronto. Questo metodo è stato respinto da Mulas che anzi, con sensibilità sottile, ha compiuto un discorso profondamente differente. Intanto non fotografa soltanto la città, come nel caso di Mosca, ma la città e la campagna, il paese, e infatti la serie si intitola *Russia*; quindi tende, staccandosi dalle intenzioni ironiche di Bresson e dal discorso più criticamente esasperato di Klein, a rendere la dimensione, i

La festa e il lavoro

rapporti, i percorsi, gli spazi, le persone. Così quindi, e per la prima volta, abbiamo immagini che vogliono renderci partecipi di un modello esistenziale, di una vita di relazione, non dell'ironia di un giudice sovrammesso o della retorica di una partecipazione asseverata sul piano dell'ideologia».⁷

Così Mulas fotografa da un lato la vita di regime e dall'altro gli svaghi popolari domenicali, la perfetta simmetria delle guardie schierate all'ingresso del mausoleo di Lenin e il disordine delle strade o dei balli in piazza. Fotografa i giovani e i vecchi, i bambini spesso, pensando al futuro di questo mondo che al momento sembra più "indietro", più simile al nostro passato. Riflette sul senso dell'ideologia diffusa e sul ruolo del potere politico. Si vedano le immagini dei ritratti di Marx e Lenin in vetrina, sullo stesso piano di quelli di attori e cantanti in altre vetrine poco oltre nelle vie di Leningrado, o le immagini eclatanti della propaganda di sfondo a scene popolari di pura quotidianità. Mulas non si compiace mai comunque del gioco di contrasto, vuole invece operare un confronto con l'iconografia diffusa di quel paese da decenni noto praticamente soltanto attraverso la sua autorappresentazione, l'immagine di sé che ha diffuso, che sia quella "alta" delle avanguardie artistiche o quella più "bassa" della propaganda, delle poche riviste reperibili, delle cartoline. Mulas si è documentato quanto possibile prima di partire e dal viaggio porta a casa un discreto pacco di tali materiali. È un confronto di immagini, un lavoro fotografico programmato, ma, come sempre in Mulas, non per citazione, per esibizione o approfondimento puramente culturale o formale, bensì per comprendere più dall'interno, con maggiore partecipazione, questo popolo – che potremmo dire "periferico", se ci si passa il paragone con le immagini della periferia milanese – per il quale il fotografo nutre un sincero interesse e che costituisce per lui una verifica delle sue convinzioni ideologiche.





Russia, Mosca, 1960

Ugo Mulas

Interessante sarà, come è stato appena avviato in una mostra di trentacinque anni dopo,⁸ paragonare questo reportage con quello della metropoli americana, New York. Cambiati la situazione, l'ambiente, le persone, i comportamenti, cambierà anche lo sguardo, l'atteggiamento, la tonalità.

Note

¹ A.C. Quintavalle, *Conversazioni con Ugo Mulas*, cit., p. 13.

² Ivi, pp. 13-14.

³ F. Muzzarelli, *L'immagine del desiderio. Fotografia di moda tra arte e comunicazione*, Bruno Mondadori, Milano 2009, p. 139.

⁴ A.C. Quintavalle, *Conversazioni con Ugo Mulas*, cit., p. 24.

⁵ Ivi, p. 23.

⁶ Ivi, p. 24.

⁷ A.C. Quintavalle, *Mulas dall'oggetto al fenomeno*, cit., p. 125. Meriterebbe un approfondimento a parte il confronto con le immagini del famoso reportage dall'Unione Sovietica di Cartier-Bresson nel 1954, apparso anche in Italia sulle pagine di "Epoca".

⁸ *Ugo Mulas, Mosca 1960, New York 1964*, catalogo della mostra, Folonica 1994.