

INTERVISTA A FABIO CASTELLI

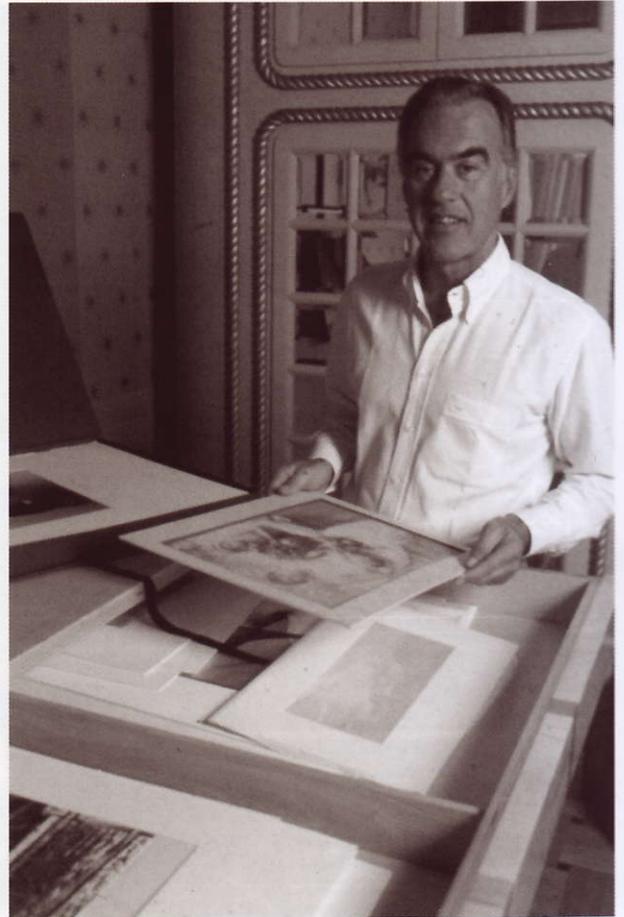
SILVIA PAOLI

Com'è nato il suo interesse per la fotografia e per il collezionismo fotografico?

Il mio interesse per la fotografia nasce come continuazione della mia precedente passione per la grafica. Alla fine degli anni '60 iniziai la mia raccolta di arte contemporanea, ma collezionando il gusto si affina, migliora la qualità delle opere che si vogliono possedere e quindi aumentano le risorse necessarie alle acquisizioni. Così mi ritrovai a non potermi più permettere le opere pittoriche cui aspiravo e, non volendo abbassare il livello della mia collezione, iniziai ad acquistare grafica poiché ritenevo molto più interessanti, ad esempio, delle splendide acqueforti di Morandi piuttosto che delle brutte tele dello stesso autore. Do per scontato, anche se so che molti non sono d'accordo, che un dipinto, un disegno, un'acquaforte, una puntasecca, una scultura, una fotografia, se originali, abbiano tutti la stessa valenza artistica.

Ho iniziato così a formare una collezione di grafica sia moderna che contemporanea. Ho quindi sentito l'esigenza di ripercorrere la storia dell'incisione a partire dal '400 e dal '500, recuperando gli incunaboli di quell'arte. Non potevo prescindere dal considerare l'aspetto tecnico e ho quindi voluto approfondire la conoscenza di tutte le tecniche possibili, dalla xilografia alla serigrafia, alla puntasecca,

Giampietro Agostini
Fabio Castelli
s.d.



all'acquaforte, etc. Ho cercato di considerare sempre le opere più significative di ogni tecnica, in relazione all'uso fattone dagli artisti. Studiando la storia delle tecniche, mi sono imbattuto nel *cliché-verre*, tecnica che si trova a metà tra l'incisione e la fotografia: da qui è nato il mio interesse per la fotografia e ho iniziato a collezionarla. Cominciai al Festival di Arles negli anni '70, comprando fotografie contemporanee e sentendo ben presto la necessità, come mi era accaduto per la grafica, di ripercorrere la storia della fotografia andando a ritroso nel tempo (acquistando così disegni fotogenici, dagherrotipi etc.).

Cosa ha voluto dire per Lei possedere immagini, formare e organizzare una collezione? Quali sono i percorsi, i filoni, gli autori che ha privilegiato?

Wilhelm von Gloeden
Seated youth and child holding vases of roses
1914
carta salata



Nadar
Diplomatico giapponese a Parigi in abito da samurai
1870 circa
albumina (da fotografia colorata a mano)



Formare una raccolta è stato per me un mezzo per conoscere. Volevo fare acquisti oculati e quindi ho iniziato a leggere, a informarmi, a frequentare musei e case d'aste per poter dare giudizi di qualità a ragion veduta e acquistare in modo consapevole. L'iniziale desiderio di possesso dell'oggetto in sé è stato negli anni progressivamente sostituito dal desiderio di conoscere le opere per quello che potevano rappresentare all'interno di un discorso storico sull'arte. Questo perché io non avevo una formazione umanistica (sono laureato in Economia e ho fatto il liceo scientifico) che invece volevo acquisire.

Oggi la curatela per una mostra o il reperimento delle opere per un'asta comportano per me lo stesso impegno e mi procurano la stessa soddisfazione che provavo quando acquistavo per la mia collezione. Non ho privilegiato filoni particolari nella mia collezione, ho fatto scelte funzionali alla ricostruzione della storia della fotografia, ho scelto esempi per tutti i periodi, per poter comprendere meglio la storia del mezzo fotografico.

Sono partito quindi dai disegni fotogenici e dalle opere di Talbot. Acquistai poi una bellissima serie di Nadar, firmata in lacca rossa, che illustrava la prima delegazione di diplomatici giapponesi a Parigi, tutti vestiti con abiti tradizionali e katana (la spada dei samurai). Queste fotografie stavano bene in relazione anche con la mia collezione di stampe giapponesi. Poi sono passato a David Octavius Hill e Robert Adamson, con cui si inizia ad apprezzare la fotografia anche come arte, quindi a opere della Cameron, di Carrol, di Rejlander e di Robinson.

Per testimoniare l'uso della fotografia come documento ho comprato opere di Le Gray, di Fenton, di Sommer e degli Alinari, libri fotografici e album di viaggi. Ho qualche bella stampa tratta dalla campagna fotografica sugli indiani d'America, realizzata da Curtis.

Ho poi tutti gli autori che hanno lavorato con Stieglitz per Camera Work – la rivista che diventerà punto di riferimento per tutti i cultori dell'arte fotografica –, tra i quali basti citare Steichen, Kühn o Demachy con le sue splendide stampe alla gomma bicromatata; gli autori che si sono cimentati nel sociale come Sander e Hine fino ad arrivare ai rappresentanti delle avanguardie storiche che ho amato in modo particolare; poi gli anni '50 con Cartier-Bresson, Doisneau, Minor White, Siskind; poi Lee Friedlander, Diane Arbus ecc., fino ad arrivare ai giorni nostri con la Woodman, Sugimoto, Nan Golden o Lorca di Corcia.

Ha sentito l'esigenza di archiviare e ordinare, conservare secondo precise norme le sue fotografie?

Sì, ho costituito un archivio con le schede delle immagini, la loro dettagliata descrizione, la provenienza, le condizioni di conservazione, il prezzo, la data dell'acquisto etc.

Rispetto i fondamentali criteri di conservazione secondo gli standard internazionali.

Come cresce e si sviluppa il gusto? Che cosa l'ha aiutata in questa direzione? Mostre, viaggi, letture... Può indicare autori, immagini e/o testi che sono stati determinanti nella sua formazione?

Per la formazione del gusto penso sia importante, come dicevo prima, vedere mostre, frequentare musei e gallerie, case d'asta, prendendo in mano le opere e cercando di comprenderne l'essenza.

Ho cercato di avere sempre più, con gli anni, un rapporto distaccato con le cose, un rapporto razionale. L'obiettivo per me oggi non è tanto avere una collezione quanto affinare la mia sensibilità. Una volta era forte il desiderio di possesso, oggi è solo una questione di cultura, l'oggetto è per me mediatore di conoscenza, non può essere vissuto come feticcio. Mi sono quindi formato una biblioteca più vasta possibile, comprendendo monografie e testi di storia della fotografia. Ho privilegiato soprattutto la fotografia moderna e contemporanea e oggi mi interessa il rapporto diretto con gli artisti che usano la fotografia, il contatto con loro mi arricchisce. Il piacere del possesso è superato dal piacere di conoscere un artista ed ammirarne l'opera illustrata da lui stesso.

Purtroppo non ho conosciuto grandi autori italiani come Paolo Monti, Ugo Mulas o Giuseppe Cavalli ma ho il piacere di intrattenere con moltissimi di loro un rapporto che mi gratifica a tal punto da farmi decidere di dedicare tutto il mio tempo alla "causa" della fotografia, cercando di dare il mio contributo affinché essa diventi, a pieno titolo, protagonista del mondo dell'arte, sperando che a tutti coloro che lavorano con serietà e impegno siano anche riservate delle soddisfazioni di carattere economico che per troppo tempo sono loro mancate.

Un libro, tra mille, di grandissimo interesse è stato per me quello scritto da Susan Sontag, *Sulla Fotografia*.

Come e dove acquista? Aste, gallerie, privati, antiquari, artisti...

Acquisto ovunque.

Quali sono i criteri che Lei segue negli acquisti? Come è visto il problema della riproducibilità dell'immagine e quindi della tiratura da un collezionista?

Quello della tiratura è uno dei principali problemi da

affrontare anche da parte degli artisti. Questi ultimi della nuova generazione sono comunque molto rigorosi e precisi: prediligono le tirature basse, al massimo 12 esemplari. Sono perfettamente consapevoli che il loro comportamento deve essere assolutamente trasparente e che non deve adottare alcuna "furbizia" a danno dei collezionisti come quello, molto diffuso, soprattutto in ambito americano, di stabilire, per una stessa immagine, differenti tirature a seconda dei diversi formati in cui viene stampata.

Può quindi capitare di vedere la stessa immagine, ad esempio in un formato 30x40, con la firma e la tiratura 3/5 e un'altra copia della stessa immagine in un formato diverso, 25x30, con l'indicazione della tiratura 2/9. Questo metodo comporta di fatto una tiratura di quell'immagine di 14 esemplari e non di 5 o 9 come ci aspetterebbe.

L'atteggiamento corretto è invece quello di stabilire una tiratura, ad esempio di 5 esemplari, nell'ambito della quale i formati possano variare (es. formato 25x30 esemplare 1/5 e 2/5; formato 40x50 esemplare 3/5 e 4/5; formato 70x100 esemplare 5/5).

Un altro metodo per aggirare l'ostacolo della tiratura limitata, è l'adozione della così detta "prova d'artista" non numerata come, invece, dovrebbe. Sarebbe, infatti, buona norma numerare tali prove con numeri romani (Es.: I/III) e non stamparne più di 3, che comunque dovrebbero essere dichiarate con la tiratura complessiva. (Es.: TIRATURA DI 5 ESEMPLARI 1/5;5/5 + 3 ESEMPLARI P.A. I/III;III/III).

Gli artisti delle generazioni precedenti hanno affrontato la questione delle tirature in modo diverso: alcuni di loro erano contrari a porre dei limiti alla stampa delle loro immagini perché ciò avrebbe tradito il concetto stesso di mezzo fotografico che, per sua natura, consente infinite riproduzioni. Questa posizione può essere oggetto di discussione (è ovvio che la tiratura è una convenzione per la fotografia così come per la litografia, l'acquaforte, la puntasecca acciaiata o la scultura) ma è commercialmente perfettamente accettabile.

Ne consegue, tuttavia, che se non è possibile conoscere il numero di stampe in circolazione di queste opere, il loro valore sul mercato non potrà raggiungere quotazioni particolarmente elevate.

Essendo il prezzo di un'opera determinato in rapporto alla sua domanda e offerta, se quest'ultima aumenta

indiscriminatamente, il prezzo non potrà che tenerne conto, rimanendo sempre calmierato dall'ipotesi che vengano immesse sul mercato "n" copie di quell'immagine. È la ragione per cui i prezzi dei *vintage* vanno alle stelle.

In assenza di una tiratura limitata, l'acquisto di un *vintage* rimane quindi l'unica possibilità per accontentare il collezionista interessato al possesso di opere rare.

Cosa pensa dell'attuale situazione del mercato fotografico fuori d'Italia?

Il mercato internazionale è più maturo. Nel nostro paese il multiplo è malvisto. Forse noi italiani siamo così individualisti che non ci piace l'idea di condividere con qualcuno il possesso della stessa opera. La fotografia soffre di quello di cui ha sofferto la grafica. Ma è una questione di mancanza di informazione. Molte opere di Moore, ad esempio, sono "tirate" in 3 o 9 esemplari, senza essere considerate un multiplo in quanto è da tutti accettato il limite di 9 come numero di copie massimo perché una scultura venga considerata "originale". Il problema dei multipli quindi non coinvolge solo le arti grafiche o fotografiche.

Com'è la situazione sul mercato internazionale per i fotografi italiani?

I fotografi italiani sul mercato sono sottovalutati. Con la nuova galleria "Fotografia Italiana" qui a Milano ci poniamo l'obiettivo di proporre fotografi italiani all'altezza di artisti di altri paesi. Si può fare un parallelo confrontando la scuola di Modena e la scuola di Dusseldorf, Ghirri e Becker. Entrambe propongono opere di alto livello qualitativo. Perché i fotografi italiani sono sottovalutati? È un problema di marketing. Altri paesi sono più capaci nel valorizzare le opere dei loro artisti, sono dotati di strutture pubbliche che aiutano il loro riconoscimento e permettono il loro accreditamento a livello internazionale. Ovviamente tali strutture riescono a facilitare l'esportazione di questi artisti in altri paesi, presso altri spazi pubblici e consentono la valorizzazione delle loro opere.

Che cosa si può intendere oggi per "fotografia d'arte"?

La fotografia è un media, un mezzo di espressione dell'arte contemporanea. È arte o non arte esattamente come possono esserlo altre forme espressive. ■

Charles François Daubigny
Les Cerfs
1862
cliché - verre

