



Irene Accorsini

Realtà e immaginazione nelle fotografie di Franco Grignani



Abstract

Che cos'è una fotografia? L'opera di Franco Grignani (1908-1999) sembra concepita per testare i limiti e individuare le crepe, le ambiguità e le sovrapposizioni della categoria del "fotografico". Il ruolo della fotografia nella pratica dell'artista è fondamentale e generatore: in tutta la sua carriera Grignani ha condotto le ricerche sui meccanismi percettivi e sulla comunicazione nella vita "quotidiana" tenendo in grande considerazione il valore sociale dell'arte e pensando alla fotografia come lo strumento migliore per andare oltre i dati della realtà *ipso facto* percepibili. La lettura di una serie di opere e di scritti inediti ci rivela che l'autore "incubava" nella camera oscura immagini con lo scopo di sondare la realtà, di scavalcare gli stereotipi di un certo tipo di rappresentazioni le quali soffocano l'esperienza visiva dell'uomo moderno. Fotografie sperimentali che sollecitano l'intuito naturale e la percezione affinché l'uomo trasformi i dati reali in creatività. Si può quindi sostenere che la dimensione fotografica ebbe un'influenza talmente forte nel pensiero artistico di Franco Grignani che senza di essa gran parte della sua opera non esisterebbe.

What is a photograph? The work of Franco Grignani (1908-1999) seems conceived to test the limits and detect the cracks, ambiguities and overlaps in the category of "photographic" art. The role of photography in the practice of the artist is fundamental and generative. Throughout his career Grignani led the research on the mechanisms of perception and communication in the life "everyday" considering the social value of art and photography as a tool in exploring the data *ipso facto* perceived reality. The reading of a series of works and unpublished writings reveals to us that the author "incubated" images in the darkroom in order to probe reality and override the stereotypes of a certain type of images that stifle the visual experience of modern man. Experimental photographs that stimulate natural intuition and perception so that man transforms real data into creativity. It is therefore arguable that the photographic dimension had such a strong influence in the artistic thought of Franco Grignani that without it most of his work would not exist.



«Volevo che l'occhio altrui si educasse a vedere nel mondo intracerebrale degli impulsi la via sensibile adatta all'uomo moderno. Così l'arte entra nella vita come supporto ai problemi della cultura visiva, perché l'uomo non più imbottito di nozioni possa formulare giudizi, indicare scelte, godere di aspetti, avere più fantasia creativa, raddoppiando il valore della vita nell'"esaltazione dell'immaginario»
(Grignani 1986, p. 15)

In questo testo può trovare spazio solo una breve sintesi della lunga vicenda culturale di Franco Grignani, così complessa per temi e problemi indagati e pur così coerente nel ribadire talune convinzioni e posizioni metodologiche, scientifiche,

ideologiche. Alle inevitabili lacune si è voluto porre parziale rimedio proponendo una serie di immagini inedite che, insieme ad una selezione di lavori più noti, consentono di restituire, seppur per linee generali, il quadro della attività di Grignani fotografo, in questa veste egli fu protagonista di una intensa stagione, animata da un vivo dibattito culturale che ha portato alla denuncia di alcuni limiti “conoscitivi” dell’arte, che derivano da una percezione passiva da parte del fruitore, alla quale Grignani contrappone, invece, la possibilità di stimolare le capacità immaginative.

1. Le fonti culturali e l’esordio artistico di Franco Grignani

Le fotografie di Grignani “perdono i contorni”, esaminano la realtà, traducendola nelle sovrapposizioni di forme fluide, rigide o geometriche, e nel farlo s’interrogano su quanto il senso comune e la filosofia più profonda hanno già intuito: l’apparenza inganna. I risultati che egli raggiunge con le sue numerose sperimentazioni (oltre 15.000) sono spesso accompagnati da interessanti appunti che talvolta culminano in articolate teorie, tra le quali la più famosa è quella della subpercezione. Queste riflessioni, al pari delle ricerche sul campo, hanno lo scopo di rivelare l’ambiguità della conoscenza e, a tal fine, il mezzo fotografico si dimostra essere il più adatto, il più confacente alle istanze di rinnovamento, nell’arte e nella comunicazione visuale, in linea con il pensiero di Moholy-Nagy (Quintavalle 1979, p. 2454).

Grignani, infatti, condivide appieno la convinzione che attraverso la fotografia, e tutti i procedimenti a essa collegati, si possa vedere oltre ciò che l’occhio umano registra, correggendo la visione in base a categorie mentali, quali l’armonia formale, la nitidezza, la vicinanza, la chiusura delle forme. Fotografie, fotogrammi, negativo su positivo, distorsioni ottiche attenuate con lenti irregolari, prismatiche e astigmatiche, hanno contribuito alla creazione di quel complesso mondo della visione proposto dall’autore.

Ad inaugurare la lunga ricerca di Grignani sono gli studi che egli dedica al dinamismo e alla rappresentazione del movimento. Dal 1926 compie una serie di esperimenti nei quali le linee dinamiche e avvolgenti delle sue immagini sono avvicinati alle linee di forza futuriste, non esistendo più una sola superficie, ma mille superfici scorcianti, incastrate, letteralmente compenetranti. Decisive, in tal senso, sono state le ricerche di Depero, Léger e Boccioni, dalle quali Grignani assume i principi del dinamismo plastico e le importanti questioni relative alla visione a spirale e alla necessità di coinvolgere lo spettatore nell’opera.

Sarà decisivo il trasferimento di Grignani a Torino, dove vive nello studio di Pippo Oriani dal 1929 al 1934 e dove compie gli studi di architettura al Politecnico

(Polano 1999, p. 80), integrando all'idea del dinamismo una visione più strutturale dell'ambiente, oltre che meccanica e astratta, vicina a quella del grande amico Fillia (intervista a Gabriele Oriani in data 21/02/2011).

Conforme all'estetica aeropittorica è *Storia di un fiume* (collezione pavese, un tempo appartenuta a Rognoni insieme ad altre quattro tempere *Senza titolo*, Bossaglia, Zatti 1983, p. 121), studio che nasce da un collage di diverse riprese dello stesso luogo, organizzate secondo differenti piani cromatici e spaziali (Passarelli 2008, p. 259). Per questo, si può considerare una probabile identità tra il quadro e lo studio preparatorio *Paesaggio fotografico Po*, oggi disperso, a cui fa riferimento Grignani nella lettera a Rognoni del 1931, dove definisce «fotografico» proprio il fatto che la tempera emerge dalla sovrapposizione di varie immagini fotografiche, delle quali viene anche riportato il formato (Bossaglia Zatti 1983, p. 121).

Sempre a Torino, Grignani accoglie le riflessioni sullo 'spirito moderno' della fotografia pubblicate da Boggeri su "Luci ed Ombre", dedicato al II *Salon* del 1928 e per il concorso fotografico di "Natura" nel 1929. Pensieri talmente avanzati che possono essere considerati come il primo 'manifesto della nuova visione', che alla fotografia riconosce la natura di verità ottica, come già era avvenuto in seno al Bauhaus (Costantini, Zannier 1987, pp. 36-38, 111).

2. Grignani, fotografie tra arte e scienza: il senso della nuova ricerca

Parlando delle fotografie astratte che Grignani realizza negli anni Trenta è evidente l'analisi che l'autore compie sulle strutture interne, allo scopo di produrre immagini «volute, senza trucchi meccanici o chimici ma solo attraverso una ricerca di carattere ottico e compositivo che studia in precedenza la meta da raggiungere» (Dorfles 1958, pp. 46-50).

Da questo momento prende avvio la sua ricerca nel campo della percezione: partendo dalla psicologia della forma, all'epoca ancora quasi sconosciuta in Italia, Grignani giunge a rappresentazioni ideali e astratte (Quintavalle 1979, p. 2455), tramite le quali cerca di rendere l'elemento fotografato irriconoscibile e offrire nel modo migliore e con il più sagace artificio tecnico, quella *tranche de vie* che si può fissare nel ricordo con la fotografia (Dorfles 1958, p. 46).

L'astrattismo di Grignani è perciò uno sguardo profondo dentro la realtà: le immagini che vediamo sono riprese dal basso, da differenti angolazioni e punti di vista, così caricate di forti tensioni e visioni dall'alto, che sembrano ostacolare la fase dell'elaborazione mentale dell'immagine. L'autore descrive i suoi esperimenti di laboratorio usando un ricco vocabolario di termini da lui coniat. Questo

atteggiamento, insieme ad un esercizio paziente e sistematico ed alla volontà di analizzare le forme offerte dal mondo reale - con una curiosità paragonabile solo ai collezionisti delle *Wunderkammern* del Cinque e Seicento – fa sì che l'autore porti la sua opera verso un'astrazione estrema, una riattivazione del sapere possibile soltanto attraverso una profonda riscoperta della vita.

Si possono individuare due caratteristiche sempre presenti nelle fotografie di Grignani, ovvero l'utilizzo quasi assoluto del bianco e del nero e il tema dell'ombra, che introduce elementi che saranno poi approfonditi nella sua analisi del significato del "doppio". Fin dalle sue prime fotografie egli non utilizza il bianco e il nero in modo casuale: l'esclusione dell'ausilio del colore ha una funzione plastica, utile all'autore per creare dei parallelismi e delle analogie strutturali, con lo scopo di «far muovere il nero nei confronti del bianco» (Montana 1975, pp. 11-21). L'ombra, invece, conseguenza diretta dell'oscillazione dello scatto fotografico, serve a ricordare che la fotografia opera una riduzione geometrica di ciò che viene rappresentato, portandolo dallo spazio alla superficie, dal volume al piano. Proiezione, riduzione, contrasto luce-buio: sono tutti elementi presenti nelle riprese di Grignani, scarti rispetto al vedere comune, "errori" che egli sfrutta come strumenti di conoscenza, necessari per mettere a nudo i principi fondamentali della fotografia e della visione (Chéroux 2009, pp. 66-69). Egli usa la foto-grafica, come una espressione artistica che diviene mezzo per accrescere e modificare i limiti della visione, per visualizzare e fissare elementi plastici e grafici che altrimenti andrebbero perduti o che, se colti solo nel momento della percezione, avrebbero una vita effimera. L'autore salva, così, questi frammenti di vita dall'oblio a cui sono destinati una volta conclusa la flagranza dell'esperienza e permette loro di arricchire la nostra riserva di immagini, grazie ad un nuovo «livello percettivo» (Dorfles 1958, p. 51). Riducendo a ombre, a segni, a schemi lievissimi i dati della realtà fisica, per esempio tramite il doppio procedimento del "mosso" e dello "sfuocato", Grignani fissa sulla carta linee estremamente labili, talvolta appena accennate, che tendono a esprimere un'eccezionale finezza e leggerezza senza perdere mai energia.

Un'altra considerazione che si può fare in merito alla ricerca di Grignani, consiste nel constatare come essa sia divisa in cicli precisi, attraverso i quali l'autore sembra comporre un personale diario mentale del suo lavoro, con atteggiamento "scientifico"; si tratta di un segnale preciso: non a caso l'immensa raccolta di esperimenti fotografici colpisce per essere sostanzialmente un lessico, dal quale l'autore ha saputo di volta in volta cogliere i termini necessari per costruire l'immagine appropriata (Pontiggia 1988, s.p.). Poiché la fotografia, per sua stessa natura, denuncia i limiti del nostro equilibrio razionale, l'artista-scienziato Grignani decide di esercitare un processo nei confronti della realtà percepita, cercando di

allenare i valori dell'individualità e dell'indipendenza con l'educazione visiva. «Una ginnastica del percettivo che eccita oltre il reale e propone nell'atto creativo un mondo ideale e costruttivo che migliora l'uomo nelle sue azioni» (Grignani 1986, p. 15), affinché sia possibile il prolungamento della percezione attuabile con il mezzo fotografico.

Nei primi fotogrammi sperimentali del 1927, e poi in fotografie come *Foglie di palma* (1938, Fondo Lanfranco Colombo, MU.FO.CO.) [fig.1], egli sembra anticipare le future ricerche dedicate alle *Vibrazioni* (1963-1966), linee insieme pettinate e taglienti, in cui luce ed ombra si intersecano (Pontiggia 1988, s.p.). Linee che culminano nelle ricerche sulle *Periodiche*, ovvero le «ricostruzioni sperimentali di immagini geometriche e parageometriche [...] mai statiche [che] si trasformano continuamente dinnanzi agli occhi dell'osservatore» (Montana 1974, s.p.) e creano spazi illusori.



Fig.1: *Foglie di palma* (1938, Fondo Lanfranco Colombo, MU.FO.CO.).

Dal 1937 Grignani aggiunge allo studio delle forme, alle visioni geometriche ed ai fotogrammi, l'indagine sulle volumetrie torte, con svariate prospettive e ricerche dinamiche che richiamano da vicino, nei risultati, le esperienze del fotodinamismo futurista. In fotografie come *Il saluto coordinato – Roma, monumento equestre a Marco Aurelio* (1939, Fondo Lanfranco Colombo, MU.FO.CO.) [fig. 2] o *Biancheria stesa ad asciugare* (1938, Fondo Lanfranco Colombo, MU.FO.CO.) [fig. 3], Grignani si sforza di studiare il movimento dei soggetti e le traiettorie delle composizioni, che sembrano divergere e assumere varie intensità in relazione ai fini espressivi.

Egli accentua le forme ellittiche e ondulate, osserva da vicino le tracce e le direzioni, forse con lo scopo di capire quale sia la reale visione del movimento che, al di sopra del decimo di secondo, l'uomo non è in grado di distinguere. A causa di questa naturale lentezza, perdiamo gli istanti del flusso dinamico e non riusciamo nemmeno a registrare ciò che percepiamo e immediatamente cancelliamo, ovvero la *subpercezione*, fortunato termine coniato da Grignani (Scimé 1980, s.p.).



Fig. 2-3: *Il saluto coordinato* – Roma, monumento equestre a Marco Aurelio (1939, Fondo Lanfranco Colombo, MU.FO.CO.); *Biancheria stesa ad asciugare* (1938, Fondo Lanfranco Colombo, MU.FO.CO.).

Il problema della visualizzazione del movimento contiene in sé due aspetti: il movimento che esiste ma non percepiamo e quello che percepiamo ma non vediamo (Scimé 1980, s.p.). Se, da un lato, la fotografia ha liberato l'arte da una staticità narrativa e didattica, dall'altro ha rivelato agli artisti nuove possibilità di registrazione della realtà. Utilizzando l'effetto mosso, molti fotografi hanno presentato immagini in cui si evidenziano delle tensioni e astrazioni della forma concreta. Sulla scorta di questi esempi, Grignani ha scelto di focalizzare la sua attenzione sugli elementi che compongono la "subpercezione", che è «il recupero contemporaneo dello spazio visivo totale...È un'analisi drammatica del recupero di un assurdo fisico di uno spazio passivo, zona sconosciuta che appare e scompare, immobile e veloce contemporaneamente» (Scimé 1980, s.p.).

Osserviamo le fotografie *Folla* (1954, Fondo Lanfranco Colombo, MU.FO.CO.) [fig. 4] e *Venezia - gondole al tramonto* (1933, Fondo Lanfranco Colombo, MU.FO.CO.) [fig. 5] nelle quali l'autore ricostruisce in modo dinamico le luci e le

ombre. In queste fotografie un semplice punto diventa una scia; un effetto paragonabile a quando fotografa paesaggi e macchie colorate. Per approfondire il principio della dinamica della percezione, egli fotografa, dal finestrino di un treno in movimento, immagini naturalmente mosse che creano «foto non belle, naturalmente brutte ma che mi davano il senso del tempo» (Turrone 1978, p. 1).



Fig. 4-5: *Folla* (1954, Fondo Lanfranco Colombo, MU.FO.CO.); *Venezia - gondole al tramonto* (1933, Fondo Lanfranco Colombo, MU.FO.CO.).

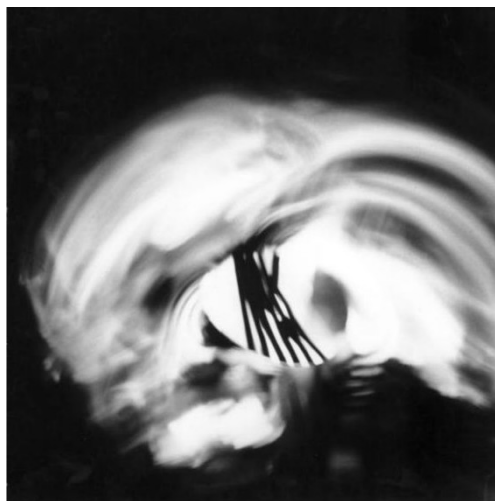


Fig. 6-7: *La fine del tunnel* (1949, CSAC – Centro Studi e Archivio della Comunicazione); *Vortice induttivo* (1949, CSAC – Centro Studi e Archivio della Comunicazione).

Vediamo anche *La fine del tunnel* (1949, CSAC – Centro Studi e Archivio della Comunicazione) [fig. 6] e *Vortice induttivo* (1949, CSAC – Centro Studi e Archivio della Comunicazione) [fig. 7] sono slittamenti ottici, filtraggi, vere e proprie sperimentazioni, così come la “fluidità sgocciolata delle forme” che si ha con il fenomeno della colata di un colore o di un “non-colore” (bianco o nero) su una superficie piana come, ad esempio, *Gocce di colore - fotomateria* (1954, Collezione privata Franco Grignani, proprietà dell’erede) [fig. 8].



Fig. 8: *Gocce di colore - fotomateria* (1954, Collezione privata Franco Grignani, proprietà dell’erede).

In *Fotogramma – composizione astratta* (1959, Fondo Lanfranco Colombo, MU.FO.CO.) [fig. 9] esplora invece la capacità di astrazione di un elemento liquido, così come avviene anche nell’inedita *La fuga dell’immagine* [fig. 10] (1932, Collezione privata Franco Grignani, proprietà dell’erede, nota personale corredata alla fotografia: «Shampoo sul vetro che dopo cinque minuti sarà sfatto e cancellato»), mentre in *Tralicci dell’alta tensione* (1938, Fondo Lanfranco Colombo, MU.FO.CO.) [fig. 11] e in *Siena - facciata del Duomo e campanile* (1952, Fondo Lanfranco Colombo, MU.FO.CO.) [fig. 12] le strutture architettoniche diventano il pretesto per un concerto armonioso di forme geometriche.

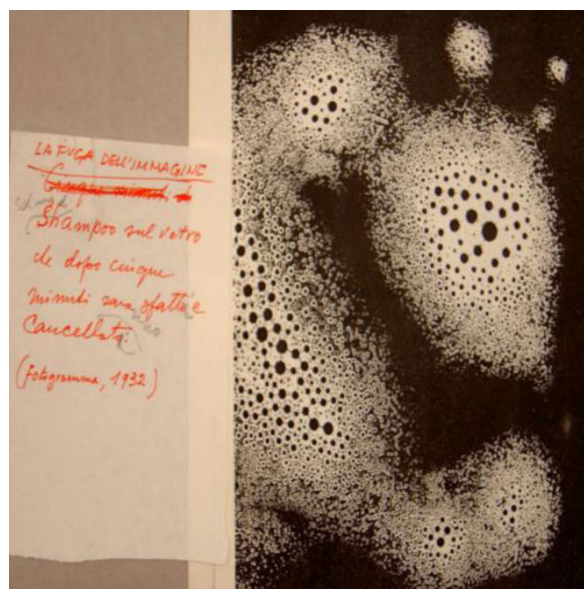
La micro e la macroscopia, le deformazioni della percezione date dallo spostamento rapido dell’osservatore, i difetti della vista, come la miopia, l’applicazione di elementi trasparenti che correggono la visione, deformandola al contempo, sono tutti elementi che diventano possibili sorgenti di immagini astratte,

offrendo la possibilità di un rimodellamento del visibile. Esse, comunque, appartengono al mondo del fenomeno, cioè a qualsiasi fatto o evento provocato o meno dall'uomo, come tale suscettibile di osservazione diretta o indiretta (Barilli 2005 s. p.).

Grignani si è spostato progressivamente dall'astrazione completa delle immagini alla loro collocazione nello spazio, con cui interagiscono e che aiuta a determinarle, grazie agli studi legati alla *gestaltpsychologie*.



Fig. 9-10: *Fotogramma* – composizione astratta (1959, Fondo Lanfranco Colombo, MU.FO.CO.);
La fuga dell'immagine (1932, inedito, Collezione privata Franco Grignani, proprietà dell'erede).



LA FUGA DELL'IMMAGINE
~~Stampo su vetro~~
Stampo sul vetro
de dopo cinque
minuti era fatto e
cancellato
(Fotogramma, 1932)



Fig. 11-12: *Tralicci dell'alta tensione* (1938, Fondo Lanfranco Colombo, MU.FO.CO.); *Siena - facciata del Duomo e campanile* (1952, Fondo Lanfranco Colombo, MU.FO.CO.).

In seno alla sua vasta produzione fotografica compare frequentemente anche l'icona del volto. Parlo di icona perché, soprattutto in *Fenomeno di bi-faccialità senza separazione* [fig. 13] (n.d., Collezione privata Franco Grignani, proprietà dell'erede), l'immagine del volto evoca forti riferimenti simbolici, come il fenomeno del doppio, o addirittura, potremmo ipotizzare, arriva a significare lo sdoppiamento della personalità, una personalità multipla, spesso evidente nelle sue ricerche dal 1938 (Pesoli 1996, p. 79). Una tecnica che lo affascina profondamente, coinvolgendolo in numerosi esperimenti, è quello della sovrastampa. Di questo tema coglie il carattere surreale tramite il quale è possibile cogliere più profondamente la realtà. Questo processo si lega alla consapevolezza di come l'arte possa essere intesa come una chiave di lettura dell'animo umano, come fonte dalla quale ogni individuo può attingere anche per comprendere qualcosa in più di sé; infatti, la presa di coscienza del proprio doppio passa attraverso la comprensione dell'"io" più profondo (Ferrari 2002, s.p.).

Fig. 13: *Fenomeno di bi-faccialità senza separazione* (n.d., Collezione privata Franco Grignani, proprietà dell'erede).



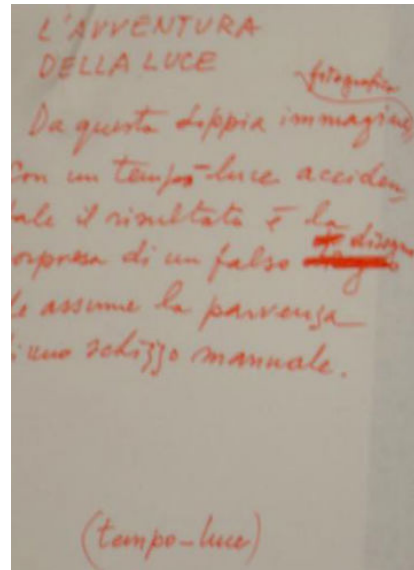


Fig. 14: *L'avventura della luce* (inedita, Collezione privata Franco Grignani, proprietà dell'erede, n.d.).

La dissociazione ottica, visibile per esempio nell'immagine inedita *L'avventura della luce* (Collezione privata Franco Grignani, proprietà dell'erede, n.d.) [fig. 14], è utilizzata molto spesso da Grignani nelle campagne pubblicitarie. La divisione produce una filiazione, la nascita di un'immagine da un'altra, provocando tensione, poiché in questo modo viene raddoppiata l'espressività della fotografia (Turrone 1978, p. 11). In altri ritratti, spesso immagini e negativi sui quali egli lavorava intervenendo più volte, i soggetti sono immersi in un'atmosfera che ricorda una realtà trascendente e meditativa e la visione viene caricata di interrogativi, come accade in *Volto di bambina* (1950, Collezione privata Franco Grignani, proprietà dell'erede).



Fig. 15: *Volto di bambina* (1950, Collezione privata Franco Grignani, proprietà dell'erede).

Sempre nell'ambito delle ricerche astratte di Grignani, vorremmo soffermare la nostra attenzione su *Slittamento di righe-ombra proiettate su un viso di donna* [fig. 16] (1955, CSAC – Centro Studi e Archivio della Comunicazione) immagine in cui le forme si confondono in un pulviscolo di segni, in labirinti percettivi o in piccole follie visive che ne divorano la superficie.



Fig. 16: *Slittamento di righe-ombra proiettate su un viso di donna* (1955, CSAC – Centro Studi e Archivio della Comunicazione).

Talvolta, si ha la sensazione che nei fotogrammi più astratti il mezzo acquisti una sorta di autonomia dall'autore, come se l'apparato tecnologico conquistasse libertà per esprimere il suo "inconscio", trasformando l'operazione fotografica in una sorta di automatismo psichico. Grignani, in queste immagini, più che cercare, trova. Egli intraprende una sorta di dialogo con la macchina, getta degli input, vuole provocare per poi 'stare a vedere' quello che succede. La nascita dell'immagine sembra avvenire secondo una successione ripetitiva, fino all'elaborazione del *loop*, un viaggio a 360° che compendosi si richiude in se stesso, nello stesso modo in cui sembrano muoversi e prendere vita alcuni suoi acrilici degli anni Sessanta e Settanta, come gli sviluppi delle *Periodiche*, dei *Rotoli volumetrici* e delle *Psicoplastiche*.

Grignani tenta di innestare dei meccanismi che generano immagini naturalmente incontrollate, così come è incontrollabile il *feedback* di una foto puntata e scattata verso una folla [fig. 4] in movimento, l'effetto che si ottiene con quella 'invasione di luce sulle ombre di base' che caratterizza la *Sperimentale di subpercezione* (1960, dattiloscritto inedito, Collezione privata Franco Grignani,

proprietà dell'erede), oppure quello che si ottiene roteando la luce durante la posa come in *Sperimentale di torsione* (1949, dattiloscritto inedito, Collezione privata Franco Grignani, proprietà dell'erede).

Il discorso fino ad ora proposto coinvolge profondamente l'inconscio, così come avviene ad esempio per la visualizzazione di macchie d'inchiostro su un foglio piegato: le forme sono simili e appartengono ad un registro del visibile acquatico, fluido e magmatico. Quella specie di "balletto informale", compiuto dalle figure nelle immagini di massa, richiama l'incontro con il caso, col non-definibile; esse instaurano un rapporto emozionale con lo spettatore, basato sulla percezione.

3. Esempi di foto-grafica: le radici e il successo

Oltre che per la grafica pubblicitaria, le fotografie astratte di Grignani sono diventate un riferimento per l'Op art o all'Arte cinetica degli anni Sessanta, di cui l'autore più che interprete si può definire il precursore ideale. Tra le più interessanti intuizioni di Grignani, c'è l'aver capito il cambiamento sociale del ruolo dell'artista (Vettese 2010, s.p.): per questo si interessa alla grafica pubblicitaria, che intende subito come un laboratorio in cui osservare e sviluppare i fenomeni ottici.

Guardando ai modelli d'oltralpe, come sappiamo dall'immensa raccolta di libri tutt'oggi conservati nella biblioteca personale dell'artista, Grignani ammette il suo debito soprattutto nei confronti di Xanti Schawinsky, il quale, ancor prima di trasferirsi a Milano, ha ben chiaro l'importante ruolo della fotografia e dell'ottica aberrante, per il fatto che propongono strade diverse rispetto alla visione ordinaria.



Fig. 17: *Senza titolo* (inedita, n.d., Collezione privata Franco Grignani, proprietà dell'erede).

Nella comunicazione pubblicitaria, Grignani utilizza molto spesso immagini fototipografiche, sottoponendole a distorsioni e a tensioni, con le quali «distrugge il suo ordine meccanico, per rivelare una nuova struttura stimolante e catturante. Le tensioni sono espresse nello spazio immaginativo e nella caduta violenta dei rapporti» (Turroni 1978, p. 16). Un esempio è la fotografia inedita *Senza titolo* (n.d., Collezione privata Franco Grignani, proprietà dell'erede) [fig. 17], dove in un appunto corredato si legge: «Nel vuoto virtuale, dentro la C, l'occhio innesta tentativi di creatività collocandovi testi tipografici piccoli di corpo ma ricchi di spinte e tensioni. Si possono immaginare due piani integrati di visioni e di lettura. SAPER IMMAGINARE. IMMAGINAZIONE» (Collezione privata Franco Grignani, proprietà dell'erede).



Fig. 18: *Feltrinelli*, copertina per opuscolo "Masonite", 1942 (proprietà Collezione Monguzzi).

Nella maggior parte dei casi Grignani dispone il prodotto da reclamizzare in primo piano e realizza gli ingrandimenti scegliendo dei particolari strategici rispetto all'informazione, creando poi alle loro spalle alcuni scenari ricchi di fotografie con più o meno accentuati movimenti curvilinei, fotogrammi, disegni tecnici e segni grafici, retinature e testi; tutti questi elementi sono presenti nella copertina dell'opuscolo *Masonite* realizzato nel 1942 (Monguzzi 1981, p. 55) [fig. 18] da Grignani per Feltrinelli (attribuzione inedita successiva all'intervista svolta in data 18/02/2011 a Bruno Monguzzi, precedentemente attribuito ad Albe Steinert).

4. Conclusione: la bellezza della provocazione nella fotografia di Franco Grignani

È dunque il confine della percezione quello su cui Grignani riflette e, attraverso lo strumento fotografico, si impegna per farlo diventare il punto esatto di contatto e di scambio fra realtà e immaginazione.

Il senso della lunga ricerca di Grignani è in realtà un ragionamento sulla vita, perché la vita non è fatta di immagini realistiche perfette: ad esempio, ogni volta che un miope si toglie gli occhiali, il suo sguardo restituisce un mondo di colori e di forme totalmente diverso, così come avviene se guardiamo una città di notte o da dentro un'automobile con i finestrini bagnati: sempre si vedono immagini deformate. Se chiudiamo gli occhi e li premiamo con le mani si vedono magmi di colori e di forme in movimento. E poi ci sono il sogno e la memoria che creano immagini non realistiche. «E poi c'è il destino, la vita di ciascuno di noi è governata da una serie di incontri assolutamente casuali: è possibile visualizzare l'incontro di due sguardi, i sentimenti di una persona, l'amore, la paura, ciò che sta dentro di noi?» (Pesoli 1996, p. 79).

Parliamo di visualizzazione non di rappresentazione, perché la parte più difficile del lavoro di un ricercatore estetico è far sì che chi osserva provi intimamente un trasporto di sensazioni e che queste non gli vengano semplicemente descritte e, di conseguenza, gli scivolino addosso.

Lo scopo di una fotografia non è quello di produrre una nuova illusione della realtà ma di evocare, di mettere in contatto chi osserva con un 'mondo altro', che nasce dall'immaginazione e che bisogna conoscere per 'potenziare la propria realtà individuale'. La grandezza di Grignani sta dunque nell'aver offerto con la fotografia una via di uscita dagli abituali schemi di lettura del mondo, la possibilità di liberare la percezione dalla realtà, perché l'immaginazione è «un'immensa costruzione di visioni ad incastro, dentro e fuori» (Grignani 1986, p. 18). Con le sue fotografie Grignani ha cercato di offrire delle "mappe" per stimolare l'immaginazione: vie che dobbiamo

percorrere, scegliendo una direzione, una velocità e un tempo per poi iniziare a viaggiare.

Un ringraziamento particolare va alla figlia di Franco Grignani, Daniela, per la gentilezza e la disponibilità che costantemente mi riserva. Un grazie speciale anche al prof. Leonardo Passarelli, dell'Università della Calabria: con il suo aiuto ho potuto scoprire e approfondire molti aspetti dell'autore ancora sconosciuti.

L'autore

Irene Accorsini (23 maggio 1985) si è laureata nell'anno accademico 2007-2008 in D.A.M.S - Storia dell'Arte medievale moderna e contemporanea all'Università di Bologna, con una tesi dal titolo *Arte e anatomia alla fine del Cinquecento: la Pietà di Annibale Carracci*, relatrice prof.ssa Vera Fortunati Pietrantonio. Ha poi conseguito la laurea specialistica in Storia dell'Arte medievale moderna e contemporanea all'Università degli Studi di Parma nell'anno accademico 2010-2011, con una tesi dal titolo *La fotografia di Franco Grignani*, relatrice prof.ssa Cristina Casero.

Iscritta all'albo dei giornalisti dell'Emilia-Romagna, è stata responsabile settore cultura e spettacoli nella redazione di un quotidiano locale, per il quale ha pubblicato articoli legati ad eventi artistici, espositivi, teatrali e musicali locali, oltre ad articoli legati a ricerche artistiche e di interesse personale.

e-mail: accorsiniirene@hotmail.it

Riferimenti bibliografici

Barilli, R 2005, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, Milano.

Bossaglia, R & Zatti S 1983, *Futurismo pavese*, catalogo della mostra, Ticinum, Pavia.

Chéroux, C 2009, *L'errore fotografico: una breve storia*, Einaudi, Torino.

Colombo, C 2000, 'Grignani, Cinquant'anni di visioni', *Abitare*, a. 39, n. 398, settembre, p. 164.

Costantini, P & Zannier, I (ed.) 1987, *Luci e ombre: gli annuari della fotografia artistica italiana: 1923-1934*, Fratelli Alinari Editore, Firenze.

Dorfles, G 1958, 'Esperimenti di fotografia astratta', *Popular Photography Italiana*, pp. 46-50.

Ferrari, S 2002, *Lo specchio dell'io. Autoritratto e psicologia*, Laterza, Bari.

Grignani, F 1986, *Segno, struttura, spazio*, catalogo della mostra, Immagini Koh-I-Noor, circolo culturale, Milano.

Montana, G 1974, *Arte come sperimentazione e metodo: antologia di Franco Grignani*, catalogo della mostra, Galleria Marconi IV, Roma, s.i.p., Roma.

Montana, G 1975, *Franco Grignani, una metodologia della visione*, catalogo della mostra, Rotonda della Besana, Milano, s.e., Milano.

Monguzzi, B 1981, *Lo studio Boggeri 1933-1981*, Electa, Milano.

Passarelli, L 2008, *Franco Grignani futurista (1927-1934), Il presente si fa storia. Scritti in onore di Luciano Caramel*, V&P Litografia Solari, Peschiera Borromeo.

Pesoli, F 1996, 'Tutte le immagini sono astratte', in eds. S. Lisch, *Un anno italiano in video: selezione della produzione indipendente*, catalogo della mostra, A&M Bookstore, Milano, p.79.

Polano, S 1999, 'Cupi bits: Franco Grignani (1908-1999)', *Casabella*, a. LXII, n. 6678, p. 80.

Pontiggia, E 1988, *La realtà ambigua. Franco Grignani: documentaria 1928-1988*, catalogo della mostra, Gallerie d'arte, Arte struttura, dicembre-gennaio 1988-1989, Milano, s.i.p., Milano.

Quintavalle, A C 1979, 'Subpercezioni 1949-1952 di Franco Grignani', in *Enciclopedia pratica per fotografare*, Fabbri, Milano, pp 2454-2459.

Scimé, G 1980, 'Il movimento', *Il diaframma fotografia italiana*, n. 252.

Turroni, G 1978, 'Franco Grignani. Il segno come matrice, il fenomeno come variabilità analitica', in *La fotografia italiana* supplemento a *Diaframma*, n. 235, pp. 1-22.

Vettese, A 2010, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Laterza, Bari-Roma.

Documenti d'archivio citati conservati presso:

Collezione privata Franco Grignani, proprietà dell'erede Daniela Grignani, Milano.

CSAC – Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma.

Fondazione Mu.Fo.Co. – Museo della Fotografia Contemporanea, Provincia di Milano e Comune di Cinisello Balsamo.