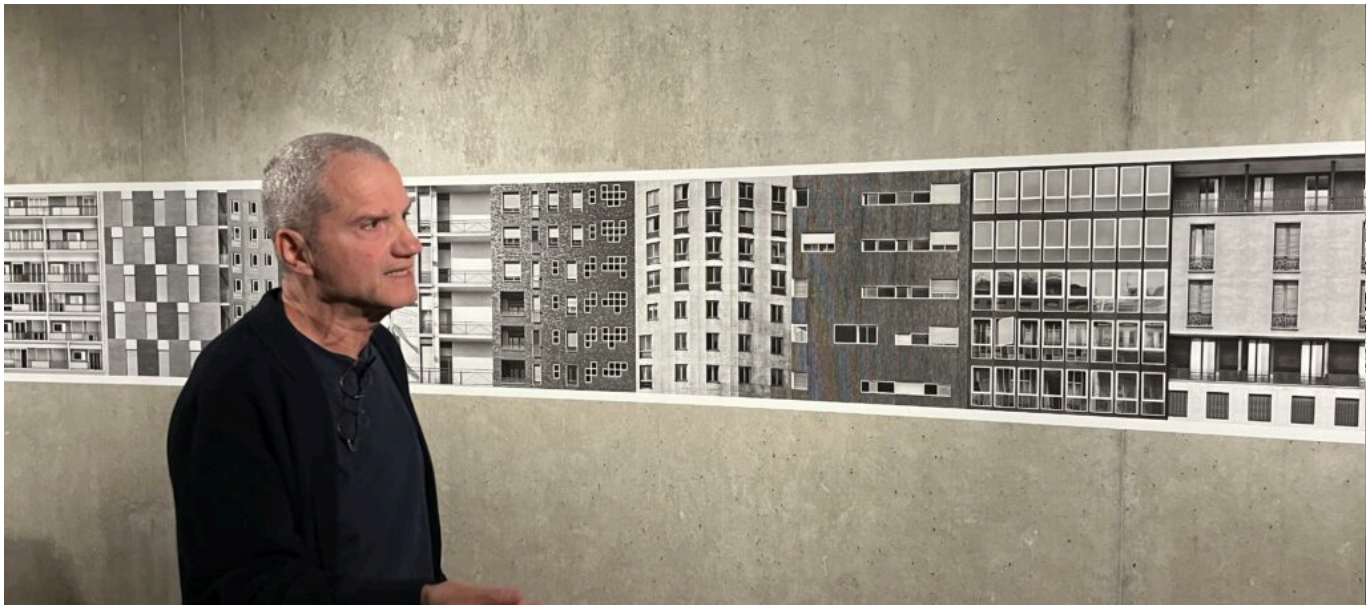
il giornale dell'ARCHITETTURA.com
MAGAZINE LIBERO E INDIPENDENTE SULLE CULTURE DEL PROGETTO E DELLA CITTÀ



Pino Musi: per un'architettura della fotografia

Pino Musi in "Pino Musi. Continuum", Teatro dell'architettura Mendrisio-USI

Intervista al fotografo e artista salernitano in occasione della mostra (aperta fino al 20 dicembre) "Continuum", al Teatro dell'architettura Mendrisio dell'Università della Svizzera italiana. Un percorso intenso, site specific, strutturato in 6 sezioni, altrettanti capitoli di una ricerca personale

MENDRISIO (Svizzera). Tra le mostre organizzate al Teatro dell'architettura Mendrisio, con la direzione di Marco Della Torre, visitabili fino a dicembre, "Continuum" è un percorso site specific – curato da Michael Jakob – tra le immagini fotografiche di Pino Musi. Di origini salernitane, Musi è artista e docente, oggi vive e lavora a Parigi. La sua carriera ha intersecato molteplici aree d'interesse come l'antropologia, l'architettura, l'archeologia o, ancora, l'industria. Il dialogo tra Pino Musi e Mauro Zanchi approfondisce numerosi temi tra cui il rapporto tra fotografia e architettura nella dimensione contemporanea. ***La mostra "Continuum" è aperta e visitabile al Teatro dell'architettura Mendrisio fino al 20 dicembre 2026****.*

(MZ) L'allestimento di "Continuum" è uno score lungo circa 60 metri, strutturato come un sistema di corrispondenze, attraverso lunghi rotoli di immagini (scrolls), che

mettono in connessione i differenti capitoli della tua ricerca, da "Origine" a "Metonimia", fino a "Iperbole", "Superficie", "Transizione" e "Incompiutezza". Considerando che la mostra è pensata site-specific per la volumetria circolare del Teatro dell'architettura Mendrisio, in che modo questa partitura spaziale trasforma la percezione temporale dell'immagine? Come agisce la continuità visiva tra capitoli così diversi e collegati tra loro da sottili corrispondenze? È da intendere come una sorta di contrappunto visivo, in cui il senso di ogni singola opera si ridefinisce anche in base a ciò che le accade accanto?

(PM) La continuità evocata dal titolo non è da intendersi in senso cronologico o narrativo, ma come permanenza di un pensiero che attraversa nel tempo le diverse articolazioni della mia ricerca. I lavori riuniti al Teatro dell'architettura Mendrisio appartengono a momenti, luoghi e condizioni differenti, ma mantengono tra loro una trama di corrispondenze che la struttura espositiva rende visibile. Gli scrolls non ricostruiscono dunque un percorso evolutivo, ma mettono in relazione esperienze autonome, lasciando emergere affinità, scarti e consonanze talvolta inattese. La configurazione circolare del Teatro ha permesso di concepire questa relazione come un campo visivo continuo, privo di un unico punto di accesso e di una direzione di lettura obbligata. La percezione oscilla tra la prossimità della singola immagine e la visione d'insieme, tra il dettaglio e la trama complessiva. È in questo movimento che si modifica anche la dimensione temporale. Immagini realizzate in momenti diversi entrano in un presente comune, nel quale ciascuna può essere riletta attraverso la presenza delle altre. La definizione di contrappunto visivo mi sembra quindi appropriata, se intendiamo il contrappunto non come ricerca di un'armonia, ma come convivenza di differenze. Un'immagine non spiega quella che le sta accanto e non ne completa necessariamente il significato; può piuttosto introdurre una deviazione, un'eco, una dissonanza. Il senso si produce anche in questo spazio intermedio, nella relazione che si stabilisce tra le opere e che ogni visitatore, attraverso il proprio movimento e la propria esperienza, è libero di ricomporre.

Il percorso espositivo si sviluppa in 6 sezioni. Qual è l'intento narrativo ed emozionale di questa scelta di montaggio sequenziale? In che misura i fruitori sono chiamati a farsi co-autori del percorso di lettura? Qual è la logica visiva e ritmica di questa sequenza?

La suddivisione in 6 sezioni risponde all'esigenza di individuare altrettante modalità di

interrogazione dell'architettura, più che di stabilire una classificazione tematica delle immagini. "Origine", "Metonimia", "Iperbole", "Superficie", "Transizione" e "Incompiutezza" sono figure che individuano differenti condizioni del guardare e del pensare lo spazio. La loro successione non intende costruire una progressione dimostrativa, ma suggerire un attraversamento nel quale ogni passaggio introduce una diversa disposizione percettiva e concettuale. Ciò che ha interessato al curatore della mostra Michael Jakob e a me, è che il percorso non fosse completamente determinato, che non imponesse una lettura univoca né un sistema di corrispondenze da decifrare. Le sezioni offrono alcune coordinate, ma non esauriscono le possibilità di interpretazione delle immagini. Chi attraversa la mostra è chiamato a riconoscere analogie, ma anche a lasciarsi sorprendere da relazioni che non sono state necessariamente previste. In questo senso, il visitatore diventa parte attiva del processo di costruzione del significato. La logica della sequenza risiede soprattutto nell'alternanza delle condizioni visive: avvicinamenti e distanze, densità e rarefazioni, riconoscibilità e ambiguità. Non ho cercato un ritmo uniforme, ma una successione capace di modificare continuamente il grado di attenzione dello spettatore. L'esperienza della mostra nasce non dall'acquisizione progressiva di un sapere sulle immagini, ma dalla possibilità di mettere in discussione, a ogni passaggio, ciò che si credeva di aver compreso.

A proposito della sezione "Origine", l'architettura viene letta come gesto fondamentale di delimitazione e struttura basilare del pensiero. Se l'architettura è prima di tutto esperienza dello spazio prima di farsi edificio, in che modo la fotografia, che fissa e circoscrive otticamente il reale, riesce a restituire questo "grado zero" senza ridursi a sola documentazione archeologica o a esercizio nostalgico sulla rovina?

Mi interessa l'architettura nel momento in cui sembra precedere la propria definizione di edificio, quando si manifesta come atto originario di organizzazione dello spazio, come gesto che stabilisce una misura, un limite, una relazione tra interno ed esterno. In questo senso, "Origine" non guarda tanto alle testimonianze di un passato remoto, quanto a ciò che nell'architettura continua a conservare una condizione primaria del costruire e dell'abitare. La fotografia interviene proprio su questa soglia. Non intendo documentare un'architettura nella sua interezza, né ricostruirne la storia, ma isolare alcune condizioni della sua presenza, sottraendole temporaneamente alla funzione e al contesto che le rendono immediatamente riconoscibili. Il bianco e nero, la frontalità, la scelta del punto di vista contribuiscono a

sospendere la lettura descrittiva, restituendo alle forme una sorta di autonomia percettiva. Non si tratta di recuperare un'origine perduta, ma di rendere nuovamente percepibile qualcosa che continua ad agire nel presente. Il "grado zero", dunque, non coincide con una condizione archeologica o con un ritorno nostalgico a un principio, ma con una possibilità di osservazione, cioè guardare l'architettura prima che le sue funzioni e le sue stratificazioni ne saturino il significato. È forse in questa temporanea sospensione che la fotografia può avvicinarsi alla dimensione più essenziale dello spazio.

Hai scelto di organizzare la ricerca attraverso figure retoriche mutuate dalla parola, come la metonimia (il frammento che evoca il tutto) e l'iperbole (l'amplificazione del gesto progettuale). In che misura la traduzione visiva di una figura retorica modifica lo statuto documentario della fotografia? Quando un'architettura diventa "iperbolica", come la macchina fotografica smaschera la Hybris, il carattere di forzatura rispetto al paesaggio e all'abitare?

Il ricorso alle figure retoriche nasce dalla necessità di individuare strumenti capaci di trasmettere operazioni che appartengono tanto al linguaggio quanto alla visione. La metonimia e l'iperbole non sono, nel mio lavoro, semplici categorie interpretative applicate alle immagini, ma modalità attraverso le quali la fotografia interviene sulla percezione dell'architettura, modificandone il regime di significazione. Il carattere documentario non viene negato, ma sottoposto a una diversa organizzazione dello sguardo: ciò che vediamo è reale, ma non coincide necessariamente con ciò che siamo abituati a riconoscere. L'iperbole, in particolare, mi interessa come manifestazione di una sproporzione. Ci sono architetture nelle quali l'ambizione del gesto progettuale sembra eccedere la misura del luogo, imponendo una presenza che altera il rapporto con il paesaggio e con le condizioni dell'abitare. La fotografia può rendere questa eccedenza particolarmente evidente, non attraverso un giudizio esplicito, ma accentuando relazioni, proporzioni e tensioni che nella percezione ordinaria rischiano di passare inosservate. In questo senso, l'immagine non smaschera necessariamente un'intenzione, ma rende visibile una condizione. La Hybris, allora, coincide con il momento in cui la misura dell'intervento sembra perdere il rapporto con ciò che lo circonda. È proprio in questa distanza, tra aspirazione e contesto, che l'architettura rivela una delle sue contraddizioni più significative.

Ora ti chiedo di addentrarti rispetto all'assenza apparente della figura umana nelle tue immagini. Lasci trapelare una presenza in condizione di latenza, affidata alle

tracce e alla sedimentazione dell'esperienza nello spazio. Nelle sezioni dedicate alla "Superficie" o alla "Transizione", la facciata si offre allo sguardo come soglia che al contempo mostra e nasconde. Fino a che punto questa assenza umana è una strategia per rendere l'architettura un "corpo" autonomo, un soggetto quasi vivente piuttosto che il semplice scenario dell'azione umana?
L'assenza della figura umana non corrisponde a una volontà di espellere l'uomo dall'architettura, né a un tentativo di restituire all'edificio una presunta autonomia organica. Mi interessa piuttosto una condizione di presenza indiretta, nella quale l'esperienza umana non si manifesta attraverso il corpo, ma attraverso le tracce e le trasformazioni che il tempo, l'uso e l'abitare imprimono nello spazio. Le architetture trattengono qualcosa di chi le ha progettate, attraversate e modificate; anche quando non vi sono figure, la dimensione umana continua ad agire, sebbene in forma differita. Nelle superfici e nelle facciate questa condizione diventa particolarmente evidente. Ciò che appare come una configurazione geometrica o materiale non è mai del tutto separabile dalle vicende che l'hanno prodotta e dalle esperienze che vi si sono depositate. La fotografia cerca di intercettare proprio questa densità, senza tradurla in un racconto esplicito. L'assenza, in questo senso, non è un vuoto da colmare, ma una condizione che rende più acuta la percezione di ciò che rimane. Forse è proprio quando la figura umana non occupa direttamente l'immagine che diventa possibile avvertirne con maggiore intensità la presenza, non come soggetto rappresentato, ma come memoria inscritta nelle cose.

Prendendo in esame la sezione "Incompiutezza", riconosci la fertilità dell'opera aperta e accosti implicitamente il tuo lavoro a un'operazione di taglio e di decontestualizzazione. Se Gordon Matta-Clark operava fisicamente sulla materia architettonica sottraendo, incidendo e sventrando gli edifici, qual è l'equivalente operativo del tuo "taglio" quando agisci unicamente attraverso il mezzo fotografico? La decontestualizzazione è un atto visivo di sottrazione o una restituzione di autonomia percettiva allo spazio?
Il confronto con Matta-Clark è interessante proprio a partire dalla differenza sostanziale dei nostri procedimenti. Il suo intervento agiva direttamente sulla materia architettonica, alterandone la struttura e rendendo fisicamente visibili condizioni altrimenti inaccessibili. Il mio taglio si produce invece all'interno del campo visivo: non incide sull'edificio, ma sulle modalità della sua apparizione. È un'operazione di selezione e di delimitazione che modifica il rapporto

tra ciò che viene mostrato e ciò che rimane fuori dall'immagine. La decontestualizzazione non è per me una semplice sottrazione di informazioni, né un esercizio di isolamento formale. Consente piuttosto di sospendere temporaneamente le relazioni più immediate che legano un'architettura al suo ambiente, alla sua funzione e alla sua riconoscibilità, affinché possano emergere altre relazioni, meno evidenti. Il frammento non viene separato dal tutto per diventare un oggetto autosufficiente, ma per acquisire una diversa intensità percettiva. In questo senso, il taglio fotografico non produce una ferita nella materia, ma una discontinuità nello sguardo. Ciò che viene escluso continua ad avere un ruolo nella percezione di ciò che rimane. il fuori-campo non è semplicemente assente, ma costituisce una componente attiva dell'immagine. È in questa dialettica tra presenza e sottrazione che riconosco la possibilità di restituire allo spazio una nuova autonomia.

Mi interessa molto la tua concezione di fotografia come una notazione che racchiude una durata, una sorta di partitura fatta di pause e variazioni. Se l'immagine fotografica possiede un tempo interno paragonabile a quello musicale, in che modo la scelta intransigente del grande formato e del bianco e nero, strumenti di sottrazione e rallentamento, lavora contro la dittatura del flusso visivo contemporaneo? La lentezza è per te sia una postura etica di resistenza politica, sia una necessità puramente formale per far emergere la densità del suono visivo?
Ho sempre pensato alla fotografia non soltanto come a una registrazione dell'istante, ma come a una forma di notazione capace di trattenere una durata. Un'immagine può contenere tempi differenti, sedimentazioni e variazioni quasi impercettibili. Il rapporto con il suono è per me significativo proprio in questa prospettiva, non tanto per una corrispondenza tra suono e immagine, quanto per la possibilità di pensare entrambe come forme di organizzazione, nelle quali pause, intervalli e intensità concorrono alla costruzione di un'esperienza. La scelta del grande formato e del bianco e nero appartiene a questa esigenza di concentrazione, ma la ricerca non si esaurisce nella fase della ripresa. In lavori come "Polyphōnia", realizzati prevalentemente in digitale, intervengo con estrema attenzione sulla modulazione dei toni di grigio, costruendo griglie e trame, passaggi e relazioni che avvicinano sottilmente la fotografia al disegno. La superficie dell'immagine diventa così una sorta di "griglia sensibile", una struttura di segni e variazioni tonali nella quale la componente argomentale convive con una dimensione più astratta. La notazione riguarda dunque anche il modo in cui l'immagine viene

costruita e attraversata dallo sguardo. La lentezza assume certamente una dimensione etica, in un presente dominato dalla produzione e dalla circolazione incessante delle immagini. Non la considero però una posizione ideologica assunta a priori, quanto una necessità interna al lavoro: restituire allo sguardo il tempo per distinguere, riconoscere le relazioni e cogliere ciò che una visione troppo rapida inevitabilmente trascura.

Nel nucleo dedicato al restauro di Notre-Dame a Parigi, un'architettura monumentale e radicata nella memoria collettiva si rivela con una forza inedita attraverso opere di grande formato. Nell'immagine svetta la presenza scultorea delle impalcature e viene lasciato immaginare il lento lavorio di maestranze per riportare in vita un'architettura devastata dal fuoco. Cosa ha significato per il tuo sguardo entrare e lavorare in un cantiere dal valore storico e simbolico così denso?

Fotografare la grande macchina di cantiere di Notre-Dame ha significato confrontarmi con un'architettura sottratta, almeno temporaneamente, alla propria immagine consolidata e alla propria funzione simbolica. L'incendio aveva prodotto una frattura profonda nella percezione collettiva dell'edificio, ma ciò che mi ha interessato osservare non è stato tanto la dimensione della perdita, quanto la condizione inedita che ne era derivata. Le impalcature, le strutture provvisorie, le superfici scoperte e i sistemi di sostegno hanno introdotto una complessità visiva che ha trasformato radicalmente la fisionomia della cattedrale. Mi ha colpito soprattutto la compresenza di temporalità differenti; quella lunghissima della costruzione originaria, quella improvvisa e traumatica dell'incendio e quella paziente del lavoro di ricostruzione. Il cantiere rendeva visibili processi normalmente nascosti, restituendo all'architettura una dimensione operativa e materiale che la sua monumentalità tende spesso a occultare. Le impalcature non erano semplicemente strutture accessorie, ma disegnavano una seconda architettura, provvisoria e insieme necessaria, che entrava in una relazione sorprendente con quella permanente. Fotografare Notre-Dame, prevalentemente da una distanza in cui lo skyline dei tetti di Parigi potesse dialogare con la macchina ingegneristica, ha significato sospendere per un momento l'immagine che tutti conosciamo. Non ho cercato di documentare il restauro, ma di attraversare visivamente una condizione irripetibile, nella quale costruzione, memoria e trasformazione fossero sintetizzate in un unico percorso d'immagini.

In mostra sono esposte anche quasi tutte le tue pubblicazioni, a conferma di quanto il bookmaking sia per te un terreno di ricerca fondamentale e un luogo di incontro

interdisciplinare. Come nasce l'idea di considerare il libro fotografico come un'opera autonoma o comprimaria, o come un'estensione naturale della tua ricerca sullo spazio e sullo spazio espositivo?
Non ho mai considerato il libro come il luogo in cui raccogliere o conservare un lavoro fotografico già definito. Mi interessa piuttosto la possibilità che, attraverso il libro, le immagini cambino statuto, perdano qualcosa della loro identità originaria per acquisire nuove relazioni e nuove possibilità di significazione. Un libro non è necessariamente la memoria di un lavoro, può esserne una seconda elaborazione, talvolta persino una sua diversa interpretazione. In questa prospettiva, il processo editoriale diventa una forma di pensiero. Il formato, la successione delle pagine, la qualità della carta, la stampa e la relazione tra le immagini non sono elementi accessori, ma concorrono a determinare ciò che il lavoro diventa. Mi interessa soprattutto il fatto che il libro possa introdurre una temporalità e una prossimità che appartengono esclusivamente alla sua natura. Voltare pagina significa modificare continuamente il campo di visione, stabilire relazioni, ma anche accettare che qualcosa rimanga fuori. Per questo non considero il libro una forma portatile della mostra. Sono due condizioni differenti, talvolta complementari, talvolta persino divergenti. Se lo spazio espositivo mette le immagini in relazione con un ambiente e con il movimento del corpo, il libro costruisce un'architettura che si sviluppa nelle mani del lettore. È un luogo in cui la ricerca non trova necessariamente una conclusione, ma può ricominciare da un'altra forma.

Nel tuo percorso artistico la fotografia entra costantemente in un territorio di ibridazione e dialogo con altre discipline. In che modo questa contaminazione tra i linguaggi permette alla tua pratica di trascendere il perimetro tradizionale dello scatto fotografico per farsi, a tutti gli effetti, pensiero visivo e spaziale autonomo?
Non ho mai pensato al confronto con altri linguaggi come a un tentativo di ampliare dall'esterno le possibilità della fotografia. Mi interessa piuttosto ciò che accade quando una disciplina incontra un'altra e ne modifica le premesse, costringendola a riconsiderare i propri strumenti e le proprie convenzioni. Nel mio lavoro l'architettura, il disegno, il suono, il teatro e la dimensione editoriale non costituiscono riferimenti da citare o elementi da sovrapporre all'immagine fotografica. Sono presenze che intervengono nel processo stesso della ricerca, modificandone di volta in volta la struttura, il ritmo e le modalità di costruzione. Questo attraversamento mi ha portato a considerare la fotografia non soltanto come una pratica di

rappresentazione, ma come uno strumento di elaborazione del pensiero. Fotografare significa anche misurare, organizzare, mettere in relazione, stabilire distanze e proporzioni. Sono operazioni che appartengono ad altri ambiti disciplinari, ma che possono trovare nell'immagine una propria configurazione. La fotografia diventa così uno spazio operativo nel quale linguaggi differenti possono incontrarsi senza dover necessariamente coincidere. Non cerco quindi una sintesi tra le discipline, né una forma di interdisciplinarità che cancelli le differenze o crei forzatamente contaminazioni. Mi interessa piuttosto mantenere aperta la loro reciproca estraneità, perché è proprio da questa distanza che possono nascere possibilità inattese. In fondo, il confronto più fertile non è quello che conferma ciò che già conosciamo, ma quello che ci obbliga a pensare attraverso strumenti che non ci appartengono completamente.

Nel tuo lavoro la superficie e la facciata sono una soglia complessa che mostra e al contempo nasconde. Qual è il mistero che si cela nelle facciate delle tue architetture, e in che modo la fotografia riesce a interrogare ciò che l'edificio trattiene, custodisce o sottrae allo sguardo?

La facciata mi interessa perché è il luogo in cui l'architettura si espone e, nello stesso tempo, stabilisce una distanza. È la sua manifestazione pubblica, ma non per questo la sua parte più leggibile. Spesso siamo portati a considerarla come un involucro che protegge o nasconde qualcosa che si troverebbe al di là; io credo invece che la superficie possieda una propria complessità, che non sia semplicemente la soglia di un contenuto interno. Una facciata costruisce un'immagine, organizza un rapporto con lo spazio circostante, ma lascia sempre aperta una zona di indeterminazione. Fotograficamente, questa ambivalenza è particolarmente fertile. L'immagine sembra promettere una conoscenza dell'oggetto, perché lo rende visibile e ne definisce i contorni; eppure, più lo osserviamo, più ci accorgiamo che la visibilità non coincide con la comprensione. La superficie può offrire una quantità di informazioni e contemporaneamente sottrarsi a una lettura definitiva. Non è necessario immaginare un segreto nascosto dietro di essa, talvolta il mistero coincide proprio con ciò che abbiamo davanti. Mi interessa questa condizione in cui l'architettura, pur essendo interamente esposta allo sguardo, conserva qualcosa di irriducibile. La fotografia non deve necessariamente risolvere questa opacità. Può, al contrario, renderla più precisa, fare in modo che ciò che appare continui a interrogare chi guarda.

Le tue immagini possiedono atmosfere enigmatiche e densità sospese, lontane da

ogni cronaca visiva. Come nasce l'atmosfera di una tua ripresa? Tra proiezione concettuale e traduzione formale – al di là della scelta della luce, del tipo di bianco e nero, dei tempi di posa e di revisioni in postproduzione – come riesci a trasformare un'architettura reale in uno spazio mentale ed emotivo per chi osserva?

Non penso all'atmosfera come a una qualità intrinseca di un luogo, né come a una disposizione emotiva che il fotografo proietta su ciò che osserva. Mi sembra più interessante considerarla come un fenomeno relazionale, che si produce nell'incontro tra la consistenza materiale dell'architettura, le condizioni della sua apparizione e la posizione di chi guarda. Non è qualcosa che precede l'immagine e che la fotografia dovrebbe limitarsi a registrare. Prende forma attraverso un processo di selezione e di trasformazione, nel quale la realtà conserva la propria evidenza, ma viene sottratta alla familiarità della percezione ordinaria. In questo processo, le scelte formali non hanno una funzione illustrativa. Il punto di vista, la distanza, la qualità della luce, l'esposizione e la modulazione tonale concorrono a costruire una diversa condizione di visibilità. Non si tratta di rendere un'architettura più enigmatica o di attribuirle una dimensione psicologica, ma di modificare le relazioni attraverso le quali essa si offre allo sguardo. L'immagine fotografica rimane legata alla realtà da cui proviene, ma non coincide più con la sua semplice riconoscibilità. È forse in questa tensione che si colloca per me il problema dell'atmosfera: non nella capacità di evocare un luogo, ma in quella di produrre una distanza critica dalla sua evidenza. Quando l'immagine riesce in questa operazione, lo spazio non viene soltanto osservato, ma diventa oggetto di una nuova esperienza conoscitiva. La fotografia non aggiunge un significato all'architettura, ma modifica le condizioni attraverso le quali quel significato può essere percepito, e forse anche messo in discussione.

Questo articolo è redatto e pubblicato nell'ambito di una collaborazione, coordinata da Marco Della Torre, tra ilgiornaledellarchitettura.com e l'Accademia di architettura – Università della Svizzera italiana. L'obiettivo è lo sviluppo di forme di comunicazione da parte di docenti e giovani ricercatrici e ricercatori attorno ai temi che costruiscono la cultura del progetto nelle realtà accademiche.

il giornale dell'ARCHITETTURA.com
MAGAZINE LIBERO E INDIPENDENTE SULLE CULTURE DEL PROGETTO E DELLA CITTÀ



"**Pino Musi. Continuum**"

a cura di Michael Jakob

Mostra promossa dall'Accademia di architettura dell'Università della Svizzera italiana

8 maggio – 20 dicembre 2026

Teatro dell'architettura Mendrisio

Via Turconi 25, Mendrisio, Svizzera

Informazioni