

CAPITOLO 1

Alcuni possibili approcci legati all'uso della fotografia

1.1 La nascita del movimento della finzione

La fotografia è il frutto della cultura industriale del primo Ottocento europeo, essa si è radicata nella società occidentale in un forte clima positivistico, assurgendo a ruolo di strumento preposto alla documentazione scientifica della realtà. Questa tecnica si traduce in campo artistico in una spinta verso l'obbiettività. Nell'ottocento, infatti, trovò piena espressione il positivismo, che esigeva rigore scientifico e riproduzione fedele della realtà nell'opera d'arte.

Così, l'estetica positivistica appare inseparabile dalla teoria dei primi realisti (1855) che sostenevano che si può dipingere solo ciò che si vede, condannando l'immaginazione perché priva di obbiettività.

Contemporaneamente alla nascita della fotografia (1839) si andava diffondendo la pittura all'aperto. I pittori naturalisti, tuttavia, respingevano la definizione di artisti, considerandosi piuttosto artigiani: nelle loro concezioni estetiche la realtà ottica si identificava, infatti, con la realtà della natura.

Le discussioni sulla fotografia vertevano essenzialmente sul suo ruolo: si trattava di un semplice meccanismo per riprodurre la realtà, o di un nuovo strumento con il quale poter esprimere sensazioni artistiche individuali? La fotografia, in sostanza, poteva essere considerata una forma d'arte?

Grazie a queste premesse la fotografia è vissuta, nel corso del secolo scorso, come elemento di registrazione e documento del mondo reale, visibile. Con queste basi essa ha elaborato una serie di molteplici codici e soluzioni espressive che spesso hanno agito contro la documentazione oggettiva di partenza: basti pensare alle avanguardie storiche del Modernismo, alla Pop Art, all'Espressionismo, solo per citarne alcuni. Nonostante queste elaborazioni suggeriscano linguaggi di espressione diversi e tendenzialmente frutto di pratiche artistiche estreme, l'azione della macchina e dell'apparato tecnologico che costruisce l'immagine rimane ancora dominante sulle scelte espressive degli autori.

Nel corso del Novecento però nascono movimenti, che avranno la loro legittimazione nel corso degli anni Ottanta, che non fanno riferimento a una realtà vera ma di finzione, ovvero a sistemi creati dall'artista e poi fotografati. Si tratta della cosiddetta "fotografia allestita", nella quale si fissano i riferimenti che poi saranno alla base dell'immagine digitale, un sistema strutturato che può prescindere dalla realtà fisicamente registrabile. Questo fatto ha condizionato totalmente la fotografia contemporanea e la sua produzione artistica. La produzione digitale dunque pone un problema fondamentale legato al tempo: attraverso la fotografia analogica, la realtà depone la sua traccia luminosa che costituisce un sigillo di garanzia.

I fotografi dunque hanno spostato il loro interesse dalla realtà espressa attraverso la cronaca e attraverso immagini fisse, a realtà costruite artificialmente, che costituiscono l'evoluzione contemporanea. Con queste premesse, la fotografia di paesaggio si costituisce come un sistema in grado di stabilire un contatto con le città, le metropoli, le grandi periferie e gli elementi che costituiscono l'ambiente in cui l'uomo agisce. La natura di questi scenari è mutevole, fatta di sovrapposizioni e lacerazioni, carica di segni costituiti da forme verbali, visive che trovano il loro compimento nei luoghi.

I reporter, ovviamente non tutti, abbandonano la forma narrativa naturale e affrontano una nuova concezione fotografica, fatta di elementi messi in posa che costituiscono un'immagine meno difettosa, più spettacolare. Parallelamente a ciò la comunicazione tende a costituirsi come un complicato complesso di frammenti, perdendo progressivamente la linearità e la logica di cui la realtà è permeata per sviluppare creazioni di un immaginario fatto di allusioni, percezioni in forme sempre più spasmodiche. Forse la fotografia stessa che nasce come protesi umana ha concepito finalmente gli impulsi derivanti da una sorta di sdoppiamento che caratterizza gli strumenti percettivi, in costante bilico tra realtà e finzione. La fotografia dei luoghi ha provocato una combinazione tra una realtà che appartiene a una dimensione sociale con la visione del paesaggio, fondendo due domini che per molto tempo sono stati percepiti come separati. Riguardo a questo campo d'interesse è importante citare ad esempio l'opera di Jeff Wall (Fig.1), in cui il documentarismo, che caratterizza il paesaggio stabilendo un rapporto continuo con gli aspetti umani, luoghi e persone che in esso si fondono. Oppure alle opere di Michael Schmidt, Robert Frank, Lee Friedlander, Esther e Jochen Gerz fatte d'intrecci tra uomo e paesaggio in cui le mutazioni viaggiano a ritmo costante.



Hokusai, La raffica di vento nella risaia di Ejiri, 1760-1849.



Fig.1.1, Jeff Wall, Un'improvvisa raffica di vento, 2011.

Tra le esperienze più significative, almeno all'inizio, troviamo le campagne in Yucatan svolte nel 1841 da John Lloyd Stephens, scrittore con interessi in viaggi ed esplorazioni, e Frederick Catherwood, professione archeologo, che utilizzò la neonata dagherrotipia per registrare l'esplorazione Uxmal. Seguendo il loro esempio, altri viaggiatori presero a considerare anche la fotografia come strumento per documentare le loro missioni. Così, a partire dagli anni'40, il dagherrotipo fu utilizzato spesso nelle esplorazioni del Sud America e in seguito per le spedizioni in tutto il pianeta. Riguardo a ciò, il Governo britannico realizzò una documentazione fotografica completa dell'India occupata, dopo qualche anno si iniziarono importanti studi fotografici della Cina e Russia.

Anche nella cinematografia possiamo riscontrare celebri esempi di questa inevitabile fusione: da Wim Wenders, Tarkovsky a Fellini. Lo spazio che circonda l'azione dell'uomo è un suo riflesso: una continua proiezione del nostro io e solo attraverso l'osservazione riusciamo a comprendere noi stessi. Con il maturare della civiltà industriale il rapporto atavico tra uomo e paesaggio è stato messo decisamente in crisi; inoltre la sedimentazione della tradizione cristiana che concepisce non un dualismo e una convivenza, ma un'antitesi tra uomo e natura

(attraverso la sottomissione della natura stessa e la trasformazione) ha contribuito a sostenere questo messaggio. La concezione moderna di paesaggio è certamente frutto della cultura urbana: lo sviluppo della città definisce un fenomeno di appropriazione della campagna, un progressivo dominio che permeerà l'esperienza fotografica.

La città moderna dunque costruisce e produce una visione esterna del paesaggio, che diventa un oggetto ideale. Nel corso del Novecento però questo schema di netta distinzione tra città e campagna subisce un notevole cambiamento: la campagna industrializzandosi perde la sua funzione di spazio naturale. A questo punto la pittura di paesaggio perde di significato e la fotografia assume forme espressive nuove, tipiche della contemporaneità. In queste fotografie la figura umana è spesso assente, si privilegiano aree vuote, luoghi abbandonati, spazi senza utilizzo, i margini e tutto ciò che possiamo definire anonimo e caotico. E questo rispecchia con ineluttabilità la nostra condizione ma in qualche modo segnala la possibilità di nuovi paesaggi ancora da definire.

Questa attenzione dei fotografi verso l'identità dei luoghi nasce essenzialmente, in Europa, intorno agli anni Settanta, quando la cultura critica della contestazione e la percezione profonda degli sconvolgimenti post-bellici costituisce un'utopia di un mondo da rimodellare. Anche la fotografia inizia a interrogarsi su questi cambiamenti attraverso i lavori pionieristici di Ugo Mulas e gli approdi professionali di Jodice, Basilico e Salbitani. La restaurazione culturale che ricerca di portare alla luce un sistema oramai distrutto dal travolgente cambiamento è molto presente in questo tipo di esperienza fotografica. Con queste basi nasce la volontà e lo sviluppo della Mission Photographique de la DATAR, la più ambiziosa e importante missione fotografica di iniziativa pubblica della seconda metà del secolo scorso. E' stata ideata e commissionata dallo stato di Francia nel 1984 e segna una discontinuità del modello francese del reportage basato sull'assunto bressoniano del momento decisivo verso un impegno che potremmo definire più progettuale legato alla promozione culturale del paesaggio. Il passo successivo è legato invece alla missione fotografica, come la Mission

Photographique Trans Manche, nel 1988, in cui il paesaggio assume una valenza simbolica e diventa soggetto e oggetto d'arte.

Per quanto riguarda invece l'esperienza italiana in tema di fotografia e paesaggio, nel senso più vicino allo spirito del DATAR, è necessario citare il lavoro straordinario di Luigi Ghiri (Fig.1.2, 1.3) che prima con il suo *Viaggio in Italia* (pubblicato nel 1984) e con l'*Atlante* costituisce un'opera fondamentale della fotografia europea.



Fig.1.2, Luigi Ghiri, *Viaggio in Italia*, 1984.



Fig.1.3, Luigi Ghirri, Alpe di Siusi, 1984.

“Viaggio in Italia nasce dalla necessità di compiere un viaggio nel nuovo della fotografia italiana e, in particolare, per vedere come una generazione di fotografi, lasciato da parte il mito dei viaggi esotici, del reportage sensazionale, dell’analisi formalistica e della creatività presunta e forzata, ha invece rivolto lo sguardo sulla realtà e sul paesaggio che ci sta intorno. [...] Manca in queste fotografie quanto si trova sulle pagine dei quotidiani o su quelle patinate dei rotocalchi: né cronaca nera e rosa, né languide Venezie, né tristi bassi napoletani, e gli uomini parlano meno con i loro volto e più con gli oggetti che li circondano, con l’ambiente in cui vivono¹.”

Attraverso questo ambizioso progetto, non di ispirazione prettamente pubblica come la Datar ma frutto di una collaborazione tra diversi fotografi, si costituisce un fronte che contribuisce a produrre nella cultura fotografica italiana le origini dimenticate del paesaggio e il carico della memoria dei luoghi.

“L’Atlante è il libro: il luogo in cui tutti i segni della terra, da quelli naturali a quelli culturali, sono convenzionalmente rappresentati: monti, laghi, piramidi, oceani, città villaggi, stelle, isole. In questa totalità di scrittura e descrizione, noi troviamo il posto dove abitiamo, dove vorremmo andare, il percorso da seguire².”

Tra i numerosi fotografi che perseguono con Ghirri la direzione della contemporaneità troviamo Guido Guidi, Mimmo Jodice, Mario Cresci, Gabriele Basilico, Roberto Salbitani, Fulvio Ventura, Carlo Garzia, Giovanni Leone e i giovani Chiaramonte, Barbieri, Castella e Vittore Fossati. Questa generazione di fotografi proviene da ambiti culturali diversi ma promuove l'uso della fotografia con un respiro internazionale, figlio del modello americano verso una nuova concezione di paesaggio d'ispirazione pubblica.

La fotografia sin dall'Ottocento si confrontò con il paesaggio del Belpaese, fatto di straordinarie bellezze naturali e artistiche che ispirarono artisti e fotografi e che contribuirono a fare nascere diverse realtà, tra cui l'archivio Alinari (1852) e l'attività editoriale del Touring Club Italiano. Un secolo dopo, con Paolo Monti e Mario Giacomelli, la fotografia di paesaggio in Italia assunse una cifra importante, dovette attendere l'esaurirsi dell'influenza del reportage e della cultura di forte impronta umanista che pervase la cultura fotografica nostrana, fino alla fine degli anni sessanta. Gli anni settanta dunque portano a compimento un processo che definirà nuove prospettive di linguaggio e d'uso della fotografia sul tema della memoria e dell'identità dei luoghi. Nacquero così diverse campagne di rilievo come quella promossa dalla Provincia di Milano in relazione al Progetto Beni Architettonici e Ambientali, che produsse oltre 8000 immagini raccolte nell'Archivio dello Spazio (conservato presso il Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo), una monumentale opera che racchiude molti temi connessi alla mutazione del paesaggio contemporaneo e del linguaggio fotografico in relazione alle diverse esperienze culturali dei numerosi fotografi coinvolti. L'Archivio dello Spazio ha contribuito inoltre a generare una discussione sulla nozione stessa di bene culturale in relazione proprio ai mutamenti del territorio e alla loro conseguente perdita di identità storica.

¹ Ghirri Luigi, 1984-2004, A vent'anni da Viaggio in Italia.

² Luigi Ghirri, Atlante, 1973.

1.2 Il rapporto tra spazio “costruito” e paesaggio.

L'uomo da sempre agisce sulla costruzione del paesaggio continuando inesorabilmente a intervenire su di esso, spostandone il carattere di naturalità verso un'artificialità sempre maggiore. Tra questa azione antropica e la fotografia esiste un legame profondo e radicale. Da sempre nella sua storia, per quanto concerne la cultura occidentale, l'uomo ha sostanzialmente collocato al primo posto il suo ordine mentale rispetto all'ordine naturale, creando quel paesaggio che possiamo definire complesso che caratterizza ampie parti dei nostri territori. In quasi tutti i luoghi accessibili dunque è possibile leggere questi segni umani che inevitabilmente contaminano il sistema naturale. Così è stato anche per l'apparato visivo: con la nascita della macchina fotografica, figlia anche della civiltà borghese-industriale, è stata concepita una tecnologia in grado di mediare l'osservazione. Il suo carattere artificiale è sottolineato poi dal fatto non solo fisico ma anche compositivo in quanto la macchina fotografica, sebbene presenti alcune analogie con il sistema visivo umano, è stata elaborata come evoluzione della camera oscura che aiutò gli artisti del rinascimento a elaborare la prospettiva centrale, dunque una vera e propria “messa in posa” dell'oggetto. Secondo questa teoria dunque qualsiasi immagine fotografica, anche un iceberg al polo nord, è un paesaggio costruito artificialmente, modellato dunque dalla visione che la macchina ad esso sovrappone.

Tralasciando questo aspetto, sebbene sia affascinante e degno di riflessione, è possibile però individuare diversi orientamenti che il fotografo vuole o tende a fotografare sulla base di contesti storici e culturali differenti. In Europa ad esempio il paesaggio è ritratto e fotografato nel suo contesto storico, attraverso le città, i monumenti, le campagne; basti pensare alle missioni ottocentesche francesi e italiane (come gli Alinari o la Mission Héliographique). Nel Novecento poi questo orientamento non si è modificato con le opere parigine di Atget o alla Venezia di Paolo Monti per poi raggiungere complessità impressionanti con i Becher, Gabriele Basilico, Guido Guidi e molti altri. Negli Stati Uniti invece questo passaggio non è avvenuto: si tratta di un paese che ancora cerca la sua storia e la sta iniziando a costruire data la sua giovane età. Le stratificazioni

culturali e i segni del paesaggio sono ancora deboli, quasi assenti: è dunque la ricerca del selvaggio e dell'incontaminato che segna l'esperienza americana del secondo Ottocento. Questi aspetti si ritrovano nelle grandi opere di Timothy O'Sullivan, Watkins, Ansel Adams (Fig.1.4) e Minor White.



Fig.1.4, Ansel Adams, Sierra Nevada, 1944.

Anni dopo, durante la mostra “Dialectical Landscapes nuovo paesaggio americano” nel 1987, Luigi Ghirri, infatti, parlerà della fotografia americana come fotografia dello spazio e quella europea come fotografia del tempo. Solo negli anni Sessanta del Novecento in America, grazie alle fotografie di Lee Friedlander, inizierà una fase di riconoscimento dei segni umani nella fotografia di paesaggio, nel tentativo di legare l'idea della wilderness e la complessità del paesaggio costruito.

Il Novecento sarà caratterizzato poi da una dicotomia di interessi dei fotografi europei verso un sistema che stava sviluppando i segni di un'industrializzazione

repentina, che ispirerà numerose avanguardie artistiche (basti citare Albert Renger-Patzsch che pubblicherà nel 1928 *Die Welt ist schon*, nel quale sono mischiati paesaggi naturali con strutture industriali, volti con forme vegetali), e verso il giardino, che invece restituisce un'idea più naturale sebbene anch'esso artificiale conferendo un tono di atemporalità all'immagine. Anche qui Eugene Atget fornisce un contributo importantissimo attraverso le sue opere a Versailles o ai giardini del Palais Royal e con lui l'esperienza praghese di Sudek. Anche lo stesso Cartier-Bresson e Gianni Berengo Gardin (Fig.1.5) occupandosi di racconti diversi, spesso utilizzano come sfondo il parco o il giardino.



Fig.1.5, Gianni Berengo Gardin, San Francesco della Vigna.

Il tema del giardino sarà poi ripreso in pieno da Luigi Ghirri (che lo definirà un *“luogo nel quali ritroviamo un sentimento semplice e stupefatto di appartenenza”*) e generalmente dall'intera cultura visiva del nostro paese, tradizionalmente legata all'immagine del giardino e della costruzione prospettica. Questo concetto di fusione tra mondo reale e artificiale che trova il suo *“climax”* nell'immagine del

giardino è uno dei fondamenti della fotografia contemporanea, basata essenzialmente sull'allestimento scenico e su un'idea intensa di finzione.

1.3 La cronaca e la fotografia: il ruolo del viaggiatore

La prima fotografia essenzialmente di cronaca che è tuttora conservata, è stata realizzata in Germania, ad Amburgo, nel 1842 da Herman Biow e Carl Stelzer dopo che un enorme rogo distrusse un quartiere della città. La tecnica fotografica era nata pochi anni prima, ma ormai le tecniche e gli stili che determinavano i procedimenti degli inventori erano diffusissimi e le sperimentazioni nascevano molto rapidamente.

Le prime fotografie sperimentavano diversi soggetti come persone, monumenti, oggetti e concepivano l'immagine come uno strumento riproduttivo straordinariamente efficace, capace di restituire le forme delle cose. Il concetto di fotografia come documento sviluppò un nuovo filone cronachistico che seguiva in maniera molto più diretta la realtà, non più mossa e senza che l'autore, come in un disegno, faccia capolino dietro ogni elemento attraverso segni che cancellano, evidenziano e suggeriscono una lettura specifica. La fotografia dunque risultava una lucida scheda di un avvenimento spesso già compiuto, come nel caso dell'incendio di Amburgo, del quale i due fotografi raffigurarono le conseguenze dovute al propagarsi delle fiamme. Subito dunque questo strumento apparve un mezzo di informazione assolutamente straordinario e ineguagliabile: la sua capacità di documentare la realtà e di comunicarla in maniera diretta però non fu subito sfruttata a pieno per l'impossibilità iniziale di moltiplicare i suoi esemplari. Era un problema di natura tecnica, per quanto riguarda le caratteristiche tipiche del dagherrotipo, ma anche di natura sociale e fu sconfitto solamente quando il sistema d'informazione giornalistica verrà potenziato e rivolto a nuovi strati sociali, finalmente coinvolti nella vita pubblica.

Nel corso degli anni i viaggiatori, appartenenti maggiormente a classi borghesi o ricchi intellettuali, cominciarono a portarsi tra i loro bagagli anche la strumentazione fotografica e nacque essenzialmente in maniera pionieristica il fotografo di viaggi, avventure e guerre, che ebbe sul finire del XVIII secolo l'investitura di fotogiornalista.

Tra i primi personaggi che si avvicinarono a questa "professione", vi fu lo scrittore francese Maxime du Camp (Fig.1.6) che partì a ventotto anni per un

viaggio esotico con l'amico Gustave Flaubert, attraverso una missione per conto del ministero francese per l'Educazione, che aveva commissionato al francese la realizzazione di un primo reportage sui geroglifici e i bassorilievi d'Egitto. Nel 1859 Baudelaire dedicherà al viaggiatore Du Camp il suo poema *Le voyage*.

In una lettera del 18 marzo del 1850 indirizzata a Thèophile Gauthier il viaggiatore Du Camp scriveva:

“ Dopo avere risalito il fiume sino alla seconda cateratta, lo discendo fino al Cairo [...] prendo delle prove fotografiche di ogni rovina, di ogni monumento, di ogni paesaggio che trovo interessante; ho rilevato la pianta di tutti i templi e ho preso le impronte dei bassorilievi più importanti.”

La serie fotografica realizzata dallo scrittore e fotografo francese fu raccolta nel 1852 in un album composto da 125 fotografie intitolato *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie: Dessins photographiques pendant les annès 1849, 1850 et 1851[...]*, Gide et J. Baudry 1852. Fu sostanzialmente il primo libro di fotografie a immagini originali incollate realizzato in Europa.



Fig.1.6, Maxime Du Camp, Egitto, 1850.

Ci furono anche altri viaggiatori che si cimentarono nel reportage fotografico come gli inglesi di origine italiana Antonio e Felice Beato che realizzarono il celebre reportage di Fenton, il francese Pierre Tremaux che viaggiò anch'esso in Egitto, Palestina e Siria intorno al 1850 e il più conosciuto Felix Bonfils (Fig.1.7) che pubblicò cinque album (oltre al volume *Architecture Antique* nel 1872) dedicati interamente all'architettura, al paesaggio e al costume.



Fig.1.7, Felix Bonfils, Dome, 1870.

Il reportage fotografico, con la strumentazione dell'epoca, richiedeva comunque tempi piuttosto lunghi per la posa ed era importante progettare anticipatamente la ripresa dal punto di vista più favorevole. Nonostante ciò nel 1857 Gustave Le Gray riuscì egualmente a fissare attraverso la fotografia i movimenti del campo di Chalons in presenza di Napoleone III. I fratelli Bisson inoltre realizzarono uno straordinario reportage sempre con l'imperatore durante una serie di ascensioni sul monte Bianco, raccolte poi nell'album *Haute-Savoie: le Mont Blanc et ses*

glaciers; souvenirs du voyage de LL.MM. l'Empereur et l'Impèratrice, datato 1859.

L'italiano Vittorio Sella realizzò vedute panoramiche sulle Alpi, Ruvenzori, Karakorum e al circolo polare artico verso la fine del secolo, il francese Desirè Charnay fotografò le rovine Maya per primo nel 1860 in America centrale, William Notman tra il 1860 e il 1870 ricostruì attraverso fondali e scenografie ma anche attraverso fotografie en plein air dei pellirosse appartenenti alle tribù Cheyenne e Sioux, le condizioni di vita dei pionieri e dei cacciatori canadesi. Sempre nel continente americano O' Sullivan ebbe l'incarico dal governo federale di effettuare una campagna di rilevamento fotografico presso le Montagne Rocciose nel 1867 e all'Ovest tra il 1872 e il 1874. Nello stesso periodo il collega Carleton Eugene Watkins (Fig.1.8) eseguiva il primo rilievo fotografico della Sierra Nevada.



Fig.1.8, Yosemite Valley, Carleton Eugene Watkins, 1865.

L'esperienza fotografica di reportage fu anche motore per i primi interventi di tutela e di protezione ambientale: infatti, successivamente alla spedizione fotografica del 1870, realizzata da William e Edward Jackson che esplorò l'Oregon e le valli dello Yellowstone, fu promossa un'iniziativa del Governo americano per la protezione del comprensorio divenuto uno dei parchi naturali più importanti degli Stati Uniti d'America.

Non solo l'architettura e il paesaggio furono i soggetti tradizionalmente ideali per il fotografo-viaggiatore ma anche la città, attraverso la sua vita animata, cominciò a destare interesse nei fotografi contemporanei. Tra i lavori più interessanti sicuramente le scene di strada realizzate da John Thomson (Fig.1.9) e dai fratelli Beato in India e Cina, negli anni '60 e '70 del XIX secolo. Una sperimentazione straordinaria per l'epoca fu realizzata da Paul Martin (Fig.1.10) con le sue fotografie notturne di Londra (raccolte nell'album *London in gaslight*) esposte alla Royal Photographic Society nel 1896.



Fig.1.9, Bridge over Han River at Ch'ao-chou, John Thomson, 1868.



Fig.1.10, A Wet Night on the Embankment, Paul Martin, 1895.

Attraverso queste rappresentazioni della vita cittadina realizzate da Thomson e da Martin non fu messa in luce in maniera esplicita la volontà di realizzare un'immagine della vita cittadina in termini specificatamente sociologici. Questo tratto invece fu approfondito in maniera certamente più decisa e lineare dal sociologo e fotografo Lewis Wickes Hine (Fig.1.11) che intorno al 1910 incominciò a documentare i suoi articoli sulla vita degli immigrati europei attraverso una serie di fotografie. Proseguì poi con altri lavori sui minatori di Pittsburg, sul porto di New York, sul lavoro minorile, sulla costruzione dell'Empire State Building. Le fotografie che realizzava dunque erano indirizzate a sviscerare e rendere evidenti diverse tematiche sociali, economiche e politiche. Così fece Anrold Genthe (Fig.1.12) nel 1894 con le fotografie del quartiere cinese di San Francisco, o nel reportage sempre nella città californiana che documentò il terremoto e l'incendio del 1906.



Fig.1.11, Lewis Wickes Hine, Empire State Building 1930.



Fig.1.12, Arnold Genthe, terremoto di San Francisco, 1906.

Un lavoro molto importante fu realizzato nei primi decenni del secolo scorso dal tedesco August Sander (Fig.1.13) che realizzò una raccolta fotografica di intere generazioni di tedeschi come emblemi di razza, non sempre ariana, pubblicata nel 1929 e censurata durante la dittatura nazista. Un altro contributo fondamentale per l'analisi sociologica attraverso la fotografia fu dato, stavolta nella città di Parigi, da Eugène Atget (Fig.1.14), ribattezzato come fotografo clochard, che realizzò sempre nei primi anni del XX secolo un importante censimento fotografico della città. E' la nascita del fotogiornalismo e dell'illustrazione fotografica.



Fig.1.13, August Sander, *Blinde Kinder*, 1936. Fig.1.14, Eugène Atget, *“Back To The Past”*, 1981.

1.4 L'evoluzione del fotogiornalismo

Tra i pionieri del fotogiornalismo europeo troviamo Felix Man che, attraverso una sequenza fotografica che divideva la stesura del suo articolo, sviluppava una tecnica certamente innovativa.

Per arrivare al nostro paese gli esordi del fotogiornalismo furono piuttosto difficili, a parte l'Illustrazione Italiana fondata nel 1873 e La Domenica del Corriere, nata nel 1898 e nel suo periodico "La Lettura" dove la fotografia trovò ampi e numerosi spazi. Tra i tanti lavori ospitati sul periodico, vi è il grande lavoro di Luigi Barzini svolto in oriente come inviato del Corriere della Sera.

Tra i precursori italiani, si qualificò anche Luca Comerio (Fig.1.15), che realizzò nel 1898 una serie di scatti atti a documentare alcuni momenti dei moti operai milanesi e delle repressioni tragiche del generale Bava Beccaris, il post terremoto a Messina, a Reggio nel 1908 e nel 1915 in Libia.

Durante la dittatura fascista in Italia, la fotografia fu utilizzata spesso come mezzo di persuasione per celebrare i miti del regime e così avvenne anche durante quella nazista con Hitler impegnato a elevare la propria figura anche grazie alle opere del suo fotografo personale Heinrich Hoffmann (Fig.1.16).



Fig.1.15, Documentario su Borsalino, Luca Comerio, 1970.

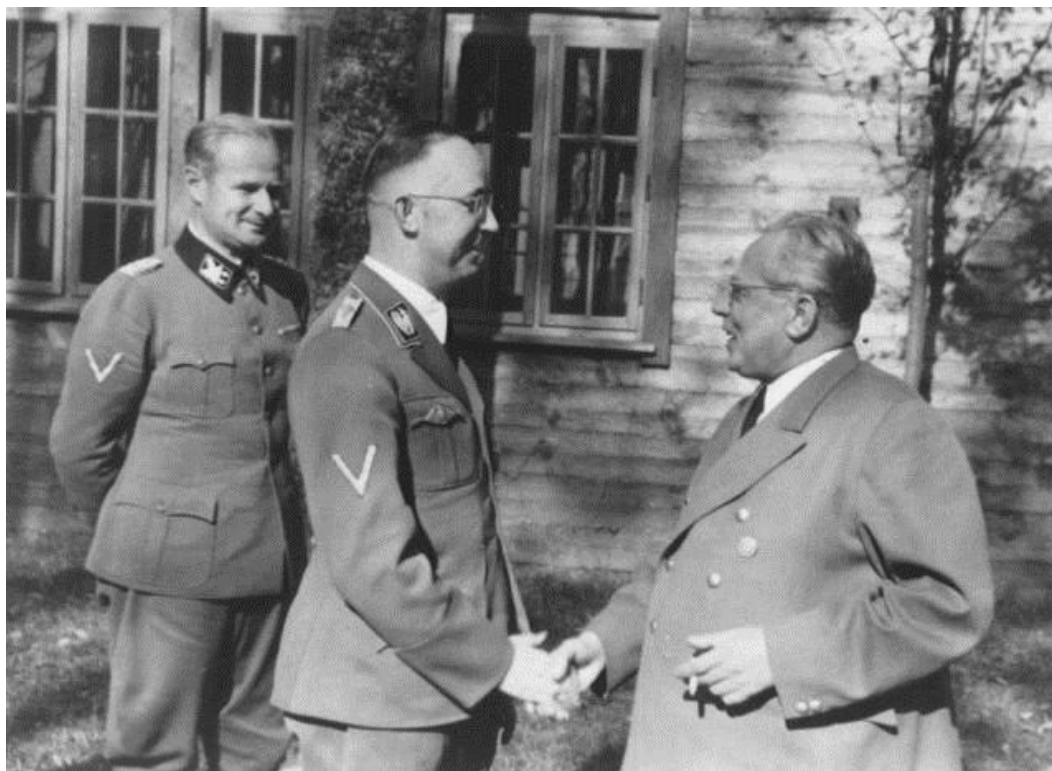


Fig.1.16, Heinrich Hoffmann, 1933.

Poi fu il tempo della seconda guerra mondiale che attrasse, essendo un grande avvenimento drammatico, molteplici fotografi, che immortalavano le vicende e gli uomini. Così come avvenne per l'incendio di Amburgo, furono documentati postumi numerosi conflitti bellici come la guerra di Crimea, rappresentata efficacemente da Roger Fenton, attraverso paesaggi ripuliti dalla drammaticità e carichi di ricordi. La guerra di Secessione americana fu documentata da una squadra di fotografi organizzata da Mathew Brady e da Alexander Gardner che catalogarono città, campi di battaglia, accampamenti e militari. Ando Gilardi a proposito del fotografo di guerra causticamente afferma:

“ Fa parte dell'infamia l'aver salvato la faccia dell'icona ottica. L'aver persuaso cioè, come tuttora accade, che la fotografia ha denunciato gli orrori della guerra, e fu un'arma contro di essa. E' una idea delirante quella del fotoreporter di guerra paladino [...] della pace, di un uso civile della macchina fotografica in mezzo agli orrori di un conflitto³.”

³ Ando Gilardi, Storia Sociale della Fotografia, 1976.

Uno dei più conosciuti di essi fu Robert Capa (Fig.1.17), celebre per la fotografia (da taluni considerata una messa in posa) del miliziano colpito a morte, emblema del pacifismo retorico.



Fig.1.17, Robert Capa ,The falling soldier, 1936.

La guerra fu documentata anche da Luigi Fiorillo con la spedizione italiana in Egitto, Giuseppe Baduel fotografò dall'aereo durante la Grande Guerra, Giuseppe Pessina documentò la disfatta di Caporetto, Margareth Bourke-White fotografò sul fronte russo, così come Dmitri Baltermants e il suo epico reportage sul campo di battaglia di Kertch, Jose Petek sul fronte sloveno durante la seconda guerra mondiale e la celebre fotografia di Edward T. Adams (Fig.1.18) durante la guerra del Vietnam.

In quegli anni grazie all'apporto di fotografi molto importanti come Alberto Lattuada, Giuseppe Pagano, Lamberti Sorrentino e soprattutto Federico Patellani nacque il foto testo, sistema in cui parola e immagine sono intimamente connesse. Nel corso degli anni successivi i grandi stravolgimenti conseguenti alla seconda guerra mondiale e al boom economico, avviano un processo di trasformazione

profonda dell'economia occidentale, che si orienta verso un consumismo sfrenato, sostenuto e promosso dalla pubblicità, un'immagine di ipotesi di realtà.



Fig.1.18, Edward T. Adams, Saigon, Sud Vietnam, 1968.

Così la fotografia e il giornalismo subiscono l'influenza di questa spirale contraddistinta dall'esaltazione del potere industriale e politico. I mass-media dunque si identificano con le pubblicazioni giornalistiche dove la fotografia svolge un ruolo migliore all'informazione che molto spesso è guidata, progettata, filtrata e mistificata. Tra le rivendicazioni bressoniane del ruolo del fotografo come operatore culturale, nasce a Roma nell'ambito di alcune riviste locali un filone più volgare fatto di giovani ragazzi di borgata spesso caciaroni che iniziano a scattare fotografie scandalistiche con metodi e luoghi improvvisati: i paparazzi di citazione felliniana.

Il reportage fotografico dunque si configura come un'operazione progressiva compiuta dalla nostra mente, dall'occhio e dal cuore per esprimere un'intenzione,

per fissare un avvenimento o un'impressione. Il ruolo dunque stabilisce un contatto diretto con il luogo, le persone, gli oggetti. Un avvenimento è un sistema particolarmente ricco, in cui si cerca di capire la soluzione ed essa può avvenire in un minuto, in ore o giorni. La memoria è molto importante, perchè presa correndo alla stessa andatura dell'avvenimento; durante il lavoro si deve essere sicuri di non avere lasciato buchi e che si è espresso tutto, perché dopo sarà troppo tardi, non si potrà riprendere l'avvenimento al rovescio.

In un reportage fotografico si contano i colpi, un po' come un arbitro e fatalmente si arriva come un intruso. Bisogna dunque avvicinare il soggetto quatti quatti, come se si trattasse di una natura morta. Nascondersi sotto modi carezzevoli, ma avere l'occhio acuto. Altrimenti il fotografo diviene insopportabilmente aggressivo. Questo mestiere conta talmente sulle relazioni che si sono stabilite con le persone che una parola può tutto abborracciare e tutti gli alveoli si richiudono. Se mai si è stati presi dalla fretta, se qualcuno vi ha osservato con il vostro apparecchio, non c'è che dimenticare la fotografia e lasciare gentilmente che i bambini si appiccichino alle vostre gambe.