

Fotografie del tempo, fuori dalla storia

Paolo Barbaro*

Una considerazione “dall’interno” dell’opera di Ansel Adams, fotografo conoscitissimo e copiatissimo nel nostro Paese, ha più di un motivo per essere urgente. La funzione dell’immagine rispetto al paesaggio, come testimonianza di una condizione edenica o apocalittica, il rapporto tra documentazione, memoria, conservazione del territorio, e anche una consapevolezza dei modelli di interpretazione – mai neutrali – che la comunicazione di massa e la fotografia come nodo centrale di essa propongono, criticamente o retoricamente. I saggi di Audrey Goodman e Kelly Dennis affondano la loro lettura in due ambiti differenti ma profondamente intrecciati, con angolazioni utilmente dislocate sull’opera così apparentemente monolitica del fotografo californiano. Da un lato l’“elemento umano”, il ritratto che sembra ambito marginale della sua opera (sono tanti i fotoamatori che si immaginano di fare paesaggi “alla Ansel Adams”, molti meno vi fanno riferimento per il ritratto, o la foto di architettura) ma offre il destro per un’analisi dei rapporti tra l’esploratore fotografico solitario, quasi uomo dei boschi con la camera e il treppiede in spalla – in realtà instancabile animatore, provocatore di rapporti culturali – e l’ambito intellettuale urbano newyorkese, allo svolgersi delle avanguardie storiche statunitensi. Dall’altro la teoria dell’immaginario dell’Ovest americano, costruzione mitica apparentemente metastorica, fuori dal tempo e dalla storia, che procede però per illuminazioni che avranno durata e impatto su generazioni di autori, occasioni critiche o omaggi, comunque monumenti dello sguardo a cui si riferiranno autori anche dopo la fine delle avanguardie e della modernità, dai Nuovi Topografi agli autori della Nuova fotografia a colori americana. E in Italia? Quale spazio per queste immagini percepite come scenari della liberazione dalla storia?

Due o tre cose si fanno, della fotografia di Adams, e sembrano riconfermarne il culto o il mito negativo ogni volta che viene proposta al pubblico, come per la recente esposizione modenese di stampe originali.¹

Ansel Adams appare l’apologeta di un paesaggio americano naturale incontaminato o, *tout court*, del paesaggio naturale o, più precisamente, della *wilderness*. E poi, è noto difensore dei valori tradizionali della fotografia in bianco e nero nella sua forma più pura, della quale codifica un protocollo tecnico mitico e complesso, divulgato in una serie di volumi tradotti in tutte le lingue, continuamente aggiornati e ristampati.²

La percezione della sua opera in Italia ha seguito percorsi contraddittori: il recupero della cultura d’immagine americana negli anni del neorealismo lo ignora completamente – escluso, per fare un esempio, da Elio Vittorini nella scelta di immagini che illustrano l’antologia *Americana*³ – anche se molti autori che iniziarono

la loro opera in quel dopoguerra hanno ricavato dal fotografo americano tratti significativi del loro linguaggio. La cosa interessante è che sono fotografi che, del nuovo realismo, danno declinazioni particolarmente articolate fino a condurre a una critica serrata della sua valenza documentaria. Penso a Mario Giacomelli,⁴ forse il fotografo italiano vivente più noto negli Stati Uniti nella seconda metà del Novecento, al suo bianco e nero secco ed espressionista, quasi all'opposto della modulata scansione di grigi della fotografia di Adams e vicino alla ricerca informale dell'amico Alberto Burri, che riprende, in una serie dedicata a Caroline Branson, dall'antologia di Spoon River (1971-73), calchi del celebre *Moonrise over Hernandez* (1941)⁵ che ne sembrano rilevare gli aspetti più surrealisti, magrittiani. Si pensi, poi, a Nino Migliori, che dalla fine degli anni Quaranta intreccia una sperimentazione consapevole delle pratiche Dada e del Bauhaus – quello che allora era definita fotografia astratta – a una fotografia neorealista in senso molto ampio che Quintavalle assegna all'ambito della *straight photography*⁶ e tra gli anni Cinquanta e Sessanta articola ricerche di taglio umanista (“Gente del Sud”, “Gente del Delta”...) con vedute di paesaggio, in particolare dell'Appennino emiliano, tra le più precocemente attente all'opera di Adams.

Schematizzando molto, per i fotografi italiani che (spesso, solo in seguito, a neorealismo finito) si diranno neorealisti, la fotografia di paesaggio non è utile alla causa del racconto del Paese, men che meno ha valenze sociali e la si lascia quindi agli estetizzanti, ai fotoamatori o a quelli che programmaticamente, e molto crocianamente, ritengono incompatibile la funzione estetica e quella documentaria, come ben esplicito nel manifesto del circolo La Bussola (1947):

Noi crediamo alla fotografia come arte (...) . È dunque possibile essere poeti con l'obiettivo come con il pennello lo scalpello la penna: anche con l'obiettivo si può trasformare la realtà in fantasia: che è la indispensabile e prima condizione dell'arte. Ma ecco nascere da queste premesse una conseguenza di grande importanza: la necessità di allontanare la fotografia, che abbia pretese di arte, dal binario morto della cronaca documentaria.⁷

Sarebbe davvero interessante verificare punto per punto quanto di questo proclama è assonante con la pratica assiduamente teorizzata da Adams, ben leggibile nell'opera e negli scritti, e quanto di queste eventuali assonanze è leggibile nelle rispettive immagini. Basti notare come tra i firmatari del manifesto italiano vi siano figure eminenti dell'astrattismo come Luigi Veronesi, sperimentatori delle tecniche come Ferruccio Leiss e Mario Finazzi. La fotografia chiarista di Giuseppe Cavalli, che trasporta il visibile su un registro più alto (la *High Key*) dispiega un'applicazione ben comprensibile nei termini di estrazione musicale del sistema zonale di Adams, peraltro ben attento alle avanguardie storiche, all'astrattismo europeo mediato in area newyorkese da Alfred Stieglitz, dall'esperienza della Galleria 291⁸ a cui Adams giunge con la mediazione dell'iniziatore della *straight photography*, Paul Strand.

Quest'ultimo punto, la dialettica di Adams tra fotografia di esplorazione della *wilderness* principalmente della West Coast, e la cultura newyorkese, dialettica che

attraversa tutta l'opera del fotografo californiano, prende a tratti l'aspetto di un dialogo asimmetrico, come mostra prima l'insofferenza di Adams per il caotico scenario urbano in occasione della sua visita a New York, poi la coraggiosa apertura, da parte sua, di una galleria dedicata alla fotografia a San Francisco nel 1933, sul modello della newyorkese An American Place, impresa da subito frustrata dai cortesi ma alla fine fermi rifiuti da parte di Stieglitz, O'Keeffe e Strand di esporvi la loro opera.⁹

Sta di fatto che per i fotografi italiani del dopoguerra Adams resta a lungo uno spettacolare fotografo documentarista del paesaggio, quanto di più lontano si possa immaginare sia dalla fotografia di ricerca formale europea sia dalla fotografia di ricerca sociale. La ricerca formale, la sperimentazione in fotografia, è poi fortemente determinata dalle esperienze di area germanica del Bauhaus in ambito grafico: Boggeri, Schawinsky, Carboni, Munari, per non fare che alcuni nomi, vi fanno riferimento operando in un'area che integra grafica, design, pittura, fotografia tenendo sullo sfondo le indicazioni di Laszlo Moholy-Nagy¹⁰ e quando si parla di fotografia pura, oggettuale, che potremmo definire come declinazione della *straight photography* iniziata da Paul Strand,¹¹ nel nostro paese si intende qualcosa di più vicino alla Nuova oggettività tedesca, alla Nuova visione, alla fotografia di Abert Renger-Patzsch o di Werner Graff¹² e quindi fondamentalmente anticlasica, fatta di inquadrature oblique, punti di vista dislocati verso l'alto o il basso, attenzione agli scenari del moderno o visione estraniata di oggetti quali "sculture involontarie"¹³ che hanno determinazioni, negli Stati Uniti, in opere di Weston e Strand.¹⁴ L'idea di una fotografia pura, sia in Europa sia negli Stati Uniti, dagli anni Venti in avanti, si regge sul proporre immagini che nessun altro mezzo può produrre, allontanandosi il più possibile da "effetti di superficie" e impianti complessivi prossimi alla pittura o al disegno. Lette in questi termini, è interessante notare che in entrambe le situazioni vi sono come delle false partenze: gli inizi pittorialisti dei futuristi fratelli Bragaglia, le stesure morbide all'inizio dell'opera di Man Ray, dello stesso Renger Patzsch, e gli inizi di Alfred Stieglitz, di Edward Weston, sono intrisi di giapponismo mediato dal postimpressionismo parigino; si usano ampiamente tecniche di stampa che sembrano fare il verso alla pittura. Non sfugge, a questo, nemmeno l'inizio di Adams quando – siamo nel 1923 – ancora intende la sua attività di fotografo come marginale rispetto alla sua opera come musicista, e stampa i suoi negativi con la tecnica decisamente pittorialista del bromolio,¹⁵ che conferisce alle immagini densità e contorni più da guazzo o disegno al carboncino che da fotografia classica, ai sali d'argento. Ma probabilmente la prospettiva corretta non è quella suggerita dai proclami e dai manifesti "puristi": si tratta comunque di ricerche sulle possibili scritture della fotografia, in ogni caso specificamente fotografiche. In questo modo è più facile comprendere come la fotografia di Adams sia accolta nella ricerca di autori del dopoguerra italiano – come i citati Migliori e Giacomelli – lontanissimi dall'aderire completamente alla fotografia diretta. Per trovare in questa fase, in Italia, esempi di pratica fotografica tecnicamente e iconograficamente vicini all'opera di Adams occorre rivolgersi a atelier professionali come lo Studio Vasari di Roma e lo Studio Villani di Bologna. Di Vittorio Villani vanno notate in particolare le serie sulle miniere sarde per ILVA: vi si alternano immagini del lavoro industriale con riprese della *wilderness* sar-

da¹⁶ particolarmente attente alla fotografia statunitense, a Margaret Bourke-White come appunto ad Ansel Adams.¹⁷ Questi autori si confrontano con il paesaggio italiano, in un rapporto di continuità con la fotografia storica e tradizionale (quella degli Alinari e, per la fotografia di montagna, di Vittorio Sella) confrontabile con quello del fotografo californiano con le immagini ottocentesche di ricognizione del West di Muybridge, O'Sullivan, Jackson. Nell'ambito della fotografia industriale la precisione del dettaglio, l'affidabilità realistica delle immagini che tutto descrivono minuziosamente è parte fondante di una retorica precisa, altra cosa – anche se le modalità tecniche sono analoghe – dalla scelta tutta estetica del precisionismo della fotografia americana come stabilita dal Gruppo f/64 di cui Ansel Adams è fondatore con Imogen Cunningham, Willard Van Dyke, Edward Weston, e altri.¹⁸

La nuova fotografia del paesaggio italiano, dagli anni Trenta, procede poi per vie differenti da queste: non le ricognizioni lente e “sceniche” con le grandi camere a lastre degli atelier industriali ma la visione veloce e mobile del piccolo formato della Leica che ne reinventa le iconografie. Scorrendo le illustrazioni dei periodici del Touring Club Italiano, dell'ENIT, vediamo il trapasso dalle fotografie “da cavalletto” dei grandi atelier (Alinari, Brogi, Ponti, Sommer, poi Vasari, Crimella...) che isolano i monumenti dal tessuto delle città, e le città dalla campagna e dal paesaggio reso nei termini stabiliti dalla pittura sette-ottocentesca,¹⁹ a inquadrature che si compongono graficamente sulla pagina, di cui si intuisce la natura sequenziale e l'essere pensate come racconto unitario e unificante del paesaggio visibile, componendo dettagli e campi lunghi, figure e paesaggio, forme del naturale e del monumento storico. Tra i principali attori di questo cambiamento troviamo Federico Patellani²⁰ e il milanese Bruno Stefani,²¹ collaboratore di grafici e progettisti di estrazione Bauhaus, entrambi attenti al fotogiornalismo di area germanica della seconda metà degli anni Venti,²² in cui la fotografia non è più solo illustrazione ma linea narrativa autonoma. Tra i maggiori protagonisti di questa transizione Stefan Lorant, giornalista fotografo e cineasta di origine ungherese, innovatore del fotogiornalismo tedesco e, in seguito alla diaspora dovuta alle persecuzioni antiebraiche, tra i più influenti collaboratori alla nascita di testate come “Life” e “Look”, negli Stati Uniti.²³

A questo punto la considerazione della fotografia di Adams da parte della cultura d'immagine italiana del secondo dopoguerra appare più chiara. Siamo in un contesto in cui la fotografia di ricerca estetica andrà a parare in una declinazione estremamente soggettiva che tende ad allontanarsi dalla narrazione figurativa, ed è in larga parte separata da quella di impegno civile. Quest'ultima ha come riferimento principale, come modello antitetico a quello delle iconografie ufficiali del periodo fascista, la fotografia americana più narrativa, quella ritrovata sulle pagine di “Life” e quella delle campagne del New Deal rooseveltiano dal 1935.²⁴ Tra chi partecipò alla fondante ricognizione delle condizioni degli Stati Uniti su incarico dell'amministrazione Roosevelt troviamo Walker Evans – ampiamente ripreso, anche se in forma anonima, da Elio Vittorini a illustrare la citata antologia *Americana* nel 1941 –, e su questo nodo è chiarissimo proprio Adams. Nel 1938 il Museum

of Modern Art di New York pubblica il volume *American Photographs* di Walker Evans, con un testo di Lincoln Kirstein. Vi sono riprodotte immagini in gran parte prese dal lavoro per la Farm Security Administration, quindi una partenza radicata nella ricerca sociale, ma nei collegamenti tra un'immagine e l'altra non c'è unità di luogo o di situazione ma fili più sottili, temi leggibili in filigrana (il maschile e il femminile, il paesaggio scritto dalla pubblicità, l'immagine delle immagini nei luoghi) che ne faranno un libro seminale, e determineranno dell'opera di Evans continue riletture: sarà ispirazione per generazioni di autori, dalla Beat Generation alla Pop Art.²⁵ In una lettera a David McAlpin, tra i primi a credere nell'opera di Adams, e che due anni più tardi fonderà un Dipartimento di Fotografia al MOMA di New York,²⁶ dichiara di avere attentamente studiato il libro di Evans, apprezzandone diverse foto, ma

queste sono perse nell'insieme del libro (...) Ogni fotografia si regge da sola, ma cade quando è contrapposta a un'altra, trascinandola con sé. Evans ha una concezione molto sottile dell'insieme, ma questa non viene fuori. (...) Il titolo avrebbe dovuto essere *Foto documenti di qualche fase della scena americana*, tutto sarebbe stato più logico. Ma così poche immagini sono buone da tutti i punti di vista che non credo il libro debba chiamarsi *Fotografie americane* e essere promosso da un'organizzazione con scopi d'arte.

Più che una stroncatura è proprio una dichiarazione di poetica: rifiuto della natura frammentaria dell'operazione fotografica, negazione di un tempo autonomo del racconto per immagini. E non è certo l'eventuale valenza sociale delle immagini – peraltro messa molto ai margini dallo stesso Evans – a riscattare questo tipo di scelta; era stato chiarissimo in una lettera a Edward Weston nel 1935, proprio agli esordi delle campagne fotografiche rooseveltiane di Evans, Ben Shahn, Arthur Rothstein, dell'amica Dorothea Lange:²⁷

Sto pensando molto al tuo atteggiamento verso chi si aspetta che tu sia un buon bolscevico (...) Sono proprio stufo per la stessa ragione, di essere chiamato *morto* perchè non includo materiale *sociale* e con *significato di classe*. (...) Sento che tutta questa *espressione-propaganda* è transitoria, comunque.

L'opera di Adams resterà quindi a lungo relegata in un ambito doppiamente conservatore: esclusa dalla funzione documentaria e da ogni racconto di trasformazione e resistente a ogni ipotesi di revisione e innovazione del linguaggio fotografico, considerando il suo bianco e nero come classico e immutabile, rigidamente regolato e controllato dalla normativa del sistema zonale. Nella dialettica con una fotografia detta umanista che riprende pratica e modalità del fotogiornalismo stabilite dall'opera di Henri Cartier-Bresson (la fotografia come colpo di sonda nella realtà, che inchioda istanti e scene decisivi) le scene naturali di Adams appaiono scene in cui nulla accade, nulla può accadere. In realtà il lavoro concreto del fotografo, l'avvincente racconto delle sue realizzazioni²⁸ narra di una continua lotta contro il tempo, la luce che cambia, la visione (l'illuminazione) che per poco non si perde nel tempo: non poi così lontano dalle radici surrealiste degli attimi rubati

di Cartier-Bresson. E il sistema zonale, la gradazione in termini derivati dalla notazione musicale – Adams non ha forse mai smesso di essere musicista – della luce percepita che regola la scelta dei materiali, dell’assetto di tempi, luminosità, trattamenti chimici e modalità della stampa, è sistemazione postuma²⁹ e didatticamente orientata di un continuo esercizio sulla percezione soggettiva, che giunge a vedere del mondo esterno un’immagine già tradotta in fotografia. Occorrerà, in Italia, una generazione di fotografi – dalla fine degli anni Sessanta – che sottopongono a critica l’idea che vi siano istanti più importanti di altri (come Ugo Mulas, e più tardi Luigi Ghirri, Guido Guidi,³⁰ tutti non casualmente attenti all’opera di Evans, Adams, di Lee Friedlander...) e implicati con la ricerca artistica dentro i nodi del linguaggio fotografico, ridiscutendone concettualmente i termini (dell’abilità del fotografo, dell’univocità della scrittura, dell’attendibilità documentaria) per vedere che nelle immagini dell’incontaminato, del deserto, abita comunque un pensiero. Abitate da un uomo che ha visto.

NOTE

* Paolo Barbaro collabora dal 1978 al Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell’Università degli Studi di Parma seguendone la Sezione Fotografia; dal 1980 ne è membro del Comitato Scientifico. Ha tenuto corsi di Storia della Fotografia alle Università di Parma e Ferrara e ha pubblicato monografie, saggi e articoli sulla fotografia e la sua storia.

1 Ansel Adams. *La natura è il mio regno*, mostra presso la Fondazione Fotografia Ex Ospedale Sant’Agostino 16 settembre 2011-29 gennaio 2012, a cura di Filippo Maggia.

2 Per limitarsi alle traduzioni italiane attualmente in catalogo: Ansel Adams, Luigi Sapienza, *Il negativo*, Zanichelli, Bologna 1987. Idem, Michele Marinucci, *La stampa*, Zanichelli, Bologna 1988. Id., *La fotocamera*, Zanichelli, Bologna 1989.

3 Elio Vittorini, *Americana*, Bompiani, Milano 1941. Vedi anche Antonella Russo, *Storia culturale della fotografia italiana dal Neorealismo al Postmoderno*, Einaudi, Torino 2011, e Paolo Barbaro, *Il gusto del Neorealismo*, in AA.VV., *Gli anni del Neorealismo*, FIAF, Torino 2001, p. 16.

4 Mario Giacomelli, *Catalogo della mostra*, introduzione e catalogo critico di Arturo Carlo Quintavalle, CSAC dell’Università, Parma 1980.

5 Ivi, p. 243; http://s368876518.mialojamiento.es/viejaweb/cuadros/esposcur/02sullapittura/Cultura_archivos/giacomelli2.jpg

6 Arturo Carlo Quintavalle, *Antonio Migliori*, CSAC dell’Università, Parma 1977.

7 Giuseppe Cavalli, Mario Finazzi, Ferruccio Leiss, Federico Vender, Luigi Veronesi, *Il gruppo fotografico La Bussola*, “Ferrania”, n. 5, 1947.

8 Weston Naef, *The Collection of Alfred Stieglitz*, Viking Press, New York 1978; Lisa Mintz Messinger, a cura di, *Stieglitz and His Artists: Matisse to O’Keefe*, Metropolitan Museum of Art, New York 2011.

9 Mary Street Alinder, Andrea Gray Stillman, a cura di, *Ansel Adams: Letters 1916-1984*, Little Brown and Company, Boston-New York-London 1976, pp. 52, 54, 57, 59, 62-78.

10 Laszlo Moholy-Nagy, *Pittura fotografia film*, Einaudi, Torino 1987, la prima edizione tedesca è nei Bauhausbuch, 1925.

11 Il termine *Straight Photography* è utilizzato per la prima volta da Sadakichi Hartmann in “Camera Work” 1904 (ripreso in Beaumont Newhall, *Storia della fotografia*, Einaudi, Torino 1980,

p. 235) a proposito dell'opera di Stieglitz, il quale attribuirà a Paul Strand la fondazione di questa linea di fotografia, nell'ultimo numero di "Camera Work", nel 1916.

12 Albert Renger Patzsch, *Das Welt ist schoen*, Kurt Wolff Ed., Munchen 1928. Werner Graff, *Es kommt der neue Fotograf*, Hermann Beckendorf, Berlin 1929.

13 Il termine, di derivazione surrealista, lo prendo da: *Brassai, Sculptures involontaires*, in "Minotaure", n. 3-4, 1933.

14 http://www.edward-weston.com/images/image_pepper_index.gif; <http://www.theasc.com/blog/wp-content/uploads/2011/03/13.-strand-ackley.jpg>

15 Lettera a Virginia Best, in Alinder e Stillman cit., p. 21; tra queste prove: <http://i.ytimg.com/vi/AxSVDEHcJcl/0.jpg>

16 <http://images.alinari.it/img/480/VBA/VBA-S-007058-0253.jpg>; vedi anche Paolo Barbaro, a cura di, *Studio Villani, il lavoro della fotografia*, CSAC dell'Università, Parma 1980, pp. 23-47.

17 Giuseppe Turrone, *Fotografie industriali di Vittorio Villani*, in "Ferrania", 1956, n. 2, p. 2.

18 F64 indica la minima apertura del diaframma possibile con una camera fotografica, impone tempi di posa lunghi e quindi l'uso del cavalletto, consente il massimo di precisione e dettaglio a tutte le distanze.

19 Su questo si veda Arturo Carlo Quintavalle, *Il territorio della fotografia*, in Id., *Messa a fuoco*, Feltrinelli, Milano 1983, pp. 43-56.

20 Federico Patellani, *Il giornalista nuova formula*, in Ermanno Scopinich, a cura di, *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, Gruppo Editoriale Domus, Milano 1940.

21 Roberto Campari (a cura di), *Bruno Stefani*, catalogo della mostra, CSAC dell'Università, Parma 1977.

22 In particolare "Berliner Illustrierte", "Münchener Illustrierte Zeitung"; si veda Robert Lebeck, Bodo Von Dewitz, *Kiosk, eine Geschichte der Fotoreportage: 1839-1973*, Steidl, Göttingen 2002.

23 Michael Hallett, *Stefan Lorant: Godfather of Photojournalism*, Scarecrow Press, Lanham 2006; John Morris, *Sguardi sul Novecento, Cinquant'anni di fotogiornalismo*, Le Vespe Editore, Roma 2000.

24 *Farm Security Administration: la fotografia sociale del New Deal*, Centro Studi e Museo della Fotografia-Regione Emilia Romagna, Parma 1975, con *Introduzione* di Arturo Carlo Quintavalle.

25 Peter Galassi, *Walker Evans & Company*, Museum of Modern Art, New York 2002.

26 In Alinder, Stillman, *Ansel Adams*, cit., pp.112-115.

27 Ivi, pp. 81-82.

28 Ansel Adams, *Examples: The Making of 40 Photographs*, Little Brown and Company, New York-Boston-London 1983.

29 Inizia a scrivere articoli sulla propria tecnica su "Camera Craft" nel 1934, ma una sistemazione definitiva del Sistema zonale avverrà solo nel 1941, durante i corsi alla Art Center School di Los Angeles.

30 *Ugo Mulas*, catalogo della mostra a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Istituto di Storia dell'Arte dell'Università, Parma 1973. *Luigi Ghirri. Vera fotografia*, a cura di Massimo Mussini, CSAC dell'Università, Parma 1979. AA.VV., *Viaggio in Italia*, Il Quadrante, Alessandria 1984.