

L'esempio francese

SPLENDORE E CADUTA DEL PITTORIALISMO

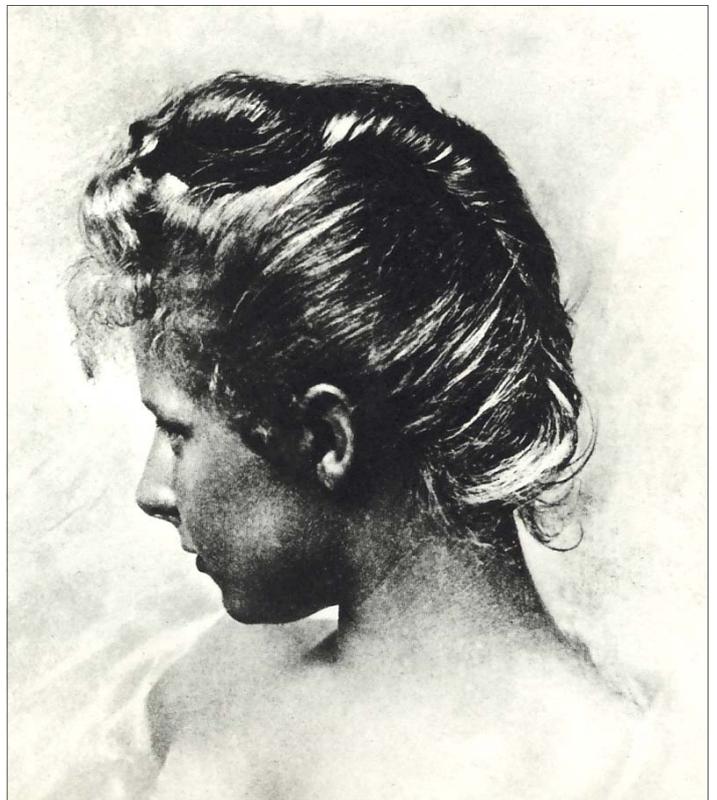
« L'opera d'arte non è nel soggetto ma nella maniera di mostrarlo ».

Così affermava Robert Demachy (1859-1936), il più famoso rappresentante in Francia [...] della fotografia pittorialista. [...] I pittorialisti si battevano per trasformare la fotografia in Arte. Per arrivare a tanto, i foto-grafi/aspiranti-artisti dovevano mettere la stessa cura nella scelta dei soggetti che mettevano i pittori; invece che limitarsi alla registrazione istantanea della realtà, dovevano ideare delle composizioni che contenessero dei significati assoluti, dei simboli tradizionalmente validi; per andare oltre le grossolane stampe fotografiche di cui ci si era fino ad allora accontentati, essi si dovevano servire di nuove tecniche che permettessero di arrivare a delle sfumature nella definizione finale dei toni e del colore. [...] per i pittorialisti il problema era di sostituire la realtà con delle ricostruzioni e delle reinterpretazioni tecniche della stessa, in studio ed in camera oscura. In camera oscura, soprattutto, si doveva lavorare sul tessuto dell'immagine fino a cancellare la fredda meccanicità del bianconero registrato dall'obiettivo. Per questo sforzo di allontanamento dal normale prodotto fotografico e di accostamento alla bellezza di un'incisione artistica, i pittorialisti sacrificarono l'immediatezza del mezzo fotografico sull'altare del ritocco, del « flou », del velato, dell'effetto « carboncino » od « acquarello ».

Robert Demachy, acceso teorico di questa fotografia detta « artistica », impiegava i processi alla gomma bicromatata ed all'olio; ecco una descrizione di quest'ulti-ma tecnica da lui impiegata (metodo Rawlins):

« Si sa che un leggero strato di gelatina bicromatata, se esposto alla luce, in contatto, con un negativo su lastra, sviluppa rapidamente un'immagine bruna che, una volta abbondantemente lavata e quindi asciugata con carta assorbente, mostrerà un leggero rilievo ed una curiosa differenza tra quelle parti della superficie che sono state esposte e quelle che sono state protette. Queste ultime saranno umide e lucenti, le altre relativamente asciutte e mat. Questo è il primo stadio del processo Rawlins. La fotografia non ha niente a che fare col resto delle operazioni, che consistono in questo: se uno strato d'inchiostro grasso e colorato viene versato sul film umido, si attaccherà alle parti mai e sarà espulso da quelle umide, cosicché ne risulterà un'immagine positiva. Noti un'immagine dal crudo bianconero ma una dai mezzi toni delicati e dal modellato perfetto. Se spalmate la gelatina su di una lastra di vetro, otterrete una placca collotipica; se la spalmate su di un foglio di carta otterrete una « stampa Rawlins ». Più semplice di così... Ma sono i pennelli per inchiostro che hanno aperto tutta una nuova area d'interventi. L'immagine difatti può essere inchiostrata secondo le vostre intenzioni, intere porzioni possono essere sopresse semplicemente evitando d'inchiostrare, altre parti possono essere oscurate fino ad un certo grado per mezzo di ripetute inchiostature, ed essendo lo strato d'inchiostro estremamente delicato, mezzi toni o luci alte possono essere introdotti a volontà strofinando via l'inchiostro. Così il fotografo pittorialista ha a sua disposizione un processo che gli permette un controllo assoluto sui valori della sua immagine ».

(da « La mia esperienza col processo all'olio Rawlins »



ROBERT DEMARCHY; Prima Vera, 1896

di Robert Demachy, pubblicato su Camera Work).

Man Ray reinventa la fotografia

Può sembrare strano d'incontrare un americano come Man Ray (1890-1976) [...] nella fotografia francese. Ma la cosa sembrerà più ovvia una volta che si è riflettuto sul fatto che, venuto a Parigi nel 1922,

Man Ray ha impregnato delle sue invenzioni prima la cultura francese e poi quella mondiale in generale. Pittore astratto rivoluzionario ed incompreso negli U.S.A., dopo un tirocinio tecnico sotto Edward Steichen accetta il mestiere di fotografo per poter continuare a fare l'artista: è del '22 il suo ingresso a Vogue come fotografo di moda. Diviene ben presto il ritrattista ufficiale del bel mondo e dell'ambiente artistico parigino, in pieno fermento per via delle provocazioni dell'avanguardia dada e surrealista. Ma il mestiere prende la mano a Man Ray (letteralmente « uomo raggio a, con evidente riferimento alla luce che impressiona la lastra del fotografo) che, non contento di come i fotografi tradizionali utilizzano il mezzo fotografico, ne

manipola gli strumenti al punto da aprire nuovi orizzonti estetici alla fotografia: reinventa i fotogrammi, da lui chiamati « rayographes » o « rayogrammes », e le solarizzazioni. [...] Man Ray, servendosi di questi come di altri metodi fotografici, è stato colui che ha dato loro dignità e giustificazione artistica. L'artista che ha insufflato un turbine di idee nuove nelle acque stagnanti della fotografia

convenzionale, a quell'epoca ancora incollata ai più scontati schemi pittorialisti. Nella sfera della nuova visione, il suo apporto fu altrettanto fruttuoso di quello dell'ungherese Moholy-Nagy.

« Il problema della similarità tra pittura e fotografia non mi ha mai preoccupato. Uso l'apparecchio fotografico come uso una macchina da scrivere, in modo da mettere un'idea su carta. Ciò che conta è l'idea, e mi sforzo sempre di esprimerla col mezzo più appropriato. A seconda del soggetto e del modo come voglio trattarlo, faccio la mia scelta tra pittura e fotogra-



MAN RAY; Tears, 1930

fia».

Dal punto di vista linguistico, la rivoluzione apportata da Man Ray consiste in questo: ogni disciplina estetica, se usata convenzionalmente ed abitudinarmente, si cristallizza in un insieme di segni incapaci di tradurre le idee dell'artista continuamente in evoluzione. Per delle nuove idee occorrono delle nuove soluzioni tecnico/espressive; ora, ogni strumento ha una sua capacità di dilatazione che l'artista deve continuamente mettere alla prova: da quest'area di sperimentazione egli attinge quei moduli formali che gli permettono di materializzare la propria immaginazione. Cosa sono i « rayogrammes » se non l'appropriazione di strumenti che possono divenire passivi, e cioè la carta ed il negativo fotografici costretti a registrare la realtà esterna nel processo fotografico normale, e la loro destinazione ad una funzione direttamente creativa? Disponendo degli oggetti sull'emulsione sensibile, sotto l'azione della luce, l'artista viene liberato dalla « servitù della realtà », per cui può tranquillamente eliminare la prospettiva ed il tempo fotografici e giocare con le ombre, la trasparenza o l'opacità degli oggetti, entro una nuova dimensione spazio/temporale. Si può obiettare che la fotografia ha una sua potenzialità specifica, che risiede nel privilegio di entrare in rapporto diretto con la realtà fenomenica. Ma ciò non toglie che sia importante scoprire delle aree intermedie ed interdisciplinari che liberino delle nuove forze creative, come il lungo tirocinio sperimentale di Man Ray ha ben dimostrato.

Gli anni del realismo poetico

Gli anni '20 furono anni soprattutto di sperimentazione. « I campi deliziosi » (« Les Champs Délicieux »), un album di rayogrammes originali di Man Ray, pubblicato nel 1922 con la prefazione di Tristan Izara, il fondatore del movimento dadaista, aprirono la strada ai numerosi tentativi d'indagine del linguaggio fotografico che si protrassero fino agli anni '30. Germaine Krull, con le sue moltiplicazioni di angoli di ripresa, ma soprattutto André Kertész, con le sue famose deformazioni di nudi, condussero delle ricerche personali sempre più soggettive, convergenti su delle realtà di tipo psichico. E' ancora Man Ray a fornire il tramite tra surrealismo e fotografia, con le sue esperienze visive a carattere onirico condotte assieme ai poeti (Breton, Aragon, Eluard) ed ai pittori del movimento sur-realista. Frutto di questa collaborazione tra pittura, poesia e fotografia appaiono libri e riviste, come « *Le Minotaure* », in cui le investigazioni letterarie del mondo del sonno si appoggiano



ANDRÉ KÉRTESZ; Turenne, Francia, 1930

in pieno scandaglio della dimensione del sogno, e dunque tendente decisamente al surreale/astratto.

Ma, contemporaneamente, la fotografia francese non disdegna il tracciato realistico. Nel 1925 un ungherese, il grande André Kertész, nato nel 1894 a Budapest, sbarca a Parigi: un ennesimo straniero attirato dalla capitale dell'avventura artistica. Dopo i dieci anni di permanenza parigina di colui che è considerato uno dei più grandi fotografi del secolo, la fotografia francese non avrà più lo stesso volto. Qual'è stato l'apporto di Kertész? In due parole, la qualità poetica della sua visione, il candore con cui ha osservato il mondo. La semplicità tecnica con cui ha fotografato.

E' stato lui il primo reporter della vita cittadina, il primo fotografo a scendere in strada per fotografarne la vita degli abitanti nel suo quieto svolgersi: uomini, piccoli fatti, cose colte nella loro immobile esistenza. Il primo a cogliere la poesia ed il mistero di uno spettacolo di saltimbanchi, di una balera di periferia, di un girotondo di bambini, di un vaso di fiori e di una ragazza in attesa ad una finestra. Con lo sguardo eternamente vergine di chi si sorprende di tutto, di chi sa vedere un significato duraturo in quei vicoli della vita che gli altri attraversano da ciechi, Kertész estrae dalla complessa realtà cittadina un pozzo di scoperte visive che accenderà le idee della nascente generazione dei fotografi parigini come Cartier-Bresson e Brassai. Questi ultimi e molti altri hanno ammesso il debito nei confronti del « fratello veggente » ungherese.

Dal 1925 al 1928 Kertész [...] è tra i primi a fornire d'immagini la stampa illustrata che nasceva in quegli anni in Germania, aprendo la via ad un tipo di mestiere, quello appunto del fotografo indipendente collaboratore di giornali, che sarà presto ambito dalla nuova generazione degli aspiranti reporter. Reportage ed apparecchio fotografico di piccolo formato si sviluppano pressoché contemporaneamente: nel 1928 Kertész acquista la sua prima Leica [...] Nel 1928, quando esce la bella rivista «Vu» edita da Lucien Vogel, Kertész prima e Cartier-Bresson in seguito iniziano una larga collaborazione che darà all'impaginato di «Vu» una qualità unica per quei che riguarda l'illustrazione fotografica.

Il 1934 è l'anno di un libro fondamentale - « Parigi vista da André Kertész » - antesignano di tante altre pubblicazioni sul tema della capitale francese, in cui la fotografia è strutturata su delle idee di poesia cittadina. Nel 1936 Kertész lascia Parigi per l'America; una scelta tutto sommato infelice, che non gli procurerà il successo forse sperato, ma che anzi lo sprofonderà in un periodo poco fertile di idee creative [...].

Brassai scopre la Parigi notturna

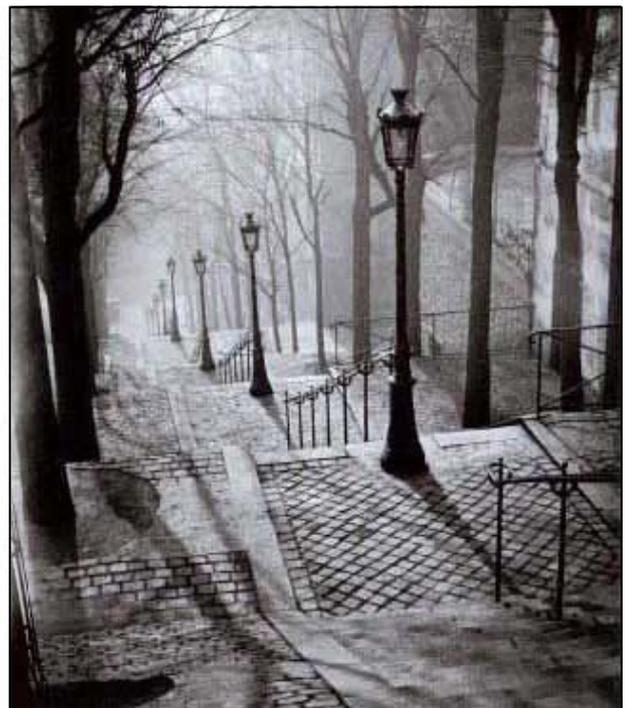
Brassai è il fotografo francese che rassomiglia a Man Ray per la versatilità del talento creativo: poeta, disegnatore, scultore e decoratore oltre che fotografo, ogni volta ha scelto lo strumento più adatto all'ottenimento di un determinato risultato artistico. Come l'artista americano, anche Brassai ha lasciato un'impronta importante soprattutto nella sfera della fotografia; però, a differenza di Man Ray, egli non è stato un continuo sperimentatore, ma un classico nel senso più ampio della parola.

Emigrato anche lui [...] Brassai si è presto integrato nella vita artistica di Parigi, nel suo spirito allora ancora bohemien, fatto di tante idee provocatrici e di pochi spiccioli in tasca. Quello che era stato da sempre il punto d'incontro dei pittori stava divenendo in quegli anni (gli anni '20 e '30)[...] il luogo privilegiato da un Gruppo di fotografi. Quando Brassai decise di fare della fotografia, ed andò a chiedere consiglio a Kertész, egli aveva già una visione formatasi alle discipline figurative tradizionali (pittura e scultura). [...] l'equilibrio, la misura, la perfezione compositiva, la divisione della superficie in spazi calibrati, cioè l'insieme delle regole della buona pittura, una volta trasposte in fotografia (intendiamo come cultura, come « fondo »), creano un tipo d'immagine particolare: un documento realistico che ha la perfezione millenaria di un dipinto. Fotografie colte, perfette fin nei minimi parti-

colari, che raggelano la realtà in tutto ciò che essa ha di più essenziale e fuori del tempo. A Brassai non interessai il movimento della folla, il flusso della vita o l'episodio di cronaca, ciò che piace ai reporter (fotografi dell'immediato); l'ideologia del quadro che si porta dietro lo spinge a cercare l'immagine più sintetica e più simbolica possibile, quella che dica tutto quello che c'è da dire sul soggetto fotografato. E' proprio per questo che, osservando una fotografia di Brassai, si ha come l'impressione che quella ballerina rappresenti la Ballerina in assoluto, una scena nel caffè il Caffè, una prostituta la Prostituta.

L'uomo che ha meglio saputo inquadrare la personalità di Brassai è stato lo scrittore Henry Miller. Lo ha definito « l'occhio di Parigi ». Miller fa con la sua penna una bellissima « fotografia » del fotografo:

« Appena lo incontrate, vi accorgete subito che i suoi occhi non sono occhi normali. Hanno questa perfetta, limpida sfericità, questa vivacità che abbraccia tutto ... Possiede il globo oculare dell'insetto ... L'occhio che brama e devasta. L'occhio che precede il sinistro. L'occhio spia, l'occhio appostato del vampiro, l'occhio torpido, l'occhio calmo del Buddha che abbraccia il tutto e che non si ferma mai. L'occhio insaziabile ». (forse in questa descrizione dello sguardo di Brassai fatta da Miller deve aver contato il paese d'origine del fotografo, la Transilvania, famigerata terra di vampiri...) [...].



BRASSAI; Montmartre

La lezione di Cartier-Bresson

Di Cartier-Bresson si è scritto e parlato infinite volte da trent'anni a questa parte; [...] Laddove per lungo tempo si è inneggiato al suo proverbiale rispetto della realtà ed al suo interesse per l'uomo, alcuni hanno scoperto narcisismo d'artista ed altezoso distacco dalla comunità sociale fotografata.

[...] La condizione per essere un testimone il più possibile obiettivo, Fedele, degli avvenimenti, sta nell'evitare di cadere in schemi ideologici fissi, in pregiudizi diffusi è proprio alla sua estrema libertà mentale, alle sue iniziative individualistiche - lasciarsi dominare dal dubbio là dove gli altri prendono risolutamente posizione - che dobbiamo quel sapore in più di « vero » e di « autentico » che le fotografie di Cartier-Bresson ci comunicano. [...] è un metodo operativo imposto dalla necessità di salvaguardare lo svolgimento della realtà così come gli si presenta davanti, realtà che la presenza dell'obiettivo fotografico può perturbare e dunque modificare ad ogni minimo istante. Cartier-Bresson ha scelto una concezione fotografica che ovviamente gli è congeniale, quella di osservatore. che non è poi altro che la continuazione della tradizionale funzione dell'arte come imitazione della natura: vedere e riferire agli alta ciò che di significativo si è colto nello spettacolo del mondo. Nessun « messaggio » immediato da consumare. [...]

una fotografia è per me il riconoscimento simultaneo. In una frazione di secondo, da un lato del significato di un fatto, e dall'altro lato di una organizzazione rigorosa delle forme percepite visualmente che esprimono questo fatto».

«Penso che per essere in grado di capire meglio ciò che si deve dimenticare di se stessi e scomparire, evitando di operare intrusioni.

Bisogna avvicinarsi fra punta di piedi. E senza farsi notare; e, nello stesso tempo, senza farsi riconoscere. L'anonimato è essenziale. Ci si deve concentrare: fotografare è concentrazione. A volte sono in grado di fotografare, ma altre volte non posso portare l'apparecchio fotografico agli occhi, e per nessuna ragione al mondo scatterei una fotografia. Questo mi capita in quelle circostanze in cui mi sento un intruso. Bisogna rispettare la gente, bisogna essere un uomo prima di essere un fotografo ».

« Il soggetto non consiste nel raccogliere fatti, perché i fatti in se stessi non offrono alcun interesse. L'importante è il modo di scegliere tra i fatti, di scegliere il fatto vero in rapporto alla realtà profonda, di situarsi insomma in rapporto a ciò che si percepisce. In fotografia la più piccola cosa può essere un grande soggetto, il piccolo dettaglio umano può divenire un leitmotiv. Noi fotografi vediamo e facciamo vedere attraverso una specie di testimonianza il mondo che ci circonda, ed è l'avvenimento, per sua stessa natura, che provoca il ritmo organico delle forme. Quanto al modo di esprimersi, ci sono mille ed uno modi di distillare fotograficamente ciò che ci ha sedotto ».

« Solo quando i rapporti formali sono stati rigorosamente stabiliti un soggetto emerge in tutta la sua intensità. Una fotografia va vista nella sua totalità, in una sola volta, come un quadro; la composizione, che deve essere una costante preoccupazione, è una coalizione simultanea, una coordinazione organica di elementi visivi. Non si compone gratuitamente, ci dev'essere una necessità e non si può separare il fondo dalla forma. In fotografia il fatto plastico è in funzione di linee istantanee; noi lavoriamo sul movimento, in una specie di presentimento della vita, ed il fotografo deve cogliere intuitivamente, nel movimento, il rigore geometrico, l'equilibrio espressivo ».

« Il nostro occhio deve costantemente misurare, valutare. Possiamo modificare la prospettiva con una leggera flessione dei ginocchi, possiamo far coincidere delle linee con un semplice spostamento della testa di una frazione di millimetro, ma ciò non può essere fatto che con la velocità di un riflesso, cosa questa che ci impedisce per fortuna di provare a fare dell'«Arte». Si compone l'immagine quasi nello stesso tempo che si preme sull'otturatore e, ponendoci con l'apparecchio più o meno lontano dal soggetto, si disegna il dettaglio, lo si subordina, o altrimenti è lui che ci tirannizza. Succede che si resta immobili, insoddisfatti, in attesa che arrivi qualcosa, talvolta l'avvenimento svanisce prima che sia stato possibile scattare fotografie, ma poi, per es., capita che qualcuno passi, lo si inquadra nel mirino, si aspetta, si aspetta... si scatta, e si va via con la sensazione di avere qualcosa nel sacco ».



HENRI CARTIER-BRESSON

Il reportage umanistico

« Le meraviglie della vita quotidiana sono avvincenti; nessun regista saprà mai creare l'inaspettato che troviamo per la strada. Per conto mio, io metto in posizione la mia macchina fotografica: è lei, poi, che fa tutto il lavoro ». (Doisneau)

Ogni paese, a seconda delle sue intrinseche caratteristiche, cioè della sua cultura e delle sue tradizioni, sviluppa una particolare tendenza » fotografica in cui quel paese finisce per riconoscersi. E' però obiettivamente difficile distinguere i tratti salienti di una cultura fotografica; è normale che i fotografi di un dato paese lavorino fianco a fianco senza interessarsi ai punti di contatto che esistono nelle loro rispettive attività. In questo caso, l'analisi di un « osservatore esterno » può aiutare ad inquadrare i tratti essenziali di un dato fenomeno.

[...] un aspetto centrale nell'area della fotografia francese [...] è la « fotografica di taglio umanistico ».

[...] con l'aggettivo « umanistico » abbiamo inteso riferirci a quel tipo di documento fotografico che mette a fuoco l'uomo e la qualità umana dei vivere.

Perché fotografare l'uomo

Storie, racconti, romanzi: quanti innumerevoli ritratti sono stati fatti dell'uomo... non ci si è mai stancati di descrivere le situazioni che accadono nella vita dell'uomo, cioè la nostra condizione di uomini. Ogni espressione di tipo artistico «fotografica», a suo modo, la presenza umana; individuo, gruppo o classe che sia; l'atteggiamento esterno o la vita interiore; l'uomo com'è e l'uomo come si vorrebbe che fosse; per scoprirlo, per ammirarlo, per denigrarlo. Lo stile con cui si descrive l'uomo può essere più o meno realistico, più o meno immaginario: a seconda che accettiamo i dati della realtà, oppure la trasformiamo.

[...] molti reporter [...] hanno fotografato dell'uomo quello che era importante vedere e sapere di lui nel periodo in cui hanno operato. E da qui scaturisce la prima importante osservazione: la loro epoca è stata l'epoca dello sviluppo e del successo delle riviste illustrate. Oggi queste riviste si sono trasformate, i loro interessi sono diversi ed in esse la «bella» fotografia non gioca più un ruolo determinante come accadeva al tempo in cui Doisneau, Boubat, Izis e Ronis collaboravano con l'editoria; l'uomo, in quanto attore e spettatore di gioie e di drammi, di curiosità sentimentali e di situazioni umoristiche, non fa più «soggetto». Ma il grande pubblico di lettori, nel periodo di splendore delle riviste illustrate, era avido proprio di vicende umane descritte fotograficamente. Di belle fotografie che parlassero di cose semplici, chiare e comprensibili, ma soprattutto «vive». Dopo gli anni nefasti della guerra e per tutto il periodo della ricostruzione economica, il pubblico voleva proprio questo: scene di vita vera, di speranza e di rinato ottimismo, insomma il corrispettivo visivo dei loro bisogni di ricostruzione anche psicologica [...].

Doisneau, Boubat, Ronis :

[...] Doisneau

[...] Calore umano, bonaria presa in giro, gusto per l'affabulazione per la narrazione poetica dei fatti della vita: questi elementi di fondo nella personalità di Robert Doisneau sono naturalmente i primi filtri selettivi dell'avvenimento. La ripresa o meno di quanto si prospetta all'obiettivo dipende chiaramente dal grado di sintonia che si stabilisce tra il fotografo e la realtà. Nel caso di Doisneau questa realtà deve in qualche modo «strizzargli l'occhio»: il rapporto tra fotografo e soggetto dei tipo amichevole, complice, e lo scarto avviene solo quando il fotografo si sente integrato alla dimensione umana del fotografato. Osservate i soggetti ripresi da Doisneau: agiscono come lui non fosse una presenza estranea, non perché il fotografo si renda a loro invisibile, ma perché egli fa parte alla pari di loro di quella situazione reale che stanno vivendo [...]. In Doisneau, insomma, non si avverte la tattica preordinata del fotogiornalista che deve tornarsene a casa a tutti i costi con qualcosa di forte e di informativo sull'avvenimento a cui ha assistito; si ha invece costantemente l'impressione che egli fotografi ciò che gli capita di bello lungo il corso delle sue giornate [...]. Ma come si articola in pratica il suo modo di registrare la realtà?

[~] è un istintivo; non segue un rigoroso piano di ripresa come fa spesso un documentarista con interessi etnografici o sociologici, ma si lascia guidare dalle circostanze del momento [...].

Boubat

Boubat opera nella sfera della vita con l'occhio permanentemente rivolto al mondo dell'arte; a differenza di Doisneau, il quale possiede l'immediatezza del fotografo/cronista che si fonde con l'avvenimento, egli resta più distaccato, più controllato [...] per Boubat la realtà è solo materia bruta che va strutturata in opera d'arte. C'è tutta una cultura pittorica alla base dell'ideologia fotografica di Boubat: [...] una solida perfezione del suo impianto figurativo. Ogni segno è sapientemente disposto all'interno di un'immaginaria cornice, come se questo fotografo fosse dotato del sottile potere di trattare la realtà a suo piacimento, [...] «Aspetto che la fotografia si organizza». Questo significa che il fotografo deve munirsi della pazienza oltre che della lucidità necessarie per riconoscere nel caos della realtà quelle situazioni in cui il significato si organizza in un insieme armonioso di forme; [...] per arrivare a quel momento in cui il soggetto si dispone da sé nello spazio secondo le regole classiche che presiedono alla bellezza, all'armonia figurativa ecc.



ROBERT DOISNEAU; il nastro della sposa, 1950 ca.

Questa fotografia di Doisneau conferma l'attenzione dei reporter umanisti verso i rituali contadini. Anche questa è una fotografia esemplare in quanto a capacità descrittiva, semplicità, chiarezza. Tutto appare vivo e movimentato: la sobria solennità dei partecipanti al corteo nuziale, la quotidianità di quel paesaggio contadino da cui il corteo proviene ed in cui tornerà tra poco ad immergersi, la «verità» di quelle due sedie di campagna raccattate alla bell'e meglio per tendere il nastro. Al fotografo interessava suggerire la semplicità di un rituale, il suo essere diverso da ogni pompa celebrativa perché modestamente e solidamente attaccato alla terra come quelle due sedie impagliate tirate fuori dalla cucina di casa. C'è anche qui come un movimento cinematografico «interno» all'immagine: quello che noi vediamo è il «fotogramma» che precede la rottura del nastro ma che suggerisce all'immaginazione visiva quelli successivi del raggiungimento e superamento del traguardo. Ed è questo il pregio maggiore della fotografia di taglia umanistica: rappresentare l'uomo partendo da un particolare di cronaca ed arrivando all'Uomo, come cultura.

Questo riconoscimento può essere più o meno intuitivo, più o meno inconscio; è chiaro che se fosse razionalizzato, l'equilibrio delicato di questo tipo d'immagini ne resterebbe spezzato. Quello che interessa Boubat, in definitiva non è il fuoco o la mobilità di un avvenimento ma la sua conversione in rito, cioè in storia millenaria che riassume l'essenza dell'esistenza umana. E' per questo che egli dà il meglio di sé quando è a contatto con le popolazioni primitive, presso cui la storia sembra ripetersi eternamente sotto le stesse forme visive. A titolo di esempio del modo di operare di Boubat si osservi la fotografia che rappresenta una fila di pescatori nell'atto di tirare a secco una barca, mentre in primo piano una donna scherza animatamente con una bambina che tiene in braccio un bambino più piccolo. Si tratta di un avvenimento che è facile immaginare movimentato e certo caotico, dato che una moltitudine di persone sta muovendosi nello spazio situato davanti al fotografo, e lungo diverse direzioni spaziali. Dunque, un movimento di folla normalmente difficile da controllare per un fotografo. Ebbene, Boubat inquadra splendidamente l'avvenimento riuscendo ad armonizzare il caos: riserva la parte destra del quadro alle figure femminili fissandone istantaneamente la grazia e la vivacità dei gesti, mentre include nella parte sinistra e nel fondo la fila di uomini intenti al loro lavoro. La vivacità dell'episodio è stata cioè immobilizzata nei più ampio contesto del rituale primitivo del lavoro, della sua corralità, dei ripetersi millenaria dei gesti di quella gente. L'inquadratura ed il taglio sono riusciti ad ordinare i diversi spostamenti delle persone secondo due assi diagonali convergenti (la linea che congiunge le due donne s'incontra con quella che riunisce gli uomini). [...] Ritorno alle origini, bellezza di luoghi e persone, sentimento lirico della vita gli interessi ricorrenti in Boubat ci parlano di un mondo antico deciso a sopravvivere ad un'epoca moderna che sopprime le maggiori qualità umane[.].

Ronis

Di tutti questi reporter Willy Ronis è il più eclettico. E' il fotografo/illustratore, quello che sa appunto come rendere generale il significato di un avvenimento; di conseguenza è quello che più spesso scompare come «autore» per applicare uno stile il più possibile teso a mettere in luce il soggetto dell'immagine. C'è qualcosa di graficamente pulito, di didascalico, nel reportage di Ronis: da una parte il fotografo e dall'altra la realtà, e tra i due «mondi» c'è un minimo di filtri, di interferenze emotive, di interpretazioni mentali. Il suo modo di illustrare una situazione attraverso una unica immagine è tra i più rappresentati dello stile generale del tempo (alcune delle sue fotografie rivelano uno stile vicino a quello di Cartier-Bresson con la differenza che qui il «momento decisivo» è al servizio di un'immagine di facile lettura). Di ogni situazione umana Ronis sembra possedere la chiave illustrativa. Le ha tutte nel suo repertorio: i turisti che si fotografano davanti alla torre Eiffel, il sano vivere contadino, l'innocenza della tenera età, gli animali che fanno involontariamente i clown per gli uomini, la tragedia del ferroviere, ecc., insomma molti dei temi che fanno normalmente presa sul pubblico. Ogni situazione fotografata con quell'apparente naturalezza che è il frutto di un mestiere meticoloso. L'uso quasi esclusivo del piccolo formato e dell'obiettivo normale è il segno linguistico che traduce il rispetto della visione normale dell'occhio: [...] vi è anche in lui il rispetto per le forme del reale, non certo la loro manipolazione. La realtà, per tutti questi fotografi, esiste, è davanti ai loro occhi, produce situazioni umane eccezionali che hanno quasi sempre un movente poetico: essi le documentano per il largo pubblico che non sa o non vuole vedere dato che ha demandato a loro il compito di illustrargliele attraverso le pagine delle riviste.

L'appoggio di Jacques Prévert

L'11 aprile del 1977 moriva Jacques Prévert, il grande poeta francese del dopoguerra divenuto famoso, dopo aver scritto soggetti cinematografici (collaboratore dei film di Marcel Carné, tra l'altro) e canzoni, con i libri di poesia intitolati «Paroles», «Spectacles», «La Pluie et le Beau Temps», «Grand Bal du Printemps». Non è solo importante citare Prévert perché ha scritto le prefazioni di molti dei libri fotografici pubblicati dai fotografi di cui vi abbiamo parlato, ma anche perché il modo stesso di



EDOUARD BOUBAT



EDOUARD BOUBAT; Il giardino del Lussemburgo 1954

Questa famosissima fotografia di Boubat costruita su tre piani orizzontali - in primo piano le sedie, al centro la folla dei bambini che giocano con la neve, gli alberi nella parte alta dell'immagine si serve tecnicamente dei toni alti della neve e dell'aria tersa del parco per disegnare una leggera trama grafica. Le sagome delicate dei bambini sembrano come lievitare entro la fascia bianca della neve racchiusa tra le due fitte file degli alberi e delle sedie: da qui l'impressione che i bambini giochino come sospesi sopra una nuvola. Proprio qui sta il carattere straordinario di una tale fotografia: la cronaca di un'oretta di giochi in un parco innevato è stata da Boubat amplificata in visione da giardino delle delizie, in fiaba d'altri tempi. Un'immagine che ha tutto il candore dei dipinti naïf ma che scaturisce direttamente da un frammento di realtà umana.

Prévert di fare poesia e di scovarla tra la gente semplice e per le strade ricorda da vicino lo stile fotografico dei nostri autori. Prévert è stato in effetti l'ispiratore e l'amico della generazione dei fotografi umanisti francesi: Boubat, Izis e soprattutto Doisneau riconoscono in questo loro illustre compagno di strada il profeta del loro tempo.

Quando leggiamo quello che è stato scritto su Prévert: «...l'inventore di un certo clima tra realistico e poetico...» «...è lo spettatore per eccellenza della vita spontanea, quotidiana» «... nella sua visione poetica l'atteggiamento anarchiceggiante andava di pari passo con l'amore per l'esistenza, una certa vena sentimentale, con il gusto delle cose immediate ed umilia» «... Prévert era, dunque, la vita colta nella sua luce diretta», come non pensare ad un'identità di sensibilità con i colleghi dell'obiettivo?

Cosa fotografano i giovani

Possiamo riunire gli ultimi sviluppi della fotografia francese sotto queste grandi classificazioni:

Un gruppo di fotografi il cui stile si è nutrito di certe esperienze americane, dunque dai propositi molto suggestivi, che scandagliano la dimensione più rarefatta della realtà: il dettaglio significativo, le atmosfere inquiete ed ambigue, le misteriose vibrazioni delle cose. Alcuni di loro amano accentuare l'ambiguità propria dell'immagine fotografica. Citiamo tra costoro Bernard Plossu, Eddie Kuligowski, Bruno e Bernard Descamps.

Un gruppo di autori che operano nel campo del nuovo reportage: reporter a stretto contatto di gomito con una società osservata non nei suoi aspetti più violenti od estremizzati per fini giornalistici, ma in quelli più autentici. L'intenzione non è di ingigantire gli avvenimenti ma di partecipare alla vita dei soggetti fotografati[. . .] Tra loro: Guy Le Querrec ed i fotografi di Viva, come Raymond Dityvon, Martine Frank, François Hers, Hervé Gloaguen.

Fotografi che operano nella sfera naturalista tradizionalmente francese, di propria iniziativa oppure in seguito alla partecipazione ai corsi fotografici di autori come Sudre e Brihat. Molti di loro vivono nella provincia francese. Citiamo ad es. Françoise Hamidi, Jean-Luc Tartarin, Claudine Guinot ecc.

Una minoranza di autori che lavorano entro l'area visiva in contatto con le altre espressioni figurative, e tendono perciò ad usare la fotografia in modo interdisciplinare e/o sperimentando tecniche miste. Citiamo come esempio Monique Tirouflet.

Se c'è qualcosa che riunisce molti dei giovani fotografi francesi, questo va ricercato nella comune denuncia dell'ambiente cittadino e l'assunzione del « viaggio » come modello di situazione aperto all'avventura insieme umana e fotografica. Prendiamo ad es. Plossu o Kuligowski: le fotografie scattate nelle città mostrano generalmente degli ambienti squallidi e deserti, entro la cui struttura rigidamente geometrica l'uomo appare come una piccola macchia di vita abbandonata a se stessa (una serie realizzata al grandangolo da Kuligowski sul metrò parigino è indicativa in questo senso). Ecco che invece quando questi fotografi si imbattono in spazi non ancora edificati, ampi e liberi come può esserlo un litorale animato dal vento, od una distesa di campi a perdita d'orizzonte, la loro « mano » cambia: le fotografie appaiono come calme estensioni spaziali dalla durata temporale sospesa. Proprio in tempi recenti un fotografo come Plossu, finora considerato il più « americano » della nuova generazione francese, è sembrato rientrare su posizioni più tradizionali: sui suoi volti e paesaggi d'Africa c'è la prassi elementare del documentarista che mette l'oggetto da fotografare al di sopra della propria narcisistica soggettività. Dal canto suo, Kuligowski si dichiara desideroso solo di vivere e di ritrarre il mondo degli affetti personali.

Riassumendo: fotografia del silenzio, dei momenti minimi, delle sensazioni sussurrate, delle espressioni personali che vogliono sottrarsi al fracasso dei mass-media. E' in atto un allontanamento dalla fotografia come colpo d'occhio sensazionale, come « messaggio » ed impegno. « La realtà è più forte, è più immaginativa di ogni messa in scena » dice Philippe Salaün. uno di questi autori che vuol fotografare solo ciò che gli piace. La generazione degli anni '70 contesta i miti legati alla fotografia di successo (tipo « blow-up ») sorti negli anni '60 e, se si volta indietro, lo fa semmai per ammirare il calore umano e lo humour di un Robert Doisneau.



WILLY RONIS, Il vignaiolo della Gironda (s.d)



BERNARD PLOSSU, Etretat, 1973

(Materiale tratto da: TACCUINO FRANCESE, in *Progresso Fotografico*, n° 718 Luglio - Agosto 1977)

BIBLIOGRAFIA MINIMA

Atget

- The world of Atget*, di Berenice Abbott. 1964.
Les metamorphoses de Paris, a cura di Yvan Christ 1967.
LLes metamorphoses de la banlieu parisienne, by Yvan Christ. 1969.
Eugène Atget 1857-1927, di J.C. Lemagny, in Creative Camera International Year Book 1975
EugèneAtget, di Jean Leroy. 1975.

Lartigue

- Les photographies de J.H. Lartigue*, Ami Guichard editeur. 1966.
Diary of a Century, Viking Press. New York 1970.
Instantans de ma vie, Chénc, Paris 1974.
J.H. Lartigue et les femmes, Chéne, Paris 1975.

Man Ray

- Photographies 1920-1934*. Paris/New York 1934.
Portraits. Testo di F. Gruber. Prisma, Gutersloh. 1963.
Selfportrait. New York/Paris/London 1963.
Autobiographie. Laffont, Paris 1964 (ed it. Mazzotta, Milano; 1975).
Man Ray, (di G.C. Argan) Torino 1970.
Man Ray, Catalogo della mostra alla galleria « Il Fauno ». Torino 1974.
Man Ray, di Lara Vinca Masini. Sansoni, Milano 1975.
Man Ray, l'occhio e il suo doppio. di Maurizio Fagiolo dell'Arco. Roma 1975.
Man Ray, l'immagine fotografica. Catalogo della Biennale di Venezia, 1976.
Man Ray. di Penrose. Chéne. Paris.

Brassai

- Paris de nuit*, 1933.
Volupté de Paris. 1935.
Trente dessins. Con una poesia di J. Prevert. Paris, 1946.
Camera in Paris. Londra/New York, 1949.
Histoire de Marie. Testo di Henry Miller,. Paris, 1949.
Seville en fête. Paris, 1954.
Brassai, Editions Neuf, 1952.
Gestpräche mit Picasso. Hamburg, 1966.
Le Paris secret des années '30. 1976.

Cartier-Bresson

- The photographs of Henry Cartier-Bresson*. Testo di Kirstein-Newhall. New York 1947.
Images à la sarret. Ténade 1952.
Flagrants délits. Delpire.
D'une Chine à l'autre. Testo di J.P. Sartre, 1954 (anche ediz. Italiana). Mosca, Robert Delpire, 1954.
Phntographies d'Henry Cartier-Bresson, Delpire, 1963.
L'homme et la machine. Chéne, 1972.
Visages d'Asie. Chéne, 1974.
A propos de l'U.R.S.S., Chene, 1975.

Doisneau

- La banlieu de Paris*. Testo di Blaise Cendrars. Seghers Editeurs, 1949.
Les parisiens tels qu'ils sont. Delpire, 1954.
1, 2, 3, 4, 5. La Guide du Livre. Losanna, 1955.
Instantanées de Paris. Testo di Blaise Cendrars. Arthaud 1956. Paris Parade. 1956.
Pour que Paris soit. Testo di Elsa Triolet. Cercle d'Art, 1956. Gosses de Parzs.)eheber, 1957.
Enfants, Heibonsha. Tokyo, 1957.
Epouvantable, epouvantails. Editions Hors Mesure, 1965.

Boubat

- Ode Maritime*, Heibouska, Tokio, 1957.
Edouard Boubat, testo di B. Georges, 1966, M. Brient
Edouard Boubat, testo di R Hassner, Stockholm, Norstedt et Sønner, 1967.
Women, Aidan Ellis, Londra-
Femmes, Chéne, Parigi, 1972.
Edouard Boubat, texte de B. Georges, Collier, New York, 1973.
Miroirs autoportraits, testo di M. Tournier, Denoel, 1973.
Anges, testo di A. Blondin, Atelier d'Expression, 1974.
La photographie, testo e immagini di Boubat, Le Livre de Poche, 1974.
La Souviance, Edouard Boubat, Mei- cure de France, 1976.

Izis

- Paris de rêves*, 1950.
Grand bel du printemps (testo di Jacques Prévert, 1951.
Charmes de Londres, testo di j. Prévert, 1952.
Paradis Terrestre, testo di Colette, 1953
Israel testo di A. Malxaux, 1955.
Le cirque d'Izis, testo di J. Prévert, 1965.
Le monde de Chagall, testo di R. Mc Mullan, 1969.

Ronis

- Photo-Reportage et Chasse aux images*, Montel, testo e fotografie, 1951 (tradotto in italiano).
Belville Mélinmontant, testo di P. Mac Orlan, Arthaud, 1952
Paris en couleurs, testo di M. Brion, Arthaud, 1962.

Jean-Claude Gautrand

- Murs de mai 1968*
L'assassinat de Baltard, 1972.
Les Forteresse du Dérivoire, Presse de la connaissance, 1977

Bernard Plossu

- Surbanalisme*, Chéne, 1972.
Go West, Chéne, 1976.

Jean-Philippe Charbonnier

- Un photographe vous parle*, Grasset, 1961.
Chemins de la vie, testo di P. Soupault, Editions du Cap, 1957.
Jean-Philippe Cbarbonnier, testo di M. Toumier, Editions Agathe Gailard, 1972.

Lucien Clergue

- Née de la Vague*, Editions Belfond, 1968. Génèse 1972.
Le quart d'heure du taureau, Chéne, 1977.

ALTRE PUBBLICAZIONI

- Claude Lefèvre, *Pays Dogon*, Chéne, 1974.
 Claude Nori, *Lunettes*. Ed. Contrejour.
 Arnaud Claas - Jeans Gaumy - Micheli Thersiquel—Bernard Descamps. *Contrejour*.
Photographie actuelle en France. Contrejour 1976.
Jean-Pier Sudre, catalogo della galleria La Demeure, 1970.
Jean Dieuzaide, catalogo della galleria La Demeure, 1971.
Mon aventun avec le Brai, jean Dieuzaide, Tolosa, 1974.
 Denis Brihat », catalogo della galleria La Demeure, 1972.

STUDI SOCIOLOGICI, STORICI O LINGUISTICI:

- Storie della fotografia: Gernsheim, Poffack, Lecuver, Keim, Vigneau.
 Pierre Bourdien, *L.r.t plwtogrObie, un ad moytn*. Les Editions de Minuit. Parigi, 1965 (in Italia da Guaraldi, 1972).
 Gisèle Freund, *Photographie et sociéé*, 1974 (pubblicato in Italia da Einaudi, 1976).



© Bernard Plossu - Bordeaux 93