

Fogli freschi di stampa

La fotografia d'arte, di David Bate

Categoria: [Fogli freschi \(o quasi\) di stampa](#)
 Pubblicato 17 Aprile 2018
 di Ilaria Ottria
 Visite: 2687



*La fotografia è un'arte; anzi è più che un'arte,
 è il fenomeno solare in cui l'artista collabora con il sole.*

Alphonse de Lamartine

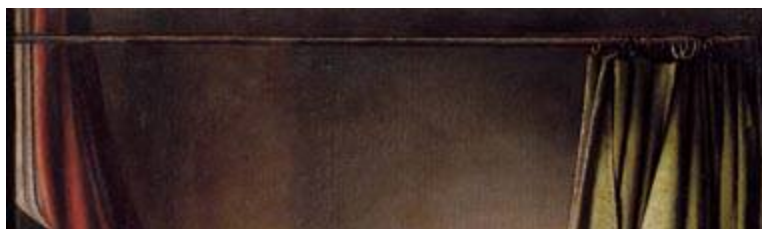


A buon diritto, la fotografia può essere ritenuta una pratica di produzione di immagini estremamente antica; il nome moderno di “camera oscura” fu coniato dall’astronomo e specialista di ottica tedesco Johannes von Kepler che costruì nel 1620 tale dispositivo dotato di lente e finalizzato all’osservazione della luce solare sulla base delle indicazioni fornite dal libro *Magia Naturalis* dello scienziato napoletano Giovan Battista Della Porta (1535-1615).

Ciononostante, la fotografia è stata considerata per molto tempo una sorta di sorella minore dell’arte e nell’immaginario collettivo è stata relegata, pertanto, in una posizione secondaria. Nell’epoca contemporanea, tuttavia, essa riveste un ruolo essenziale in una moltitudine di ambiti diversi (si pensi al cinema, alla pubblicità, alla moda, per citarne soltanto alcuni) e, in virtù di questo fatto, la fotografia ha ormai acquisito una posizione di primo piano nella nostra società. L’obiettivo che si propone il libro oggetto della presente

analisi è proprio quello di mostrare le modalità e le ragioni che hanno permesso alla fotografia di assumere nell’arte un ruolo centrale.

Nel 2017 è uscito, sempre per Einaudi, *Il primo libro di fotografia* di David Bate (fotografo, saggista e insegnante di Fotografia alla University of Westminster di Londra), e dello stesso autore è *Art Photography*, libro pubblicato nel 2015 nell’edizione inglese e ora disponibile nella traduzione italiana di Luca Bianco con il titolo *La fotografia d'arte*. Da un parte, tale studio esamina la complessa relazione che la fotografia intrattiene con il mondo della pittura, proponendo al tempo stesso una sintetica, ma efficace storia della fotografia; dall’altra, a partire da un’osservazione del filosofo francese Jacques Rancière, che in una conferenza del 2002 presso il Centro Nazionale per la fotografia di Parigi affermò che lo scopo dell’arte contemporanea non era quello di produrre somiglianze, ma dissimiglianze, l’autore dichiara che il suo libro «mira a esplorare queste operazioni artistiche di (produzione di) dissimiglianza nella misura in cui esse, nell’arte, hanno fatto specifico ricorso alla fotografia, e al contempo cercherà di esplorare alcune delle molte modalità in cui la fotografia e l’arte hanno incrociato i loro percorsi, a partire dall’invenzione del medium fotografico» (cfr. pp. 9-10).

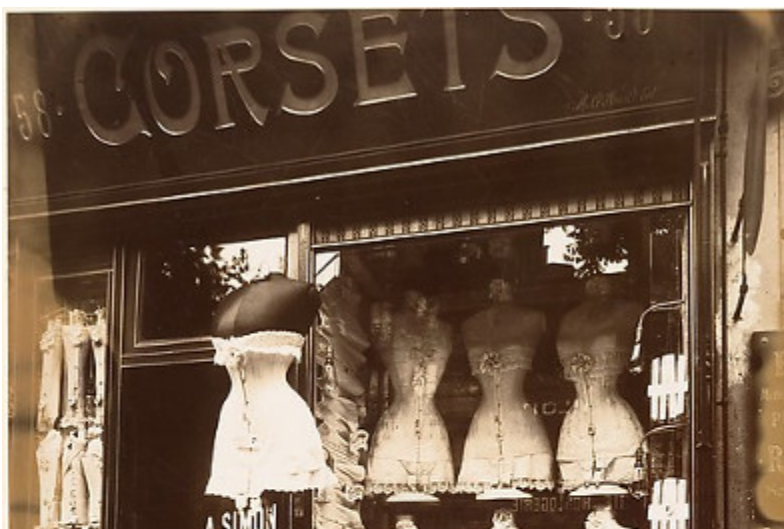




Il testo, corredato da una novantina di illustrazioni e da una bibliografia selezionata, è suddiviso in sei capitoli; il primo, in cui viene tracciata una panoramica storica della fotografia, parte dal presupposto che il valore visivo di “fotografico” abbia preceduto l’invenzione stessa della fotografia, dal momento che il desiderio di fissare in modo permanente le immagini che apparivano sullo schermo della camera oscura risale a vari secoli fa; l’origine di questa lunga storia di costruzione dell’immagine è individuata negli esperimenti architettonici di Filippo Brunelleschi e nel trattato *De pictura* di Leon Battista Alberti (scritto dapprima in volgare nel 1435 con dedica appunto a Brunelleschi, poi in latino), in cui l’opera pittorica viene definita «una finestra aperta sul mondoper donde io miri quello che quivi sarà dipinto». Una delle tematiche di maggior interesse del capitolo è senza dubbio l’analisi del rapporto tra la camera oscura e la pittura prospettica; lo studio della pittura olandese del XVII secolo, soprattutto di Rembrandt e Vermeer, rivela infatti l’esistenza di forti analogie fra tale produzione e le concezioni pittoriche della fotografia ai suoi albori. Queste analogie emergono se si osservano insieme la fotografia del 1998 di Tom Hunter riprodotta sulla copertina del libro (*Donna che legge l’ordinanza di sfratto*, tratta dalla serie *Persone sconosciute*), e l’olio su tela di Jan Vermeer che raffigura una *Ragazza che legge una lettera davanti alla finestra aperta* (Fig. 1). Come aveva fatto a suo tempo Vermeer per le sue tele, Hunter sceglie per i suoi scatti delle persone comuni, inserite in una realtà concreta che ha il sapore del vivere quotidiano. L’ambiente delineato è quello domestico, estremamente lontano dallo spazio sacro proprio dell’arte rinascimentale. Come spiega l’autore, «l’arte olandese è tangibilmente umana, e anzitutto costruisce uno spazio in cui lo spettatore può abitare, riconoscendolo come “naturale”, umano e realistico. È proprio la verisimiglianza di quello che potremmo chiamare l’effetto fotografico che diverrà l’aspirazione caratterizzante dei successivi sviluppi industriali della fotografia» (cfr. p. 22).



Il secondo capitolo è imperniato sul concetto di pittorialismo, cioè sulla creazione di una fotografia d'arte di qualità, processo che si avvale delle stesse operazioni finalizzate a costruire una scena in pittura. Lo scopo dell'immagine pittorialista è quello di rappresentare la realtà in forma ideale; essa finisce di conseguenza per fornire una descrizione della realtà adeguata a determinati canoni estetici, in altre parole una descrizione della realtà come bellezza, lontana dagli aspetti più concreti e talvolta drammatici. Nella lunga storia della fotografia, la svolta più importante in senso pittorialista si verifica nella seconda metà dell'Ottocento, intorno agli anni Settanta, nello stesso periodo in cui fiorisce a Parigi l'attività dei realisti e degli impressionisti, con conseguente dibattito sul modo migliore di raffigurare il paesaggio e la natura. Proprio al mondo rurale attinge il fotografo inglese Henry Peach Robinson per alcune delle sue opere, come *Una spigolatrice* (1872), che riprende chiaramente il tema del dipinto di Jean-François Millet del 1857, intitolato appunto *Le spigolatrici* (Fig. 2). Malgrado il soggetto sia lo stesso, la chiave di lettura delle due opere è profondamente diversa; l'intenzione del pittore francese, uno dei maggiori esponenti del Realismo, era di mettere in luce tutta la durezza del lavoro nei campi, spesso ignorata dal ricco ceto borghese, accusato implicitamente di guardare con indifferenza le condizioni miserevoli del proletariato rurale. Al contrario, l'immagine di Robinson riproduce una sola donna con in mano un mazzo di fascine; essa pare essersi messa in posa per un ritratto e il suo volto non serba alcuna traccia dell'atteggiamento sottomesso e abituato alla fatica delle contadine di Millet; come nota Bate, risulta evidente che «la tematica della povertà rurale viene addomesticata e trasformata in un pittoresco cliché» (cfr. p. 53).





In netto contrasto con la prospettiva pittorialista, le fotografie rispondono spesso a un'esigenza di tipo opposto, che possiamo definire "documentaria", cioè mostrare qualcosa in modo semplice e diretto, privo di artifici; questa "non artisticità" apparente era ritenuta in passato una qualità positiva, come dimostra il grande successo ottenuto dagli scatti di Eugène Atget, su cui ci si sofferma nel terzo capitolo; gli scatti di questo fotografo di quartiere vennero infatti trasformati in autentici oggetti artistici conservati nei musei, sebbene non fossero altro che semplici documenti, immagini preparatorie per studi ulteriori che Atget vendeva a pittori di professione come Braque, Picasso, Utrillo e altri. Egli riproduceva generalmente scene della Parigi *populaire*, ambienti sia pubblici (botteghe e strade) sia privati (saloni, camere da letto, ecc.); una delle fotografie più famose è quella del *Boulevard de Strasbourg – Corsetti* (Fig. 3), realizzata con un punto di vista leggermente obliquo, tipico della maggior parte delle fotografie di Atget.



Dopo il quarto capitolo, dedicato al rapporto tra concettualismo e fotografia d'arte, e il quinto, riguardante i luoghi di deposito e conservazione delle fotografie, in primo luogo archivi e musei, il sesto e ultimo capitolo si concentra sullo spazio abitato e sulle varie tipologie di luoghi scelti dai fotografi per documentare determinate attività. Una tipologia privilegiata è certamente quella costituita dalla spiaggia e dal villaggio vacanze, mete di svago che consentono di cogliere gli individui in un contesto lontano dalla vita ordinaria. La spiaggia, in particolare, essendo vicina al mare, suggerisce un'impressione di libertà, di possibilità di cambiamento o, semplicemente, di distacco dai ritmi abituali. Non è un caso, dunque, che il fotografo italiano Massimo Vitali abbia scelto proprio questo scenario per rappresentare una moltitudine di persone di

diverse origini e condizioni sociali, accomunate soltanto dalla scelta della medesima meta balneare. L'occhio dell'osservatore è indotto a soffermarsi su questa o quella figura, a studiare le possibili interazioni, a tentare in qualche caso una sorta di identificazione; si veda a questo proposito l'immagine del 2008 intitolata *Cefalù Nonna*, che rappresenta la celebre spiaggia della Sicilia gremita di bagnanti, molti dei quali sono immersi in un lembo di mare azzurro pallido (Fig. 4).

Come è possibile comprendere da questa breve analisi, il volume contiene una quantità davvero notevole di spunti, e uno dei suoi maggiori meriti è indubbiamente quello di esaminare il tema della fotografia secondo differenti angolature. L'indagine del rapporto tra fotografia e arte rappresenta un *fil rouge* dell'intera trattazione, e permette di riflettere sull'essenza dell'arte e sul ruolo sempre più importante che la fotografia detiene nel nostro mondo. Come spiega infatti l'autore nell'*Introduzione*, «la nuova centralità dell'immagine fotografica nell'arte prende atto della necessità, da parte dell'arte, di confrontarsi con ciò che è diverso da se stessa» (cfr. p. 10).

Didascalie delle immagini

Fig. 1, Jan Vermeer, *Ragazza che legge una lettera davanti alla finestra aperta*, 1657-59, olio su tela, Staatliche Kunstsammlungen, Dresda.

Fig. 2, Jean-François Millet, *Le spigolatrici*, 1857, olio su tela, Musée d'Orsay, Parigi.

Fig. 3, Eugène Atget, *Boulevard de Strasbourg (Corsetti)*, 1912, stampa alla gelatina d'argento da negativo su vetro, Metropolitan Museum of Art, New York.

Fig. 4, Massimo Vitali, *Cefalù Nonna*, 2008, stampa fotografica cromogenica con montatura Diasec.

Scheda tecnica

David Bate, *La fotografia d'arte*, traduzione di Luca Bianco. Giulio Einaudi editore (Saggi), Torino 2018, pp. XVI – 240, ISBN 978-88-06-23698-4, 44,00 €