

Da: *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, a cura di G. Celant, P. Fossati, I. Gianelli (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 5 febbraio - 25 aprile 1993), Edizioni Charta, Milano-Firenze 1993, pp. 86-97.

Dal fotogiornalismo della Magnum alla ricerca dell'autonomia dall'oggetto reale

Cesare de Seta

Dagli anni Cinquanta agli esordi del Settanta sono passate nei musei e nelle gallerie di Torino alcune migliaia di fotografie: la ricchezza e la varietà delle presenze non giustifica, anzi renderebbe pretestuoso, il tentativo di dedurre da una simile rappresentanza una ministoria della fotografia mondiale nei due decenni considerati. New York e Parigi - soltanto per ragioni ovvie sulle quali non vale insistere - possono reggere una tale prova; di certo nessuna altra città italiana può stare al confronto con quanto accaduto, in questo specifico ambito, nelle *supervilles* dell'arte nella seconda metà del secolo. Anche se a un confronto sia pur solo indicativo, dedotto sul filo della personale memoria, Milano di certo è stato il centro di aggregazione più sensibile, più aperto e più ricettivo in Italia. Non solo perché epicentro, a scala nazionale, del decollo industriale, ma perché forte di una rete di scambi culturali già attivi negli anni Trenta che le consentirono - nell'immediato dopoguerra - un contatto aggiornato sulle ricerche in corso soprattutto in area mitteleuropea. Inoltre Milano è capitale dell'industria culturale ed è qui stata attiva l'intelligenza più sensibile all'innovazione; fortemente sollecitata da nuove domande la fotografia ha sempre prosperato attorno a un nucleo propriamente produttivo: carta stampata, pubblicità, moda, industria. È vero questo non solo per la fotografia ma per ogni arte: ma non è mio compito - in questa sede - sollevare un problema di tale portata, né condurre un esame comparativo.

Torino da parte sua ha privilegiato, anche nelle sue più significative e originali espressioni, uno scontoso isolamento, che è divenuto esso stesso identità culturale: un timbro che è ben riconoscibile nel panorama italiano. Ma se questo è vero per la pittura o la filosofia, per l'architettura o per la letteratura - i nomi è inutile citarli, sono nella memoria di tutti - per la fotografia la diagnosi è molto più sfumata. Si vuol dire con questo che è difficile riconoscere una *via torinese alla fotografia*: non perché in questa città critici, direttori di musei, operatori privati, associazioni di amatori non abbiano compiuto le loro scelte e fatte le loro proposte; né perché tali scelte siano giudicabili in assoluto inadeguate, ma per una ragione di fondo più generale. La questione - in effetti - non riguarda Torino, ma piuttosto lo sviluppo della fotografia a scala internazionale in questo ventennio: nel corso del quale si registra una forte, insistita riduzione di distanza tra i due grandi centri della ricerca fotografica internazionale. New York e Parigi appaiono assai più vicine di quanto non fosse mai prima avvenuto: quella che era stata una storica tensione approda a esiti che sono il frutto di un dialogo sempre più serrato.

Il dato emblematico e più significativo dell'accorciarsi delle distanze è la fondazione, nel 1947, della Magnum Photos per iniziativa di Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, David Seymour e George Rodger: agenzia alla quale aderirono subito lo svizzero Werner Bischof e l'olandese William Vandivert. La parola "magnum" in inglese designa una bottiglia di grande formato e il cui contenuto corrisponde a due "bottles of spirit". Nell'ambiguità della parola "spirit" (alcol e spirito) è espressa l'intenzione di questi fotografi: che ambiscono appunto comporre un'équipe che non conosce

frontiere nazionali e che si muove con tutto lo "spirito" necessario. L'anno della fondazione - di lì a poco sedato il massacro della guerra - consente di intendere la volontà di testimonianza che anima questi fotografi. In uno degli album di Cartier-Bresson ricorre una frase del cardinale de Retz, lo stesso che sul finire del Settecento si era fatto costruire uno straordinario giardino all'origine di ogni poetica *revival*: "Il n'y a rien en ce monde qui n'ait un moment décisif". Questa poetica del "moment décisif" accomuna la compagine composta da americani, francesi, inglesi, svizzeri, olandesi e ancora altri che si riconoscono non nella messa in scena della bella fotografia "composta", ma in quell'attimo che segna la verità di una condizione umana.

A Torino questi nuovi umori sono assenti, forse smorzati dalla personale interpretazione che della fotografia contemporanea offrirà Carlo Mollino nel *Messaggio dalla camera oscura*, redatto nel 1943, ma pubblicato in grande formato nel 1950 a Torino: testo e foto selezionate riflettono per intero il tempo in cui fu concepito il volume; che pure ebbe un suo effetto, portò una certa aria nuova in una società fotografica ancora permeata di tiepide passioni naturalistiche. Io non saprei dire se la selezione compiuta da questo eclettico artista (architetto e designer di professione, ma pure intento alla fotografia nel corso di circa quarant'anni) sia "una delle più straordinarie, sensibili e aggiornate antologie di immagini fotografiche", come ebbe a scrivere con partecipe generosità Daniela Palazzoli (1985). Di certo la scelta di Mollino testimonia un gusto personalissimo, afferma i principi di una foto come espressione artistica mutuata dall'estetica crociana e volge le spalle con inopinata indifferenza a quanto era accaduto e stava avvenendo nella fotografia contemporanea. E poiché s'è prima citato il nuovo corso inaugurato dalla Magnum, sarebbe inutile cercare nel *Messaggio dalla camera oscura* Henri Cartier-Bresson, David Seymour, Robert Capa o tracce di quel fotogiornalismo che - al di qua e al di là dell'Oceano - aveva reinventato l'uso della camera e il linguaggio fotografico. Con equilibrio apprezzabile Piero Racanicchi ha analizzato questo nodo (1989), per parte mia vorrei sottolineare quanto sia datata la selezione di Mollino e sfiorita la sua prosa, anche quando tratta temi che gli sono formalmente congeniali, come il capitolo dedicato a Man Ray.

Perché a Torino si registri un'autentica novità bisognerà che trascorra circa un decennio, con la grande mostra "The Family of Man" (1969) che - allestita nell'austera sede di Palazzo Madama - offrì cinquecentotré immagini di duecentosessantatré fotografi, uomini e donne, selezionati tra celebri "clic" e amateur quattro anni prima da Edward Steichen fondatore e direttore della sezione fotografica del Museum of Modern Art di New York. Torino che aveva assistito piuttosto distratta alle eccentricità di Mollino, che aveva sovente sbadigliato alle proposte della gloriosa Società Fotografica Subalpina (fondata nel 1899), si trova d'un tratto di fronte a quanto di più innovativo e graffiante era presente sulla scena mondiale (sarebbe utile registrare analiticamente le reazioni della stampa non solo torinese a questo evento).

"The Family of Man" - riferisce ogni manuale - girò in trentasette Paesi e fu vista da nove milioni di persone, dopo lo "start point" del 24 febbraio 1955 al MoMA. Il tema include gli aspetti più rilevanti della vita umana; la "Family" non conosce confini geografici, né di razze, né di religioni. La nascita e la morte, l'adolescenza e la vecchiaia, il lavoro, il matrimonio, la religiosità, la miseria e la prosperità, l'amore e l'odio sono momenti universali e unificanti sotto ogni latitudine: "It was conceived as a mirror - scrive nella breve introduzione Steichen - of the universal elements and emotions in everydayness of life - as a mirror of the essential oneness of mankind throughout the world" ("Fu concepita come uno specchio degli elementi universali e delle emozioni della vita quotidiana come uno specchio dell'unità essenziale dell'umanità in tutto il mondo"). Le firme più celebri del tempo ci sono tutte - dalla Magnum a «Life», a «Time» - e compiere una selezione è inevitabilmente un atto arbitrario: per ridurre l'alea abbiamo preferito puntare su immagini che sono divenute, per ragioni di volta in volta diverse, parte dell'immaginario collettivo di quegli anni. Uno

stralunato suonatore di tromba di Robert Doisneau, i suoi innamorati sul quai a Parigi con al fondo la sontuosa mole dei grandi magazzini Lafayette; il tuffo in acqua di un corpo adolescente colto dall'obiettivo dello stesso Steichen; le allegre bambine in una cupa periferia industriale dell'inglese Bill Brandt; un petroso, tellurico, paesaggio di Ansel Adams di una forza primigenia; un'Italia devastata dai bombardamenti vista da David Seymour, dalle cui rovine - come un fiore della speranza - spuntano bimbe in festoso girotondo; l'umanità dolente di Herbert List in Germania; il pianto accorato e pudico di un vecchio negro del profondo Sud di Eugene Smith; l'occhio amaro e dolente di Dorothea Lange; la solenne religiosità espressa da Cartier-Bresson in un'immagine ripresa ai piedi della catena montuosa del Kashmir; lo sgomento negli occhi di una bimba indocinese nella foto-icona di Werner Bischof; l'inquietante nudo dell'adolescente che emerge con il suo candore nella fitta trama di trifoglio ai margini di un bosco in una foto di Wynn Bulloch posta a *proemio* della rassegna. Al melanconico abbraccio di Ernst Haas fa da contrappunto un attimo di violenza infantile colto da Eugene Smith, al Marocco di Irving Penn, l'Africa Nera di George Rodger: obiettivi entrambi volti a cogliere gli aspetti allucinati di un Sud del mondo che per la prima volta forse caddero sotto gli occhi distratti dei lettori di magazine a Londra come a Tokyo, a Parigi come a Los Angeles.

La fotografia *live* entrò così con perentorietà e persino con tutta la carica di violenza che è nelle vicende umane nella storia della fotografia contemporanea: "The Family of Man" fu pure l'inizio di una nuova strategia per costruire una mostra fotografica, per il modo in cui sono accostate le immagini e le sequenze che ne compongono i diversi capitoli. Un'unità di discorso che possiamo solo ritrovare nel catalogo e che è del tutto impossibile riproporre. L'influenza di questa mostra fu enorme in tutto il mondo e senza alcun dubbio essa qualche effetto ebbe soprattutto tra i fotografi torinesi, ma non solo torinesi, della nuova generazione.

Cinque anni dopo approda al Museo Civico di Torino un'altra grande mostra itinerante "Weltausstellung der Photographie" che deve considerarsi la risposta europea a "The Family of Man": essa intende rispondere a un interrogativo: *Was ist der Mensch?* Nell'introduzione Heinrich Böll dà ragione di come "die humane Kamera" sia la più calzante risposta a questo universale bisogno di interrogarsi su se stessi. Le foto esposte sono cinquecentocinquantaquattro, i fotografi duecentosessantaquattro e nella selezione il contributo dei paesi europei - con i tedeschi in prima linea - è ben evidente; anche gli italiani - ed è la prima volta in una rassegna internazionale - sono presenti con una nutrita compagine: tra essi Caio Garrubba, Federico Patellani, Mario Di Biase, Mario Giacomelli, Bepi Merisio, Fulvio Roiter, Antonio Migliori e ancora altri. L'iniziativa tedesca conferisce all'insieme una identità particolare: anche se figurano fotografi celebri d'oltreoceano, la linea dominante è quella che Otto Steinert aveva teorizzato a partire dagli anni Cinquanta in un testo - *Subjektive Fotografie* (1952) - che fece epoca e che culminò nella mostra a Colonia del 1959.

Rispetto al "momento decisivo" del grande fotogiornalismo franco-americano si insiste con rinnovato vigore sulla "soggettività" della foto, sulla necessità di tornare a una ricerca formale che vada oltre il reportage e si ricolleggi alle ricerche inaugurate con il Bauhaus e culminate nella mostra "Film und Foto" del 1929 al Deutscher Werkbund di Stoccarda. D'altronde non va dimenticato che lo stesso fotogiornalismo tedesco aveva avuto con «Vu» «Münchner Illustrierte Presse», «Berliner Illustrierte Zeitung» degli organi ben sensibili all'innovazione nell'uso del media fotografico. Le grandi potenzialità della camera vengono esaltate offrendo nuovi territori di ricerca volti sia verso l'universo del surreale sia a quello dell'astratto. Due poli essenziali dell'arte contemporanea fino alle soglie dell'esplosione pop. La presenza di Otto Steinert e di Andreas Feininger è in qualche modo l'anello di collegamento tra questi due arcipelaghi. La straordinaria attenzione alla qualità formale è il dato che emerge con evidenza in questa mostra. Il campo lungo

con il quale Feininger riprende Long Island invasa da un popolo di bagnanti-formiche, il primo piano del volto di bambino di Bischof, quello dell'adolescente inquieta ripresa dallo stesso Otto Steiner, l'elegante segno "astratto" dei pretini di Giacomelli, la drammatica perentorietà di Capa, l'indagare pensoso di Hebert List su volti celeberrimi (in tal caso sono i ritratti di Braque e Picasso, da opporre all'ironia di un Lartigue sul medesimo volto del pittore spagnolo), i prelati - cavati dal buio di una chiesa napoletana - di Caio Garrubba, l'amore per la composizione nei gruppi di Boubat, l'inquietante coacervo di busti di Lenin, esemplare testo del culto della personalità, in una foto di William Klein, la marginalità, infine, di un sopravvissuto mondo contadino nelle foto di Federico Patellani ed Enzo Selleria. I tedeschi, oltre ai già citati, sono assai ben rappresentati da Ernst Haas con due foto drammatiche sul rientro dalla guerra, da Frank Horvat in un reportage dall'Africa, da Chargesheimer "inviato speciale" solo in un caffè; Tania Fuse è tra i giapponesi - una scuola emergente - la presenza più incisiva. Quantunque lo sforzo sia grande e i risultati di alta qualità, la mostra di Steichen rimane un'acme insuperata ed è giudizio che investe non solo questi anni presi in considerazione dalla nostra rassegna. Proprio a Steichen sarà riservata una monografica "storica" nel 1965 presso la Galleria Civica d'Arte Moderna. E dico storica in un doppio senso: sia perché per la prima volta giungono in Italia ben centosessantatré foto di questo straordinario pioniere, sia perché l'ottica della mostra riserva molto spazio all'intera carriera di questo artista dagli esordi sul finire dell'Ottocento alle ultime prove. Per il vero con la coda dell'occhio la mostra guarda alla più tarda attività di Steichen. Coerentemente al criterio adottato nella selezione qui proposta abbiamo privilegiato le ultime prove: le otto foto a colori *dell'Amelanchier Canadensis* (1955), in cui la sequenza prelude al cinema e alle quattro foto dell'*Uccello di Brancusi nello spazio* (1957-58). Il grande vecchio sembra aver superato e amalgamato in questo "a solo" tutte le diverse scuole che s'erano venute sviluppando nel corso di quegli anni. Due ritratti emblematici aprono e chiudono la mostra di Steichen: quello della sorellina Lillian (1895) e quello di Johanna (1959), la moglie. Nel 1970 arriva a Torino la mostra "The Concerned Photographer", dopo l'inaugurazione europea al I Sicof di Milano per iniziativa di un tenace quanto sagace operatore quale Lanfranco Colombo. La fondazione che promuove l'iniziativa era stata istituita nel 1966 per sostenere i propositi artistici e le intenzioni professionali di tre grandi fotogiornalisti morti sul campo: Bischof, Capa e Seymour, a essi sono associati Leonard Freed, Lewis W. Hine e Dan Wiener, Esclus Hine - muore nel 1939 - per i motivi già detti, le altre foto selezionate possono ridursi a un unico capitolo del fotogiornalismo intitolato "I disastri della guerra" secondo una secolare tradizione che principia da Jacques Callot e giunge a Robert Capa.

L'ultimo momento di "Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950 1970" è la mostra "Combattimento per un'immagine" (1973): iniziativa di grandi ambizioni, sintesi a tutto campo su di un tema molto dibattuto e centrale del rapporto tra i diversi linguaggi della visione (fotografia e pittura) curata da Daniela Palazzoli e Luigi Carluccio. Vera e propria enciclopedia universale della ricerca fotografica dalle origini ai nostri giorni, la mostra ben documenta la volontà di affrancamento da una condizione di subalternità: la capitale sabauda non è più solo sede privilegiata di "pacchi dono" offerti dagli Stati Uniti, dalla Germania e talvolta dalla stessa Francia ma con iniziative non confrontabili. Il grande merito di questa rassegna sta nell'attenzione che essa mostra a quanto di nuovo e recente è sulla scena dell'arte contemporanea. Uno dei capitoli più interessanti è costituito dal mescolarsi delle ricerche, dall'accavallarsi dei mezzi, dall'intrico che si realizza tra pittura e fotografia, tra l'uso che i pittori sempre più spesso fanno della superficie sensibile. Ma al di là di questa intelligente attenzione alla ricerca sperimentale figurano nomi di grande rilievo: Edward Ruscha e Ken Josephson, Dorothea Lange e Diane Arbus, Lee Friedlander e Minor White, Proprio quest'ultimo esprime con un'immagine efficace la tensione creativa che anima una generazione di fotografi: "L'apparecchio-miracolo del fotografo trasforma il mondo... Liberato dalla materialità

delle sostanze e delle forme, il fotografo può impadronirsi della verità dei poeti". Siamo oltre la frontiera del "momento decisivo", siamo oltre "la fotografia soggettiva", che pure aveva tentato di sganciarsi dalle strettoie del fotogiornalismo: la foto assume un valore metaforico e simbolico, dialoga da pari a pari con le arti visive, e - alla ricerca di una sua autonomia - intende recidere il cordone ombelicale con il reale. La secolare soggezione della pittura reale, il rifiuto della mimesi, che era stato un "combattimento" epico consumatosi nel corso di molti secoli, si ripropone nella fotografia: e White lo intende con perspicace intelligenza critica e forse prima di altri. D'altronde questo gioco di ombre - sottratto alla prigione del reale e del soggetto - è all'origine della fotografia: da Niépce ad Alfred Stieglitz è questa una linea tenacissima. *L'omaggio a Niépce* di Ugo Mulas è un gesto estremo in questa direzione; così come - in una direzione del tutto opposta - l'uso che della foto fa Giulio Paolini è il segno di un rinnovato uso della superficie sensibile. Non è certo un caso che la mostra si chiuda con due italiani: Mulas e Paolini, due artisti che già in quegli anni avevano superato ogni sentimento di subalternità nei confronti delle grandi scuole dell'arte contemporanea. L'Italia e Torino, *pour cause*, sono rientrate nel "grande giro".