

## RIFLESSIONI DI UN GRANDE CRITICO SUI LIBRI DI FOTOGRAFIA

# UNA STORIA FINITA?

DAI LAVORI DI RICERCA, AI MONDI MESSI A  
CONFRONTO, ALLE MONOGRAFIE DEI GRANDI AUTORI.  
POI IL DECLINO SEGNATO DA TV E WEB. E OGGI...

di ARTURO CARLO QUINTAVALLE

**N**el sistema della comunicazione i libri di fotografia hanno avuto una lunga storia, una storia che comincia prima dei volumi con riproduzioni fotografiche a stampa. Essa inizia verso la metà del secolo XIX con stampe fotografiche originali incollate sulle pagine di un libro, ed è William Fox Talbot, in Inghilterra, che inventa il calotipo, un negativo su carta che permette la moltiplicazione della stessa immagine. Da qui origina il primo libro di fotografie: *The Pencil of Nature* (1844-1846), foto stampate una per una e fissate ai singoli fogli del volume; tutto sarà diverso quando diverrà possibile stampare direttamente le immagini fotografiche. Libri dunque, agli inizi, con fotografie, libri di viaggio, diari di un racconto, segni e in qualche modo prove di un esserci, di un esserci stati. Ma per costruire questi album servono delle fotografie,

quasi sempre comprate sul posto, magari in *atelier*, in studi fotografici commerciali, che sono le prove del viaggio raccontato, nelle varie tappe e, magari, con i protagonisti dell'impresa anche nelle didascalie. Certo, sono libri di originali, di fotografie acquistate, ma sono l'antecedente, quando si introducono le macchine fotografiche più semplici da usare, sono l'antecedente del viaggio raccontato dai singoli attori e da loro ripreso, prima con la Kodak, poi con le altre macchine di medio formato, da ultimo con la Leica e le altre portatili che adesso usano o un negativo su pellicola 6x6 cm da 12 pose, oppure una pellicola negativa alta 35 mm che permette 36 scatti 24x36, trasformando il viaggiatore da collezionista a narratore in prima persona. Ogni foto di amatore rappresenta luoghi, eventi che impongono, anche a livello inconscio, modelli di immagine precisi, punti di vista, tagli,

scelte insomma che si sono consolidate generazione dopo generazione; su ogni ripresa, dunque, pesa sempre la tradizione di immagine, quella della pittura, quella della grafica, poi quella



dei grandi *atelier* fotografici. Lo sappiamo, ciascuno di fronte alla Santa Sofia o al Colosseo, alle Piramidi oppure a Piazza San Marco, a Piazza dei Miracoli o al Duomo di Milano, replica le immagini delle fotografie precedenti, magari mediate dalle cartoline illustrate che, da fine Ottocento e fino all'ultimo quarto del Novecento, hanno costruito ed educato le scelte dei fotografi amatoriali. Si dirà, gli album di viaggio, gli album con le storie di famiglia sono libri con fotografie, non sono libri a stampa; certo, è verissimo, ma sono gli antecedenti dei libri con riproduzioni fotografiche venuti dopo e sono testimonianza dei loro stessi modelli. E poi si deve anche ribadire che la fotografia del XIX secolo si rivela direttamente discendente delle vecchie partizioni della pittura e quindi della incisione: paesaggio, natura morta, ritratto, scena di genere; e mantiene anche, dei luoghi dei monumenti degli spazi, una tradizione che è struttura della loro immagine nella nostra memoria. Lo è stata fino alla rivoluzione del telefono cellulare e a quella del web. Ma restiamo ai libri di fotografie e di fotografia.

I libri a stampa fatti prevalentemente con foto-

grafie sono libri che subito dialogano col mondo contemporaneo. Fox Talbot li pensa come cataloghi pronti per le scienze della natura, ma sono in realtà racconti di un mondo almeno agli inizi

immobile: alberi, strutture, spazi che vengono esplorati per inventarsi un diverso veritiero racconto. Così del resto sono visti i dagherrotipi di Louis Daguerre in Francia (dal 1839), che però propone immagini uniche fissate coi vapori di mercurio su una lastra di rame argentato e quindi, di per sé, non riproducibili, diversamente dai negativi di carta di Talbot; anche se è vero che i dagherrotipi si possono incidere su rame e dunque moltiplicare con ben noti procedimenti di stampa al tratto, poi con la litografia. Così i monumenti, i luoghi mitici del mondo o quelli meno noti saranno riscoperti, messi insieme con lo stesso spirito dei libri dei naturalisti, dei cataloghi delle specie animali o vegetali. Ogni immagine dunque propone un ordine, un racconto, come del resto le prime fotografie dei luoghi dell'Oriente che sono, dopo i disegni di Vivant Denon (1802), i dagherrotipi di de Prangey dell'Oriente vicino, l'invenzione di una immagine del mondo, accostabile da tutti, una immagine che, agli inizi, prima della fotografia, viene mediata dal disegno, dalla incisione, dalla grafica. Si stampavano delle foto, o si riprendevano, dilatandole, le immagini dei dagherrotipi, e le si trascriveva al tratto

## IL TEMPO SOSPESO

Nella pagina accanto,

Italo Zannier,

*In treno per Vienna* Laura e Italo riflessi, marzo 2017.

## TENDENZE EDITORIALI

o con la litografia per la pubblicazione, sottolineando i contorni perché quella trascrizione era il solo modo per moltiplicare l'immagine fotografica; infatti, il procedimento di Fox Talbot, stampare da negativi di carta positivi di carta e poi incollarli sui fogli di un volume, risultava troppo lungo e complesso e, come tempi tecnici, estremamente laborioso. Così fino alla possibilità di incidere lastre e trascrivere le fotografie e il loro chiaroscuro in stampa, il libro fotografico come lo abbiamo sperimentato per almeno quattro generazioni non è esistito e la sua primissima storia è ormai lontana da noi.

Oggi i libri fotografici sono spesso volumi determinati da una richiesta di tipo istituzionale, come lo sono, a monte, le fotografie, struttura visiva del progetto che, naturalmente, prevede la classificazione delle foto in precise categorie. Ad esempio le fotografie di Jacob A. Riis (1849-1914) e Lewis W. Hine (1874-1940) che documentano negli USA la vita degli immigrati oppure il lavoro minorile; queste fotografie, utilizzate agli inizi sulle pagine dei quotidiani, non diventeranno libri di fotografia fino a quando la politica non recupererà il valore civile di quelle ricerche. Altri esempi? Le fotografie di Nadar (1820-1910), il grande fotografo della società francese dagli anni Cinquanta del XIX secolo, appaiono documenti importanti in relazione ai personaggi ripresi che sono i protagonisti della élite intellettuale parigina e non solo, ma diventeranno volumi illustrati molto dopo il successo del fotografo e la richiesta, anche collezionistica, delle sue immagini.

Dunque la scoperta della fotografia come libro di immagini ha diverse fasi, e sono solo molto tarde le attenzioni per i protagonisti; così ad esempio

August Sander (1876-1964): la sua indagine sulle classi della società tedesca (*Volti del nostro tempo*, 1929) appare ben presto, negli anni Trenta, una sfida alla organizzazione del Reich e al progetto di società ariana disegnato dal Führer. Insomma, solo quando si raggiunge una ulteriore consapevolezza storica rispetto alla fase dell'impegno civile, diretto, del documento pubblicato in quotidiani, in settimanali come le grandi riviste di informazione che usano la fotografia (*Life e Look* negli USA e altre in Europa), si viene costruendo una nuova sensibilità che in seguito chiederà la riedizione dei servizi in volumi a stampa dove il fotografo assume una grande importanza, diventa figura autoriale. Ed ecco i fotografi della Magnum che, da Parigi e da New York, impongono nel Secondo dopoguerra le loro personalità: da Henri Cartier-Bresson a Robert (Bob) Capa, da David Seymour a George Rodger. Per cui possiamo dire che la riscoperta della fotografia e dei libri di fotografia intesi come documento politico e anche del vivere quotidiano, mostra una crescita esponenziale dopo il 1945, mediata anche dal peso che nella storia della fotografia assumono i vincitori del conflitto. Ma, lentamente, a questa analisi, certo di parte, del mondo, se ne contrappongono molte altre, e in ciascuno dei Paesi dell'Occidente, ma anche, per riflesso dei modelli occidentali, nell'Africa stessa, e naturalmente un poco in tutti i Paesi dalla Cina e dal Giappone all'America del Sud, si afferma la ricerca delle proprie radici fotografiche. Così la scoperta dei protagonisti sulla scena della fotografia diventa un momento di passaggio dalla colonizzazione alla consapevolezza di una specifica identità trovata. La ricerca attraverso studi di tessuto, o indagini su figure o anche

atelier fotografici dell'Ottocento, permette progressivamente di recuperare una identità fotografica nazionale in un mondo che, come ben sappiamo, vede nel XIX secolo la colonizzazione fotografica anglo-francese in Occidente ma anche in Medio Oriente e in India, Giappone e Cina; quindi, nel Secondo dopoguerra, si avrà soprattutto la diffusione e il peso della creazione di immagini proposte dagli Stati Uniti. Così il libro fotografico nel dopoguerra assume vesti diverse: libri di inchiesta, libri di documento dei vari fotografi delle agenzie internazionali che vengono anche inviati a scoprire, poniamo, i Paesi dell'Est creando volumi che sono implicito confronto con il "libero" occidentale della Russia, della Cina ai tempi della Guerra fredda. Da ultimo la scelta degli editori finisce per privilegiare monografie dei maggiori fotografi europei e statunitensi, ma questo impegno, questo desiderio di ricercare le grandi personalità della invenzione fotografica, rapidamente si esaurisce e sono davvero pochi i fotografi che hanno mantenuto nei diversi Paesi un peso e una notorietà internazionale.

Così solo alcuni fotografi italiani, da Bragaglia a Ghirri, Giacomelli, Migliori, Chiaramonte, Basilico e qualche altro rimangono nella memoria dell'Occidente e mantengono quindi un peso internazionale, ed è per questo che la gran parte degli altri fotografi dipendono, se vogliono costruire significative ricerche, dalla committenza pubblica che peraltro appare oggi sempre più rara. Riprove le abbiamo proprio tenendo conto del rapido succedersi di eventi che hanno sconvolto il rapporto fotografia-pubblicazioni periodiche: prima di tutto l'avvento della televisione



ha finito per rendere inattuale ogni servizio fotografico sui periodici che infatti sono rapidamente scomparsi, dagli anni Settanta-Ottanta, in Francia, Inghilterra, negli USA, in Italia. A questa rivoluzione si è aggiunta la Rete e il cellulare in Rete, per cui il libro a stampa, il libro di immagini, diventa qualcosa di sempre più raro e sottilmente elitario; creare un libro comporta investimenti così alti che molte volte ci si limita ad esporre le immagini on line, magari a bassa definizione per evitare la riproduzione senza pagare diritti. È questa la trasformazione profonda che ci troviamo di fronte, per cui potrà servire considerare quattro libri, insieme cataloghi di mostre, che ci propongono nuove tipologie di ricerca, nuovi possibili sviluppi del lavoro sulle immagini e il loro organizzato racconto.

Voglio iniziare da un volume di Uliano Lucas: *Una storia di accoglienza. Il Centro per richiedenti asilo Teobaldo Fenoglio a Settimo Torinese*, Fondazione Mudima, Milano, 2017. Al di là del tema, di grande interesse civile e sociale, il libro si propone come ricerca sul campo di un grande fotografo, Uliano Lucas, che ha fatto della fotografia uno strumento di analisi, di denuncia, di indagine impegnata, lo scopo della sua stessa esistenza. Dunque un libro che in apparen-

## IMPEGNO E DENUNCIA

Nella pagina accanto,

Uliano Lucas,

*Una storia di accoglienza*, 2017.

## TENDENZE EDITORIALI

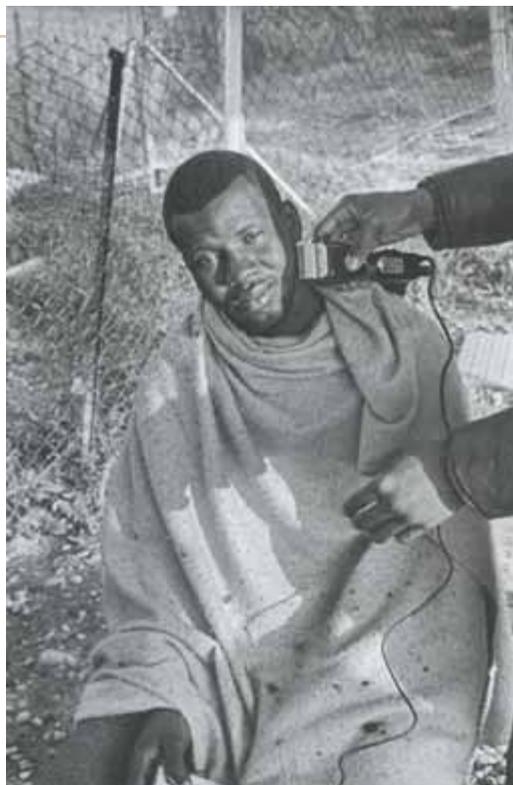
za si inserisce nella tradizionale monografia dei fotografi maggiori del tempo di guerra e del dopoguerra ma che in realtà propone qualcosa di diverso. Non dunque le battaglie, non le bombe, non i feriti, i morti, nulla di tutto questo ma una pacata analisi della giornata, delle giornate dei richiedenti asilo colti nei diversi momenti del loro vivere a Settimo Torinese nel Centro della Croce Rossa. Lucas ha lavorato accanto ai giovani del campo, si è integrato a loro, ha fatto in modo che ogni fotografia fosse segno di un dialogo, e così ha saputo costruire decine di ritratti, di figure che guardano in macchina, agiscono, operano esponendo il proprio viso, il proprio corpo, il proprio racconto. Lucas li ha ripresi come ha fatto nelle indagini in fabbrica, nei documenti sulle lotte in università o nella Milano del '68, nelle indagini sul lavoro e sui migranti, le tante ricerche che il fotografo ha saputo costruire per una intera esistenza. Ecco dunque un tipo di libro che rappresenta in apparenza la tradizione del realismo, della foto realista, ma che invece si pone come un romanzo, come un momento narrativo di grande efficacia denso di riferimenti alla letteratura realista, quella che amavano figure come Emilio Tadini e, prima, alla Einaudi, Elio Vittorini.

Diverso il caso de *Gli scali ferroviari di Milano. Oggi, prima di domani*, con fotografie di Marco Introini e Francesco Radino (Fondazione AEM, Gruppo A2A, Casa dell'Energia e dell'Ambiente, Milano, 14 giugno-28 dicembre 2018). In questo volume il problema è proposto dalla committenza, una analisi dei diversi grandi spazi degli scali ferroviari e la ricerca di una loro nuova destinazione. Ma qui, a parte le brevi pagine introduttive, tutto si gioca sulla ricerca dei due

fotografi che hanno comunque una precisa storia di collaborazioni a indagini sul campo promosse da enti pubblici. Ma, dei due fotografi, dobbiamo distinguere subito le immagini, e quelle di Marco Introini dal titolo *Spazio sospeso* hanno una loro precisa storia, un loro inconfondibile carattere; lo stesso fotografo scrive: «Arrivando attraverso il tessuto urbano in prossimità degli scali l'orizzonte si apre, si amplia, ci sorprende per la dimensione che può raggiungere lo sguardo e la distanza degli edifici che sorgono alla parte opposta, spuntando dietro il muro che cinge questi grandi vuoti urbani». Dunque ecco il punto, come fotografare questi enormi spazi, come dare ordine e carattere a un luogo dilatato dove le forme costruite spesso sono distanti, non direttamente caratterizzate, per giunta quasi sempre vuote, abbandonate, deserte. E qui per Introini devono avere contato alcuni maestri, prima di tutto Walker Evans che sapeva fissare, con una camera a lastre, magari con l'aiuto dei fili e dei pali della luce, equilibri che altri mai avrebbero saputo cogliere; altro maestro certo è Gabriele Basilico, che proprio da Evans prende le mosse. Con questa chiave e magari tenendo anche conto del vuoto sospeso delle indagini sugli spazi urbani di Luigi Ghirri, possiamo scoprire la cultura e il peso di Marco Introini. Diverso il caso di Francesco Radino, che sulle proprie foto scrive: «Mi sono sforzato di dare un'anima a questo progetto, consapevole che il linguaggio fotografico, linguaggio metastorico per eccellenza, ci può permettere di ridefinire ogni volta i limiti di quello spazio temporale che ci è stato assegnato». Radino ha fatto importanti ricerche, ad esempio sugli altiforni, o sul territorio per la Provincia di Milano, e dentro questi spazi, che indaga a colo-

ri, scopre nelle diverse stagioni, riprende di inverno come in primavera o estate, il deserto dell'abbandono, scheletri di cemento armato e grandi serbatoi di metallo, il profilo lontano di un orizzonte e il variare dei colori sotto un cielo plumbeo. È lui, Radino, a decidere i colori e li usa come segnali, il verde assurdo delle erbe lungo le rotaie contro profili lontani di abitazioni o accanto a rosse tracce fra i binari; ed eccolo riprendere una montagna di carbone o altri residuati, grigi, densissimi allo Scalo di Rogoredo o pali di cemento e metallo accatastati, o le immagini dipinte dai *writers* allo Scalo di Porta Romana, violenta intrusione dentro edifici sospesi fuori del tempo. E dentro questi vuoti Radino coglie il colore degli alberi ma anche l'intrecciarsi nero degli alberi di metallo dei tralicci elettrici e il vuoto delle finestre, o il colore scrostato dei muri, una serie impressionante e, allo Scalo di Lambrate, sui fili neri un volo sospeso, quasi una apparizione. Dunque un libro complesso che mostra bene come due culture fotografiche riescano a raccontare in modo totalmente diverso gli stessi spazi.

Intrigante per chi analizza la fotografia come Arte, anzi che nella fotografia analizza il mito dell'Arte, intrigante, ripeto, è il volume *Fotofanie. 109 fotografie di Italo Zannier dalla collezione Pietro Valsecchi*, Fondazione Boschi Di Stefano, Milano, mostra a cura di Andrea Tomasetig. Se si voleva scegliere una mostra diversa, proprio e anche ideologicamente, dalle due che ho appena analizzato, la scelta non potrebbe essere più calzante. Italo Zannier è stato un grande studioso della fotografia italiana e non solo, ha insegnato Fotografia all'università, ha raccolto e lasciato a enti pubblici e privati le sue collezioni



di immagini, ha continuato e continua a operare come acuto collezionista e come stimolante storico della fotografia, ma qui, negli ultimi tre anni, ha pensato di rappresentare, con una piccola macchina fotografica digitale, il proprio mondo, il mondo che, a Venezia, attraversa ogni giorno, i luoghi che guarda, i luoghi dove vive. E ha fatto le fotografie pensando prima di tutto a dimostrare un punto: che non esiste un passaggio tra la foto prima e dopo il cellulare o quella delle piccole macchine portatili, la fotografia digitale è la stessa fotografia che si riprendeva col metodo analogico o con una delle tante altre tecniche di "scrittura" delle immagini. Le foto dunque rap-

presentano per lui, dopo tante ricerche sulle figure degli “altri”, una specie di breve diario dove ogni figura è tempo sospeso, dove ogni immagine è appunto una “Teofania”. Apparizioni, fotografie della propria ombra, fotografie completamente astratte, fotografie informali, fotografie volutamente concettuali, fotografie pensate come un *collage* Pop. Insomma Zannier vuole farci comprendere che lui stesso sa sperimentare diversi linguaggi, ma in ogni foto scopri qualcosa di diverso, una lunga durata, magari un tocco di ironia nello scegliere dei giocattoli in una vetrina, memorie di Luigi Ghirri piuttosto che di Man Ray o Moholy-Nagy. Perché, lo sappiamo bene, fotografare è consapevolezza, sempre, della Storia. L'ultimo esempio che intendo proporre è un volume dal titolo *Roma Eternal City nella collezione fotografica del Royal Institute of British Architects*, catalogo della mostra a cura di Marco Iuliano e Gabriella Musto (Roma, Monumento a Vittorio Emanuele II, 28 giugno-28 ottobre 2018; Milano, Skira, 2018). Ebbene, il volume propone una scelta delle fotografie delle collezioni dell'Istituto britannico e ci mostra come si possa fare, con la fotografia, un diverso tipo di storia. Il libro è un preciso attraversamento di quelle grandi raccolte con fotografie che cominciano dal XIX secolo e dai grandi fotografi inglesi, ma anche francesi e italiani, allora attivi a Roma. Così ecco proposte le immagini di James Anderson ed Enrico Verzaschi del Colosseo oppure dei Fori Imperiali e, con queste, ecco porsi il problema dei diversi punti di vista, a volte spostati significativamente di qualche metro, che caratterizzano questi e altri fotografi, come Brogi, come gli Alinari che riprendono essi pure i Fori, il Colosseo e che spostano il livello della camera, il punto di

ripresa, includono aree verdi oppure figure per dare la dimensione del monumento, e ogni spostamento di punto di ripresa vuol dire anche trasformazione del senso della immagine. Sono tutte foto degli anni attorno al 1860, stampate alla albumina, con una dolce tonalità bruna di diverse gradazioni e toni; sono immagini importanti per la storia ma dense di racconto, e quando passiamo dalla sezione *Antichità* a quella *Paesaggi Urbani* scopriamo che Anderson riprende Campo de' Fiori affollato di bancarelle, sempre attorno al 1860, oppure il Tevere con San Pietro e Castel Sant'Angelo: siamo attorno al 1870 e l'acqua è come uno specchio, le pose troppo lunghe impediscono di riprenderne le increspature. Sarebbe troppo lungo analizzare le centinaia di immagini contenute nel volume, ma basta questo cenno per capire che esiste anche un altro modo di fare libri di fotografia: scegliere delle immagini in una grande collezione e puntare su un tema, in questo caso la città di Roma, dalle origini della fotografia a *La Dolce Vita*. Che cosa sta dunque accadendo nei libri di fotografia rispetto al passato, dico agli anni del Secondo dopoguerra? Prima di tutto è tramontato il riconoscimento dei grandi fotografi impegnati sul campo, Cartier-Bresson o Robert Capa che siano. Certo, i loro libri si continuano a vedere in giro, come del resto quelli di Salgado oppure di Leni Riefenstahl, ma anche i volumi di documento di guerra dei fotografi della Magnum sono sempre più ai margini. In ciascun Paese le ricerche si concentrano in precise direzioni; gli enti pubblici propongono indagini conoscitive sul proprio territorio e la fotografia è sempre un passaggio obbligato per ogni intervento architettonico e di risistemazione urbanistica. Il peso dunque del

breve volume sugli scali ferroviari milanesi è evidente, ma non dobbiamo dimenticare l'opera di Uliano Lucas, un documento civile nel segno della grande fotografia del neorealismo italiano. Sottilmente isolato il volume di Italo Zannier col suo ritorno "poetico" alla memoria dei luoghi, ma in esso si nasconde un discorso importante: ogni tecnica ha una sua storia, ma la fotografia, a parte le diverse scritture, le diverse trascrizioni, è sempre attuale; non esistono scritture tramontate, non esistono mezzi del passato abbandonati e non esiste progresso nelle grafie delle immagini. Certo è che nella storia dei libri di fotografia prendono sempre più piede le collezioni pubbliche ma anche le committenze private, almeno in Occidente, molto meno in Italia, dove l'indagine dentro gli archivi – ad esempio delle grandi industrie ma anche dei singoli studi fotografici, magari raccolti da attenti amatori locali – riserva sempre sorprese anche perché un archivio, se correttamente sfruttato, permette ogni genere di attraversamenti e resta aperto a ogni modello di indagine.

Nella lunga storia dei libri fotografici, da quella degli album di viaggio composti dalle foto dei diversi studi fotografici, da quelli di portata internazionale a quelli più strettamente locali, il problema del come raccontare è quindi davvero un problema storico. Gli album di viaggio dei grandi esploratori del Medio Oriente, come anche le collezioni dei fotografi dei singoli *atelier* che si inventano un racconto del "tipico" dei diversi luoghi, del "diverso", dai muezzin alla miseria dell'Estremo Oriente ai "costumi popolari" magari del Sud dell'Italia o della Francia, tutti questi potenziali libri – e che libri diventeranno quando sarà possibile stampare in tipografia le

immagini fotografiche –, compresi gli album di famiglia, sono davvero racconti, a volte piccoli, concentrati, schematici racconti, altre volte narrazioni che nascondono un preciso *epos*. Insomma, la storia del libro fotografico non è né può essere solo quella di Fox Talbot e del suo *The Pencil of Nature*, ma è una storia che passa dal fotografo professionista al fotografo amatoriale ed è un racconto che traversa tipi e modelli diversi di scrittura, fino a quando la fotografia analogica viene sostituita da quella digitale, e i grandi libri di esplorazione, di conoscenza, da quelli di impegno politico. I libri fotografici come documento e gli altri a carattere monografico tramontano insieme alla diffusione delle immagini stampate e ai loro supporti, i settimanali di attualità, le fotografie dei quotidiani, cancellati dalla televisione in ogni casa. Mentre le nuove modalità di trasmissione delle immagini hanno fatto mettere ai margini le precedenti tipologie di volumi fotografici, in alcuni ambiti, su richiesta di enti pubblici nella gran parte dei casi, il libro fotografico sopravvive e si trasforma, diventa una riflessione che usa le immagini come strumento e che richiede, anzi impone, letture di lunga durata. Non sappiamo se il libro di fotografie avrà ancora una storia che passi attraverso la stampa tipografica, è possibile che esso diventi anche o solo trasmesso per via elettronica sul web, ma certo è che quel libro manterrà una esigenza, quella di concentrare lo sguardo, la attenzione su una storia, un racconto organizzato e concluso, un racconto che imponga anche una precisa durata di lettura, un ritmo alternativo al frazionamento e alla dispersione costante delle troppe immagini del nostro quotidiano.

**Arturo Carlo Quintavalle**