

SECONDA LEZIONE



Durante la *Guerra di Secessione*,
invece, i fotografi vollero andare a
documentarla senza
aver ricevuto alcun mandato.

Mathew B. Brady (ca. 1823–1896)

Fu un grande ritrattista di Broadway, (aveva costruito un impero a New York) era riconosciuto come maestro del dagherrotipo, ma spesso non operava personalmente la camera (soffriva di problemi alla vista). La sua grande forza fu l'organizzazione di studi e squadre.



Decise di fotografare il più che poteva questa guerra Civile americana (1861-65), inizialmente insieme ad altri fotografi, ma continuando poi singolarmente, dato che non volle concedergli loro il diritto di autore delle singole foto.

"Dead Confederate Soldiers at a Fence, [Località se nota], Guerra Civile circa 1862–1863."

Questione dei crediti (copyright/attribuzione): Brady tendeva a pubblicare le immagini sotto il marchio “**Brady**”, oscurando i nomi degli operatori. **Gardner** lasciò lo studio (1862–63) anche per questo motivo e, nel suo **Photographic Sketch Book of the War** (1865–66), **accreditò puntualmente** ogni autore (ben 44 foto su 100 a O’Sullivan), in polemica con la prassi di Brady.



Cadaveri di soldati confederati lungo la Hagerstown Road dopo la battaglia di Antietam, settembre 1862, foto di Alexander Gardner per la Brady's National Photographic Galleries (Library of Congress, LC-DIG-cwpb-01097).



Il suo intento era realizzare il maggior numero possibile di fotografie per poi rivenderle al governo, traendone profitto. Tuttavia, al termine della guerra — segnato anche dal trauma delle esperienze vissute — non riuscì a piazzare le sue immagini: **la società non voleva ricordare il conflitto né riconoscere tra quelle fotografie i volti dei propri cari caduti.** Ridotto in miseria, arrivò al punto che persino le spese del suo funerale furono sostenute dall'esercito.



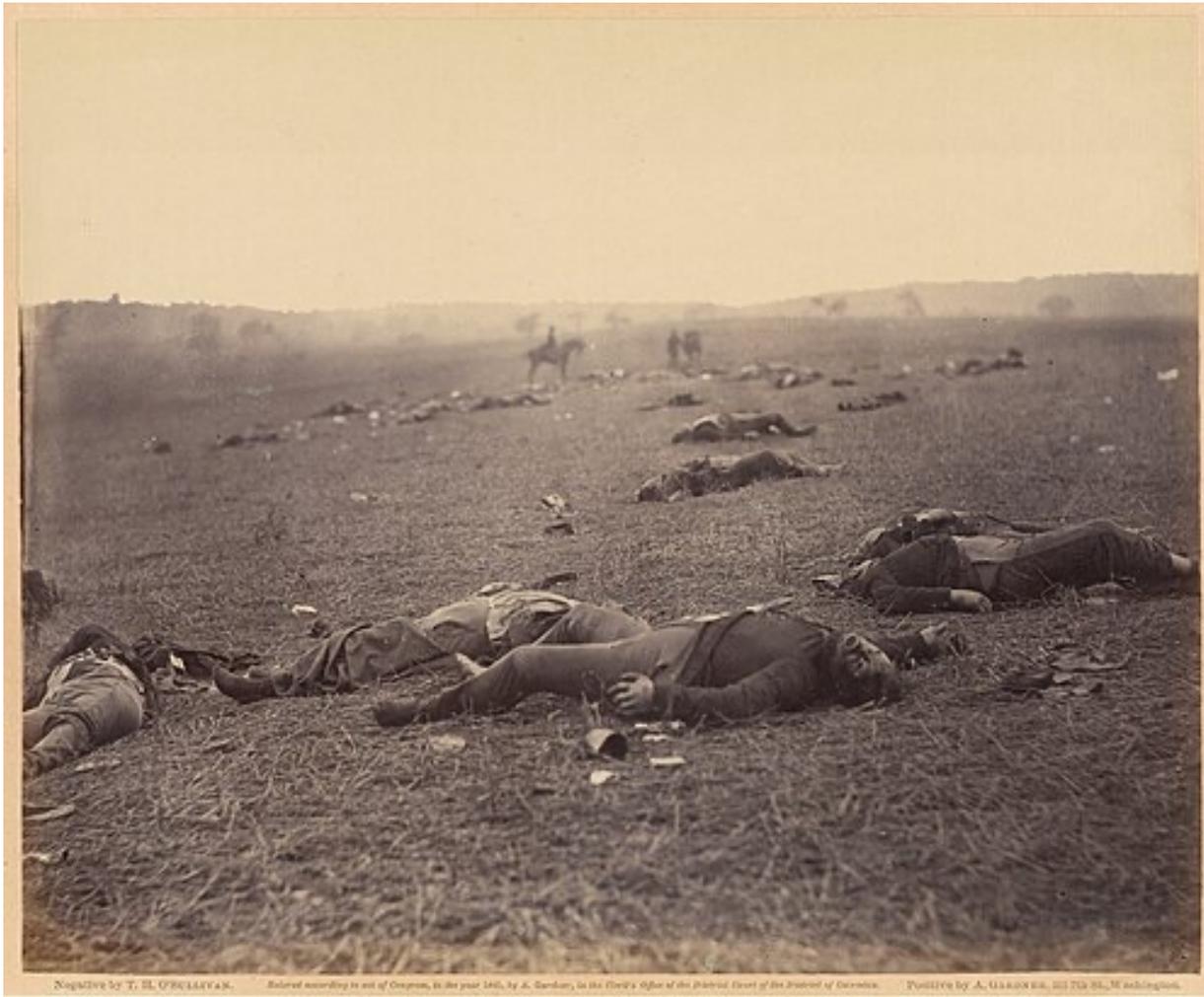
Timothy H. O'Sullivan (c. 1840 – 14 gennaio 1882) fu un fotografo americano noto per aver documentato sia la Guerra Civile degli Stati Uniti sia le esplorazioni del Far West.

Divenne apprendista nello studio fotografico di **Mathew Brady** in giovane età.



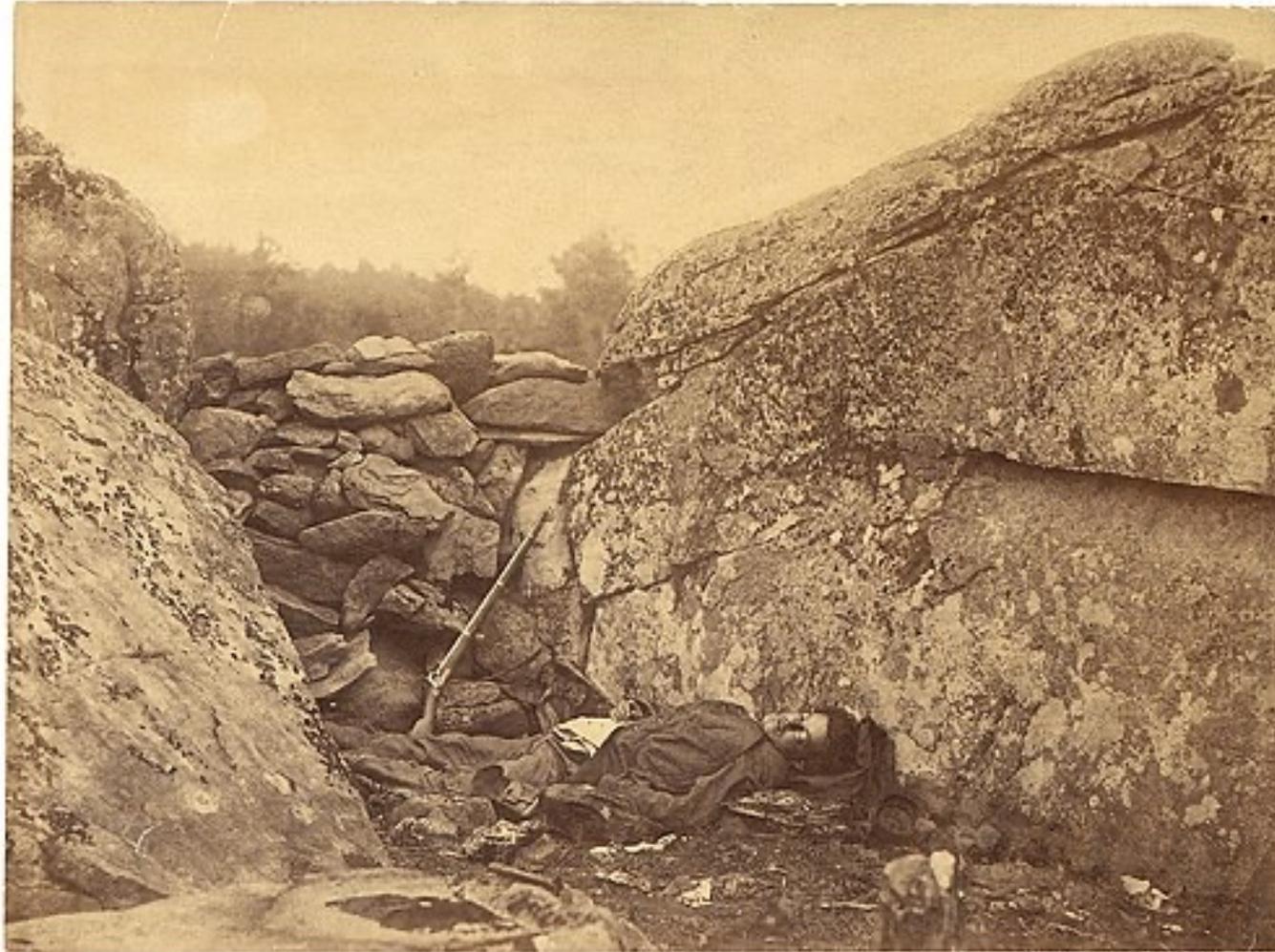
Durante la Guerra Civile collaborò con Brady e con **Alexander Gardner**, scattando molte immagini potenti del conflitto (tra cui *A Harvest of Death* a Gettysburg).

“Sand Dunes, Carson Desert, Nevada, 1867 — Timothy H. O’Sullivan”



La stampa
all'albumina (realizzata
da Alexander Gardner),
da un negativo di vetro al
collodio (O'Sullivan è il
fotografo), mostra
cadaveri in
decomposizione sul
campo di battaglia.

"A Harvest of Death, Gettysburg, Pennsylvania, 1863 — Timothy H. O'Sullivan"



Timothy H. O'Sullivan documentò con crudezza la Guerra Civile americana, realizzando celebri immagini come *A Harvest of Death* (Gettysburg, 1863), che mostrarono la realtà brutale del conflitto.

Molte sue fotografie furono pubblicate da Alexander Gardner, talvolta con scene probabilmente preparate, come in *Home of a Rebel Sharpshooter*. **Infatti lo stesso cadavere è presente in 6 fotografie diverse.**

Queste immagini segnarono l'inizio del fotogiornalismo moderno, trasformando la percezione della guerra.

"Home of a Rebel Sharpshooter, 1863 — Timothy H. O'Sullivan

Alexander Gardner

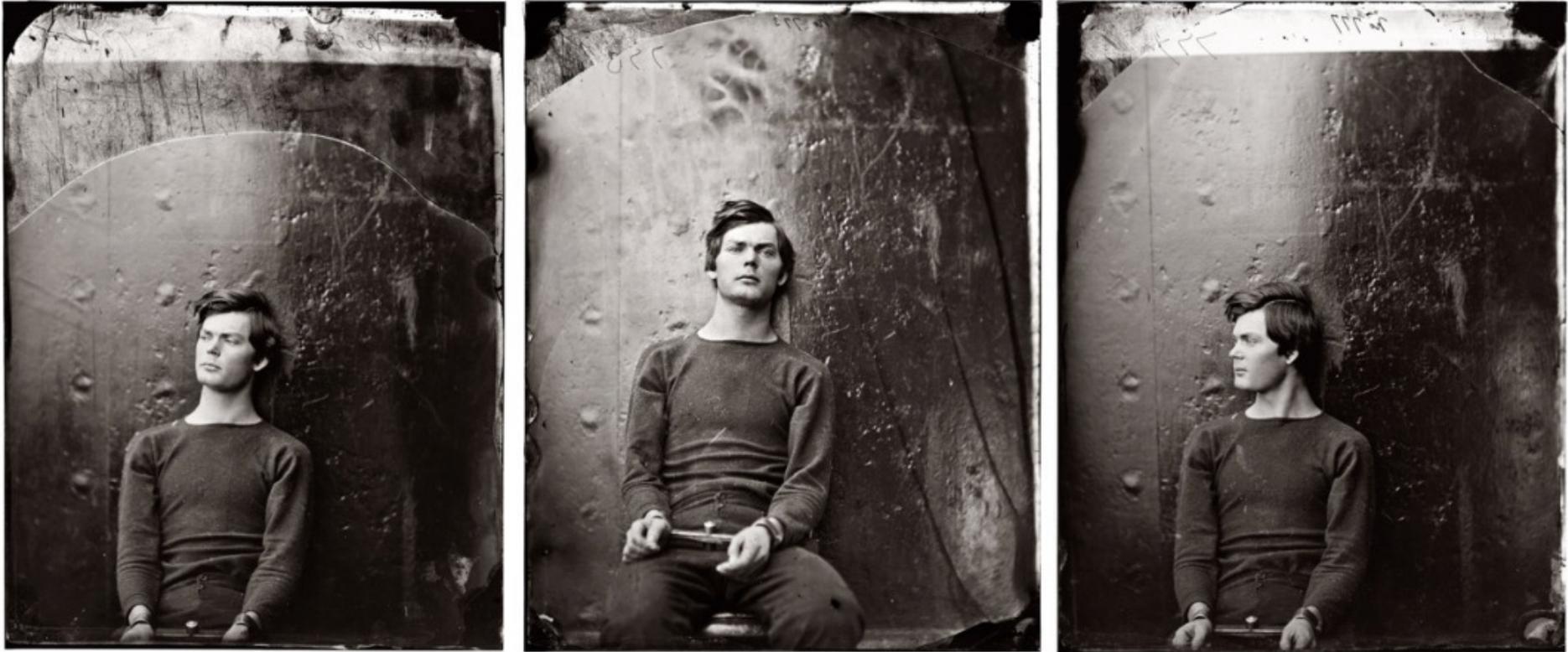
(1821 – 1882) fu un fotografo scozzese-americano, attivo durante la Guerra Civile americana

Arrivato negli Stati Uniti nel 1856, lavorò prima nello studio di **Mathew Brady**, dal quale si distaccò per fondare una propria galleria. Durante la Guerra Civile fu fotografo ufficiale dell'**Army of the Potomac** e realizzò celebri serie come *Photographic Sketch Book of the War* (1865–66), in cui per la prima volta attribuì correttamente i crediti agli autori delle singole foto.

È ricordato anche per aver ritratto **Abraham Lincoln** (alcuni degli ultimi scatti prima della sua morte) e per aver documentato l'esecuzione degli attentatori del presidente nel 1865.

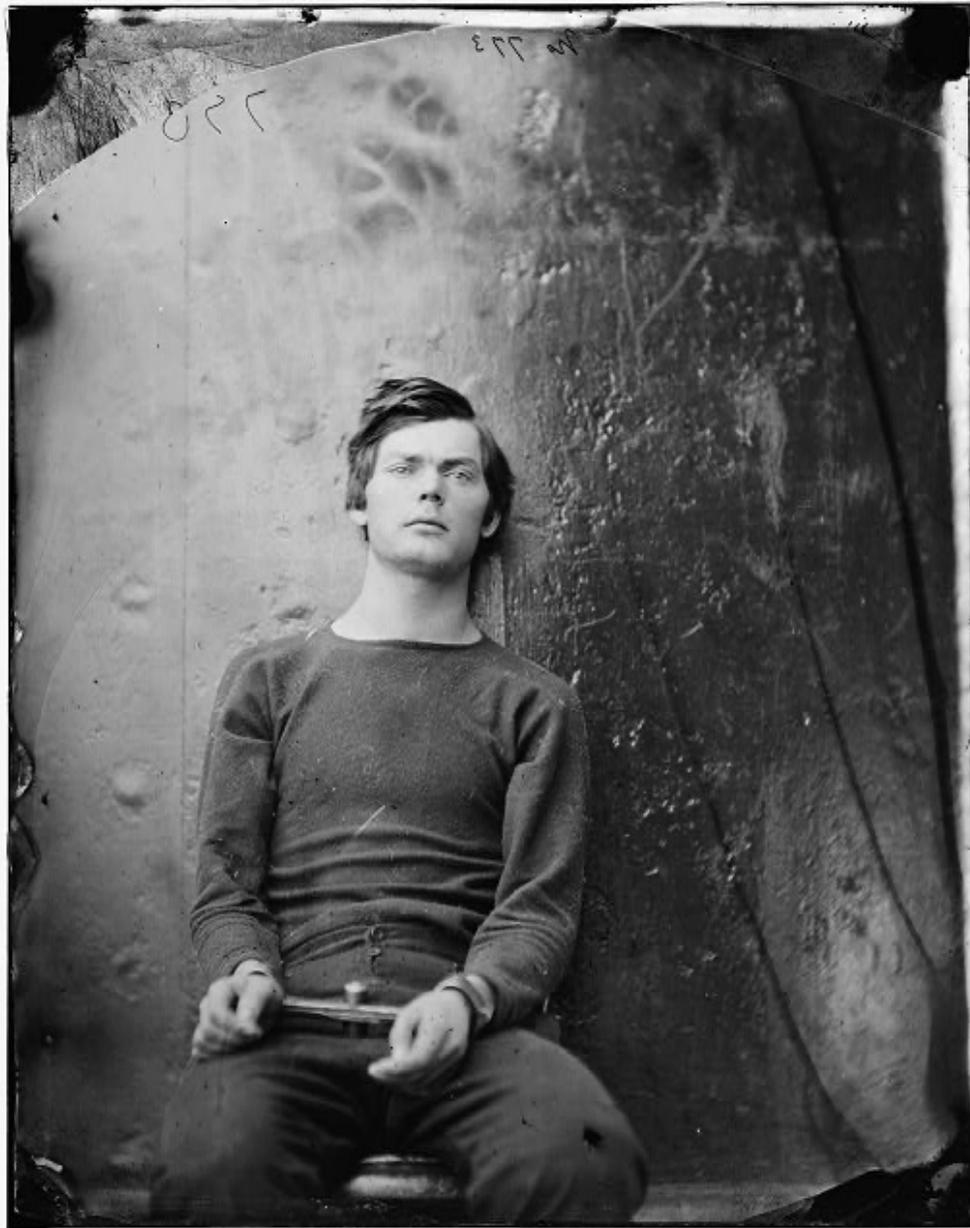
Abraham Lincoln, 1863, Alexander Gardner" — stampa gelatin silver, collezione del Metropolitan Museum of Art.





La fotografia, datata aprile 1865, mostra il giovane condannato a morte Lewis Payne, che tentò di assassinare, il 14 aprile, il segretario di stato americano W. H. Seward.

Lewis Thornton Powell, detto **Lewis Payne** (1844–1865), fu uno dei cospiratori coinvolti nell'assassinio di **Abraham Lincoln**. Il 14 aprile 1865 tentò di uccidere il segretario di Stato **William H. Seward**, ferendolo gravemente ma senza riuscire a completare l'omicidio. Arrestato poco dopo, fu processato insieme agli altri congiurati di John Wilkes Booth e condannato a morte: venne impiccato il **7 luglio 1865** a Washington.



Nella fotografia di Gardner, il ritratto di Lewis Payne supera la mera documentazione di un prigioniero: diventa immagine simbolica, carica di significati che riflettono la tensione socio-politica dell'America post-lincolniana.

Lo sguardo del giovane, la sua giovinezza e la drammaticità della luce trasformano la scena in un racconto visivo più profondo della realtà, capace di evocare conflitto, la rabbia della giovinezza e memoria storica oltre ciò che l'immagine mostra esplicitamente.

Allo stesso tempo, emergono i tratti di bellezza e di fascino sensuale del "bad boy", che conferiscono al ritratto un'ulteriore ambiguità, sospesa tra attrazione e condanna morale.

[Washington Navy Yard, D.C. Lewis Payne, in sweater, seated and manacled],
Alexander Gardner, **aprile 1865**, negativo su vetro collodio umido,
Reproduction no. LC-DIG-cwpb-04208 (Call no. LC-B817-7773), **Library of Congress.**

4. Evoluzione della fotografia

La fotografia vuole affermarsi
come ARTE.

Baudelaire disse:

*“ La fotografia è il rifugio dei pittori senza
creatività e senza fantasia,
mal dotati o troppo pigri per completare
i loro studi”*

Questa affermazione di **Charles Baudelaire** proviene dal suo celebre testo *Le peintre de la vie moderne* (1863), in cui il poeta francese critica aspramente la fotografia.

Durante il XIX secolo si sviluppò un ampio dibattito sulla natura della fotografia.

Da un lato, i detrattori la consideravano un mezzo puramente meccanico, incapace di esprimere arte; dall'altro, i sostenitori la interpretavano come uno strumento di libertà e creatività, al pari del pennello o dello scalpello.

Molti fotografi che aderivano a questa seconda visione cercarono di avvicinarsi ai canoni pittorici, scegliendo soggetti pittoreschi come paesaggi o rovine e applicando regole compositive e luministiche proprie delle arti figurative.

Nel periodico **“The American Journal of Photography”** apparve un articolo intitolato *Art Photography*, che sottolineava:

“Finora la fotografia ha avuto come principale scopo di rappresentare la verità. Non può allargare la sua sfera? Non può aspirare a descrivere anche la bellezza?”

Si sollecitavano così i fotografi a produrre immagini non solo decorative, ma anche educative, morali ed elevate.

Il vero cambiamento si manifestò quando, stimolati dalle nuove tecniche, gli autori superarono la semplice mimesi per orientarsi verso la rappresentazione della bellezza.

Due esempi di fotografia artistica.

Oscar Gustave Rejlander (Stoccolma, 1813 – Clapham, Londra, 1875), fotografo svedese attivo in Inghilterra, fu un pioniere della fotografia artistica.

Nel 1840 aprì uno studio a Wolverhampton, creando immagini che ambivano a competere con la pittura; per calcolare i tempi di esposizione si serviva persino della dilatazione delle pupille del suo gatto.

La sua opera più celebre è *Two Ways of Life* (1857), una grande composizione ottenuta dalla stampa combinata di 32 negativi, realizzata in sei settimane: un “affresco fotografico” costruito come racconto morale, in cui Rejlander sperimentò la **fotografia composita**, disponendo le figure su più piani prospettici e integrando elementi disegnati nello sfondo.



Oscar Gustav Rejlander (British, born Sweden, 1813–1875), *The Two Ways of Life*, 1857, albumen print, 10,5 × 19,7 cm, Princeton University Art Museum.

Rejlander avviò l'assemblaggio partendo dalle figure in primo piano, di cui prese accuratamente le misure, per poi calcolare proporzioni e dimensioni delle figure collocate nei piani successivi, fino al terzo. In questo modo ottenne una prospettiva coerente e logica. Lo sfondo venne modificato e arricchito con un fondale disegnato, così da integrare gli elementi fotografici in una costruzione unitaria.



I tre uomini al centro

Al centro della composizione un padre, o un saggio, conduce due fratelli dalla loro giovinezza al mondo adulto, dove devono compiere una scelta tra “due modi di vivere”. Il giovane sulla sinistra è attratto dal fascino di una vita peccaminosa, l'altro segue il cammino virtuoso.

Il lato Virtuoso si rivolge alle Virtù, la religione, lo conoscenza, il duro lavoro, la misericordia, l'intelletto,

Il lato Peccaminoso rappresenta l'ozio e la tentazione carnale.

Le numerose figure nude presenti nell'opera scandalizzarono parte del pubblico.

Sebbene il nudo fosse un tema tradizionalmente accettato in pittura e scultura, molti critici lo ritenevano inadatto alla fotografia a causa del suo approccio realistico.

La nudità appariva ancor più problematica per chi non comprendeva che le figure non erano state riprese insieme, ma fotografate separatamente e poi ricomposte.

L'idea che la scena si fosse svolta realmente davanti all'obiettivo generò forte sconcerto, ma l'immagine venne comunque esposta nonostante le polemiche.

Rejlander spiegò di considerare quest'opera una sfida consapevole, pensata per dimostrare l'eccellenza della fotografia e il suo potenziale artistico.

“Scuola di Atene “ Raffaello Sanzio -1509-1511



Da cui sembra prendere ispirazione, l' immagine di Rejlander.



Henry Peach Robinson (Ludlow, 1830 – Tunbridge Wells, 1901), pittore e acquafortista, dal 1852 si dedicò alla fotografia diventando **uno dei principali sostenitori del suo riconoscimento come arte.**

Nel 1869 pubblicò *Pictorial Effect in Photography*, manuale che applicava alla fotografia le regole compositive della pittura accademica.

Le sue immagini, di forte derivazione pittorica, raggiunsero esiti notevoli grazie al fotomontaggio di più negativi riuniti in un'unica stampa positiva (stampa combinata).



Henry Peach Robinson, *Fading Away (ELLA MUORE)*, 1858, albumen silver print from glass negatives, combinazione di cinque negativi (Royal Photographic Society / The Met)

Henry Peach Robinson, *Ella Muore*, 1858. Fotomontaggio di **cinque negativi** (stampa all'albumina) che inscena l'agonia di una giovane malata di **tubercolosi**, circondata dai familiari. L'opera — un tableau costruito in studio, non ripresa dal vero — **scandalizzò il pubblico vittoriano**, giudicata di cattivo gusto per la crudezza del tema e per l'uso "artistico" della fotografia in una scena così penosa.



Henry Peach Robinson (1830–1901) e Oscar Gustave Rejlander (1813–1875) svilupparono la tecnica della **fotografia composita**, basata sulla combinazione di più negativi in un'unica stampa.

Le loro opere, costruite come veri tableaux, rivelano un carattere artificiale e teatrale, spesso vicino alla parodia.

La loro importanza risiede nel duplice contributo: da un lato avvicinarono la fotografia alla pittura narrativa vittoriana, dall'altro sottolinearono la dimensione morale e simbolica delle immagini.



La reazione alla
disputa tra arte e
diavoleria tecnica
fu IL PITTORIALISMO
1864-1933.

Con il pittorialismo la fotografia si avvicina intenzionalmente alla pittura: per ottenere questo effetto, i fotografi rinunciano alla pura perfezione tecnica, arrivando persino a utilizzare obiettivi difettosi o volutamente imprecisi, così da attenuare la nitidezza e conferire alle immagini un aspetto più morbido e pittorico.

*Gustave Le Gray,
Paesaggio Marino, 1860 ca.*



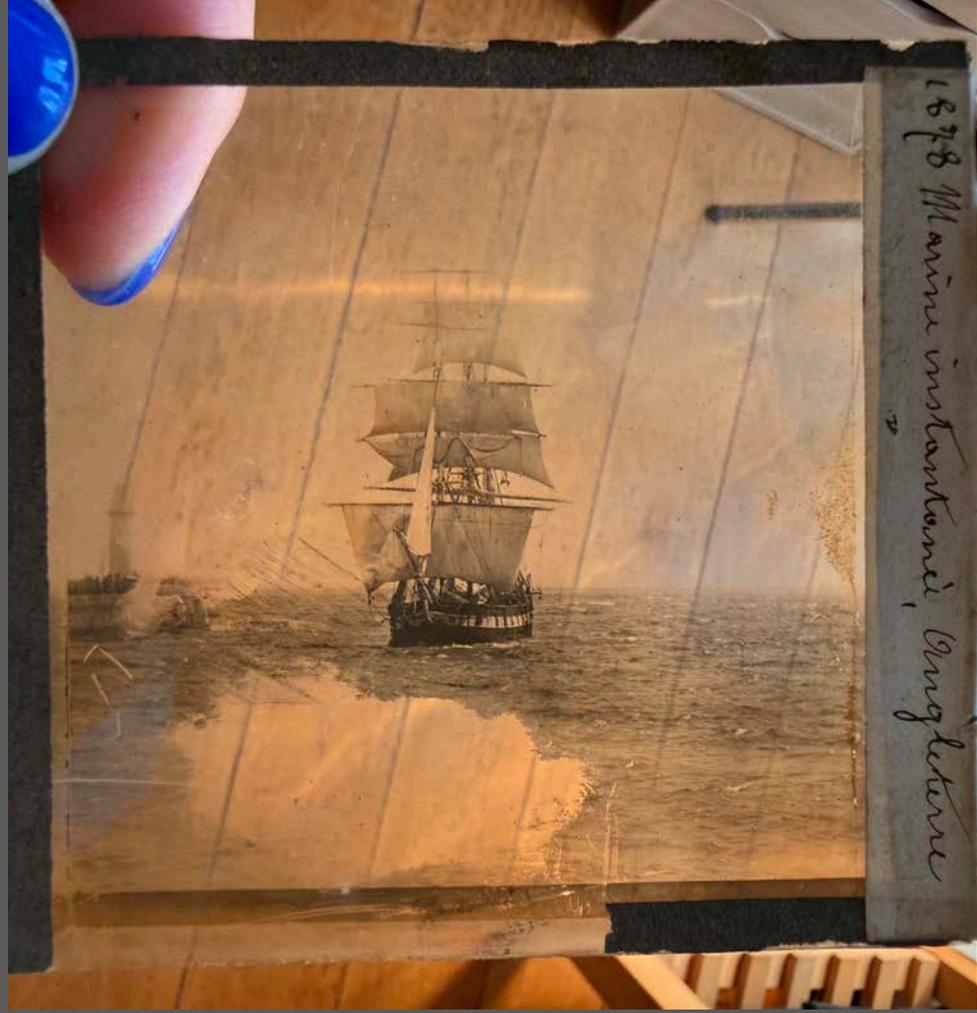


**Gustave Le Gray, La
Reine Hortense –
Yacht de l'Empereur,
Havre, 1856**

Stampa albuminata
d'argento (albumen
silver print) realizzata
su negativo di vetro.
Fotografia che ritrae
lo yacht imperiale nel
porto di Le Havre, con
nitidezza dei dettagli,
atmosfera limpida,
giochi di luce
sull'acqua e contrasti
raffinati tipici della
produzione
paesaggistica marina
di Le Gray.

La grande rivoluzione passaggio dal collodio umido alla lastra secca industriale

Caratteristica	Collodio umido (Wet Plate Collodion)	Lastre secche al gelatino-bromuro (Dry Plates)
Periodo	1851 – anni 1870	1871 – anni 1920-30
Inventore	Frederick Scott Archer (1851)	Richard Leach Maddox (1871), diffusione con Eastman dal 1878
Supporto	Lastra di vetro rivestita di collodio con sali di ioduro/bromuro d'argento	Lastra di vetro con emulsione di gelatina e bromuro d'argento
Caratteristiche	Va sensibilizzata, esposta e sviluppata immediatamente mentre è ancora umida; richiede laboratorio portatile; immagini nitide ma processo complesso.	Preparate industrialmente e conservabili; più sensibili alla luce con tempi di posa ridotti; non serve laboratorio immediato; più pratiche e diffuse.
Uso principale	Ritratti in studio, campagne fotografiche pionieristiche	Paesaggi, architettura, reportage, fotografia amatoriale





1. A. J. H. Dallmeyer 3B Soft Focus Portrait Lens — Obiettivo ritratto antico con corpo in ottone, progettato per effetti morbidi; dotato di diaframma "Waterhouse stop".

Hermagis Aplanétique N° 5bis & Hermagis Aplanastigmat —

Lenti antiche della maison francese Hermagis, con design simmetrico, tipico per ingrandire il cerchio d'immagine e ottenere morbidezza ai bordi.



Il Trioplan 100 mm f/2.8, introdotto da Meyer-Optik Görlitz nel 1916, è costruito interamente in metallo e vetro secondo il semplice schema tripletto a tre lenti in tre gruppi. Divenne celebre per il caratteristico bokeh “a bolle di sapone”, prodotto dalle aberrazioni sferiche residue. Questo difetto trasformato in pregio lo ha reso un'icona ancora oggi ricercata dai fotografi.







Luca Guarnerio, Fiato d'artista 2024



Fred Holland Day (Boston, 1864 – 1933) fu un fotografo, editore e collezionista statunitense, tra le figure centrali del **pittorialismo**.

Proveniente da una famiglia benestante, **poté dedicarsi alle arti senza vincoli economici**.

Nel 1893 fondò la casa editrice **Copeland & Day**, pubblicando opere simboliste e decadenti, fra cui testi di Oscar Wilde.

Fred Holland Day, Youth dressed as Saint Sebastian, ca. 1900.

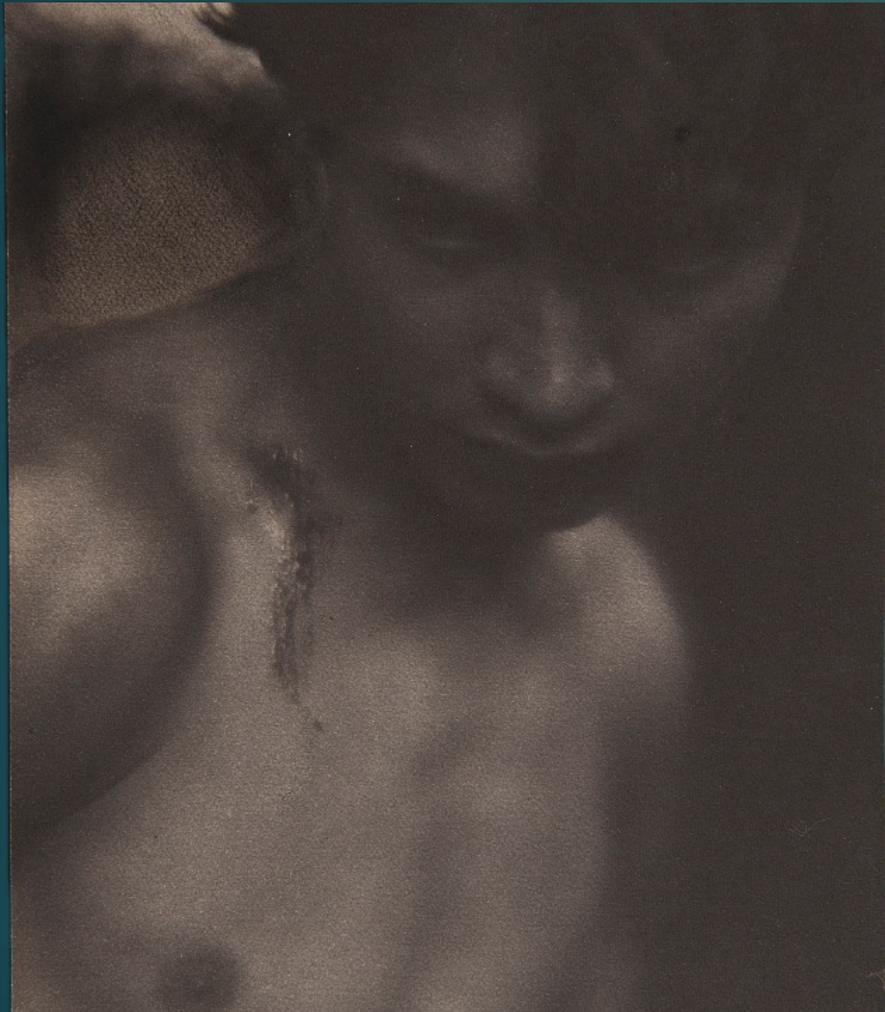
Fred Holland Day

Day apparteneva al movimento pittorialista, che considerava la fotografia come appartenente alle belle arti. Le sue immagini alludono all'antichità classica nella posa, nella composizione e spesso nel tema.

Day creò un'unica stampa dal negativo (TIRATURA LIMITATA). Egli usava soltanto il processo al platino, insoddisfatto da tutti gli altri, e perse interesse verso la fotografia quando il platino divenne impossibile da trovare a seguito della Rivoluzione d'Ottobre in Russia.

Platino = qualità artistica, finezza tonale, permanenza, uso “nobile”, costa molto.

Dopo un periodo di grande celebrità finì nel dimenticatoio anche per lo stigma della sua omosessualità che si intuiva anche nelle sue opere che avevano come soggetti ragazzi nudi. Dei temi neoclassici della scultura del mondo antico greco romano.



San Sebastiano con ferita al petto, 1906.



Fred Holland
Day, Saint
Sebastian
(figura intera
con braccia
sollevate), ca.
1900–1906.
Stampa
pittorialista,
probabilmente
platino (con
viraggio caldo)
o **gomma
bicromata**.
Variante a
figura intera
della serie su
San Sebastiano.

Il primo esempio nella storia di autoritratto in serie, con l'ultimo fotogramma in cui l'autore esce appositamente dall'inquadratura, la morte rappresentata di Cristo.



Le sette ultime parole di Cristo (1898)

Julia Margaret Cameron 1864-1875

Julia Margaret Cameron, fotografa inglese della corrente "Fotografia artistica", nacque a Calcutta nel 1815 e si trasferì sull'isola di Wight dopo la morte del padre.

A 48 anni, iniziò a fotografare grazie a una macchina regalatale dalla figlia, apprendendo le basi da John Herschel e Oscar G. Rejlander.



Julia Margaret Cameron e sua figlia Julia (dettaglio), 1858, stampa su carta salata, Museum of Fine Arts, Houston,

Una delle più grandi ritrattiste della storia della fotografia, Julia Margaret Cameron (1815–1879) ha unito una tecnica non ortodossa, una sensibilità profondamente spirituale e un'estetica influenzata dai preraffaelliti per creare una galleria di ritratti vividi che incarnano una sensibilità tipicamente vittoriana.

Adattò stanze domestiche come il pollaio e il deposito in carbone per creare i suoi scatti, ritraendo familiari, amici e domestici in ritratti e tableaux vivants, spesso in costume.

È un ritratto di una bambina, risultato di tantissimi tentavi falliti, a causa delle pose troppo lunghe e per la poca abilità fotografica della Cameron.

Fu criticata pesantemente dagli uomini per la scarsa tecnica.





Julia Margaret Cameron, Ginevra e Lancillotto

La Maddona della ricordanza", 1864

Julia Margaret Cameron possedeva la sensibilità propria di un'artista: nutrita di poesia e letteratura, si ispirava alla pittura del primo Rinascimento italiano, con immagini (preraffaelliti) "alla maniera di Raffaello", "da Giotto" o "da Leonardo". Il suo intento, come affermava, era semplice e assoluto: «Desideravo catturare tutta la bellezza che mi si parava davanti».

Condannata da alcuni contemporanei per la sua scarsa abilità artigianale, evitò volutamente la risoluzione perfetta e i minimi dettagli ricercati dalla maggior parte dei fotografi ritrattisti. (vedi Antonie d'Agata).

"Credo in qualcosa di diverso dalla mera fotografia topografica convenzionale: la cartografia e la riproduzione scheletrica di dettagli e forme", scrisse a Sir John Herschel.

Optò invece per una luce attentamente diretta, una messa a fuoco morbida e lunghe esposizioni che consentissero ai leggeri movimenti dei soggetti di essere registrati nelle sue foto, infondendo alle immagini un senso di respiro e vita.

Spring (1865) — foto con bambine e drappaggi, atmosfera allegorica.





"The Rosebud Garden of Girls, 1868 – Julia Margaret Cameron. Stampa su carta albumen da negativo su lastra di vetro, raffigurante le sorelle Fraser-Tytler in posa romantica."

"Il giardino delle ragazze di Rosebud" esprime l'ideale di bellezza preraffaellita: le giovani, dagli sguardi eterei e malinconici, vestono abiti non vittoriani e compongono una scena sospesa, con movimenti circolari e delicati fuori fuoco.

Julia Margaret Cameron fu la prima donna ad essere ammessa alla Royal Society of Photographic.

Inoltre i suoi lavori vennero pubblicati in America sulla rivista CAMERA WORK.

Nonostante venne accusata di non saper usare il mezzo fotografico, dovuto al suo utilizzo del fuori fuoco.

LA FOTOGRAFIA SI
RIPENSA E TORNA ALLA
SUA CARATTERISTICA
DI DEFINIZIONE
SPINGENDO LA
PITTURA VERSO LE
AVANGUARDIE.

La pittura evolve dal figurativismo, dopo le scoperte di inizio secolo 1900



Les Demoiselles d'Avignon (*Le signorine di via Avignone*) è uno dei più celebri dipinti di Pablo Picasso, realizzato ad olio su tela tra la fine del 1906 e il luglio del 1907



Paul Cézanne, Natura morta con mele e arance, 1899.
Olio su tela, 74 × 93 cm. Musée d'Orsay, Parigi.

L'inizio del Novecento fu segnato da due rivoluzioni del pensiero che influenzarono profondamente le avanguardie artistiche.



Nel **1905**, con la teoria della **relatività ristretta** di Albert Einstein, crolla l'idea di uno spazio e di un tempo assoluti: l'universo diventa relativo, mutevole, in continua trasformazione. Gli artisti, dal **cubismo** (Picasso, Braque, 1907) al **futurismo** (Marinetti, manifesto 1909), traducono questa visione in rappresentazioni frammentate, dinamiche e simultanee, che cercano di cogliere la realtà come flusso e molteplicità di punti di vista.

Parallelamente, la nascita della **psicoanalisi** con Sigmund Freud (*L'interpretazione dei sogni*, 1900) introduce l'esplorazione dell'inconscio, dei sogni, delle pulsioni interiori. Questo scardina la fiducia positivista nella ragione e apre la strada a movimenti come il **dadaismo** (1916) e soprattutto il **surrealismo** (manifesto di André Breton, 1924), che cercano nell'irrazionale e nell'immaginario onirico nuove fonti di creazione artistica.

Così, tra **1900 e 1924**, arte e scienza si intrecciano: la relatività offre agli artisti un nuovo concetto di spazio-tempo, la psicologia un nuovo concetto di interiorità, entrambi alimentando l'esplosione di linguaggi e forme delle avanguardie.



“Treno blindato in azione” (1915) è una delle opere più significative di **Gino Severini**, realizzata durante il suo periodo futurista e nel contesto della Prima Guerra Mondiale.

Questo dipinto è emblematico della visione futurista di glorificazione della tecnologia, della velocità e della guerra come agente di progresso e modernità.



**Giacomo Balla, Dinamismo
di un cane al guinzaglio,
1912.**

Olio su tela. Buffalo AKG Art
Museum (già Albright-Knox
Art Gallery), Buffalo.

Umberto Boccioni, *Forme uniche della continuità nello spazio*, 1913 (fusione in bronzo 1931).

Bronzo, 111,2 × 88,5 × 40 cm. The Museum of Modern Art (MoMA), New York.

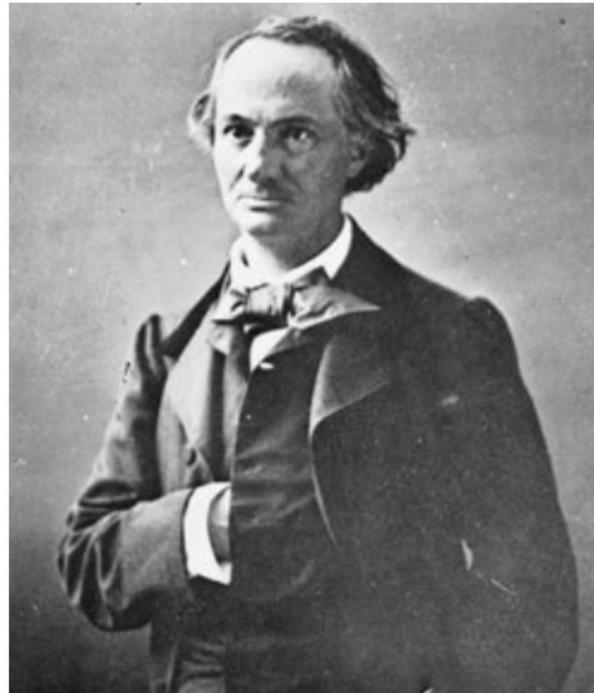


DIPINGERE IL MOVIMENTO: Il pittore a scuola dal Fotografo

Il problema che si pongono pittori e artisti è come rendere in un quadro statico la vitalità del movimento.

Il movimento, infatti, è una qualità primaria della percezione: non si riduce a una somma di sensazioni frammentarie, ma viene colto come **Gestalt**, un'unità globale in cui non distinguiamo le singole fasi.

L'arrivo della fotografia trasformò lentamente pittura e disegno, offrendo ai pittori – soprattutto ai realisti – un nuovo strumento di osservazione e un supporto tecnico. Molti la usarono per ridurre i tempi di posa e fissare con maggiore precisione i tratti dei modelli: emblematico è il caso di **Manet**, che realizzò un ritratto in acquaforte di Baudelaire servendosi di una fotografia come riferimento.



Charles Baudelaire
in una acquaforte di Edouard
Manet (1865).

Charles Baudelaire
in una fotografia di Nadar
(1859).



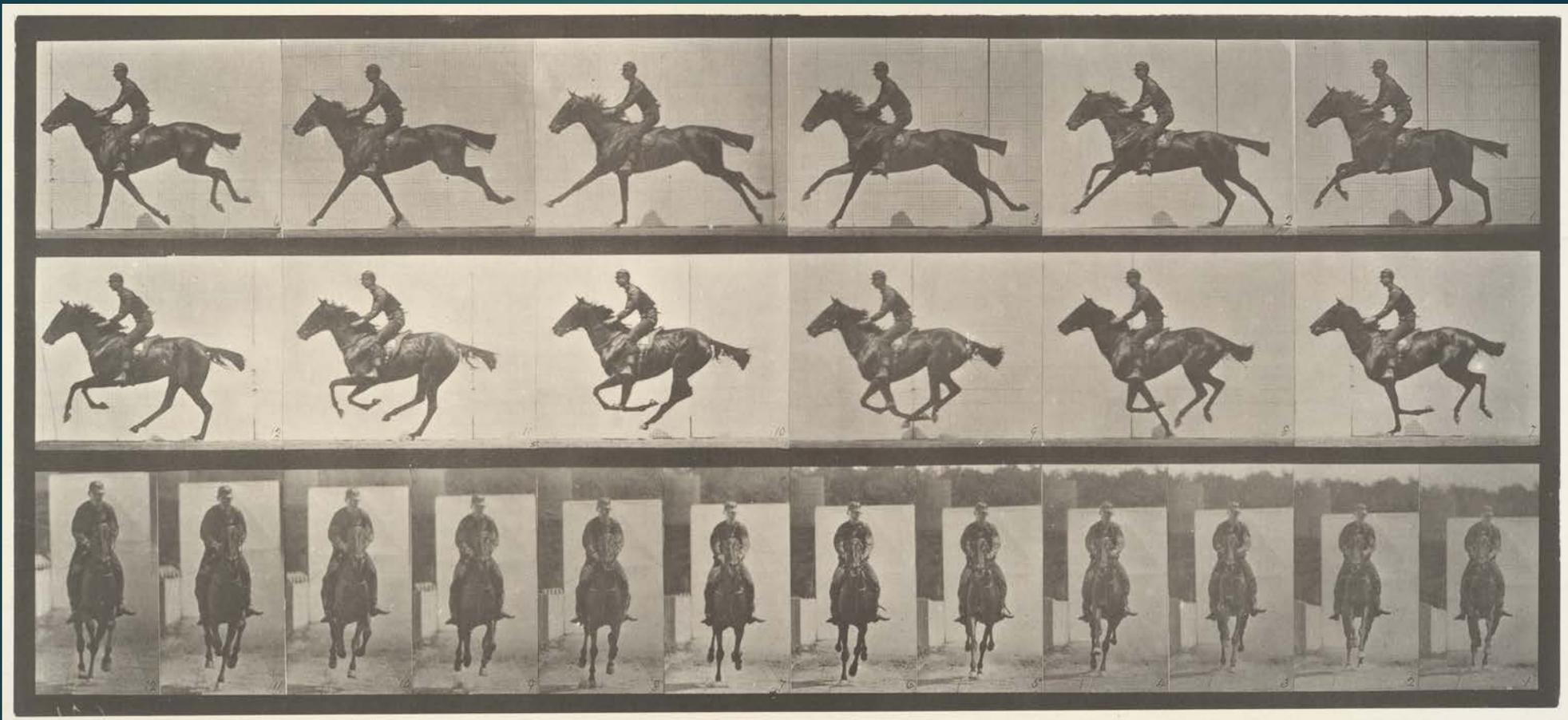
Il **movimento**, prima dell'invenzione della fotografia, era stato interpretato nella scultura e nella pittura attraverso pose convenzionali e corpi resi in equilibrio precario, come nel *Discobolo* o nelle composizioni barocche.

La fotografia, però, mostrò che molte di queste soluzioni erano inesatte rispetto al reale dinamismo del corpo, rivelando sequenze e fasi invisibili all'occhio umano.

Questa nuova consapevolezza influenzò pittura e scultura, fino a esplodere con le avanguardie del Novecento: i **futuristi**, dal 1909, fecero del movimento il cardine della loro estetica e della loro ribellione, portando nella rappresentazione la simultaneità e la velocità tipiche della modernità.



Le personalità che introdussero le innovazioni più profonde nello studio fotografico del movimento, influenzando in modo decisivo anche la pittura, furono il francese **Étienne-Jules Marey (1830-1904)** e l'inglese, poi emigrato in California, **Eadweard Muybridge (1830-1904)**.



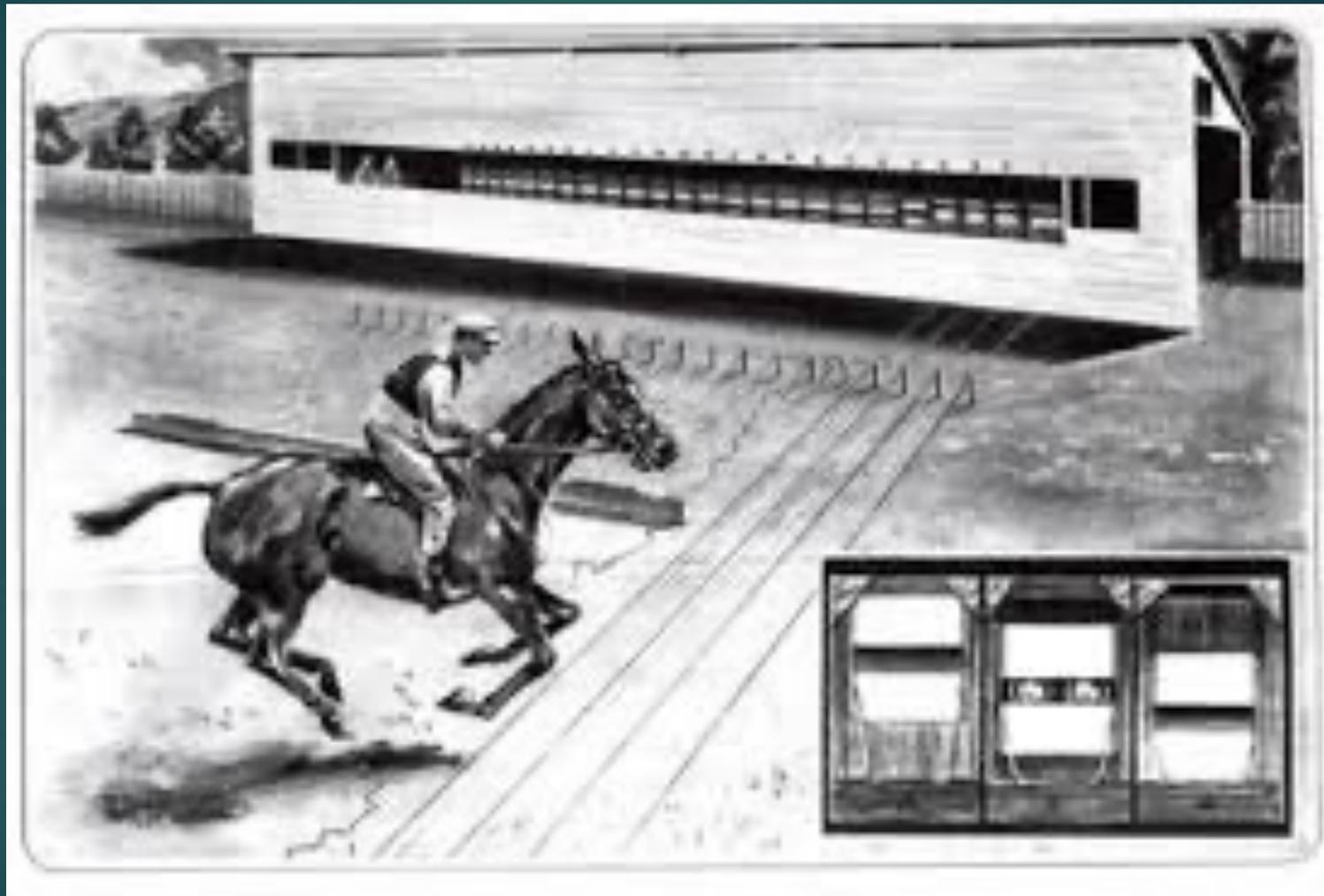
"Plate 625 – *Horse Galloping*, Eadweard Muybridge, anni 1880. Studio cronofotografico del movimento dell'animale in corsa, utilizzando esposizioni brevissime per 'congelare' le diverse fasi del galoppo."

Muybridge teorizzava che, per “fermare” il movimento, bisognava usare tempi d’esposizione brevissimi, in modo da non perdere nitidezza nei dettagli.

Il suo metodo radicale fu quello di “segmentare” il fluire dell’azione in fotogrammi distinti, smontando la concezione tradizionale del “fermo immagine”.

Nel 1872 il magnate californiano Leland Stanford propose di verificare se in corsa un cavallo sollevasse tutte e quattro le gambe dal suolo; **Muybridge lo dimostrò con una serie di 24 fotocamere collegate da fili, che si attivavano al passaggio degli zoccoli.**

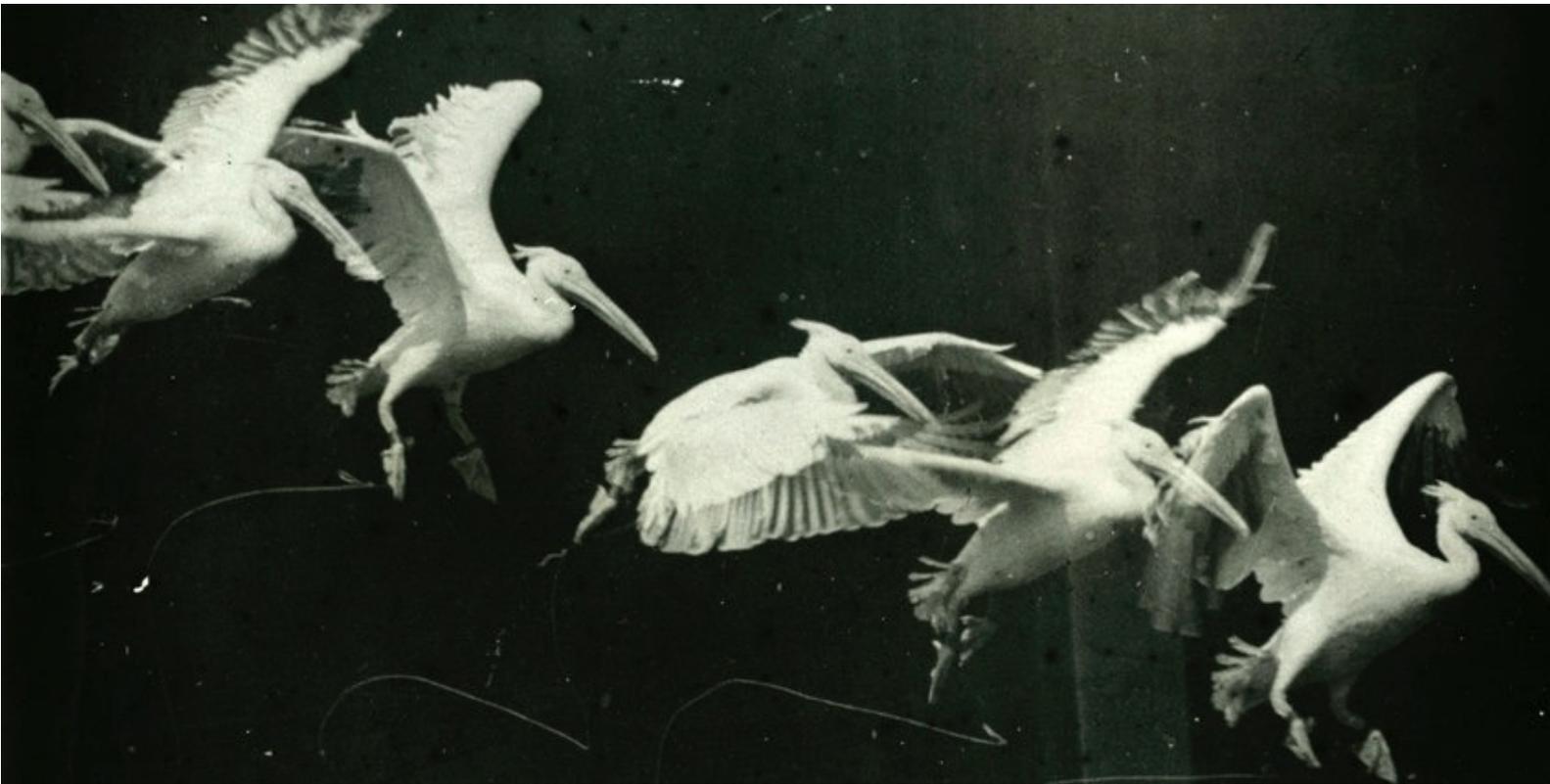
Le sue immagini mostrarono la fase detta “**galoppo volante**”, in cui tutte e quattro le zampe sono contemporaneamente sospese, contrastando le rappresentazioni pittoriche precedenti che le raffiguravano sempre a contatto col terreno. Il lavoro fu poi trasformato in movimento visivo attraverso il zoopraxiscopio, anticipando l’idea stessa del cinema.





Théodore Géricault, Le Derby d'Epsom, 1821, olio su tela, Musée du Louvre, Parigi.

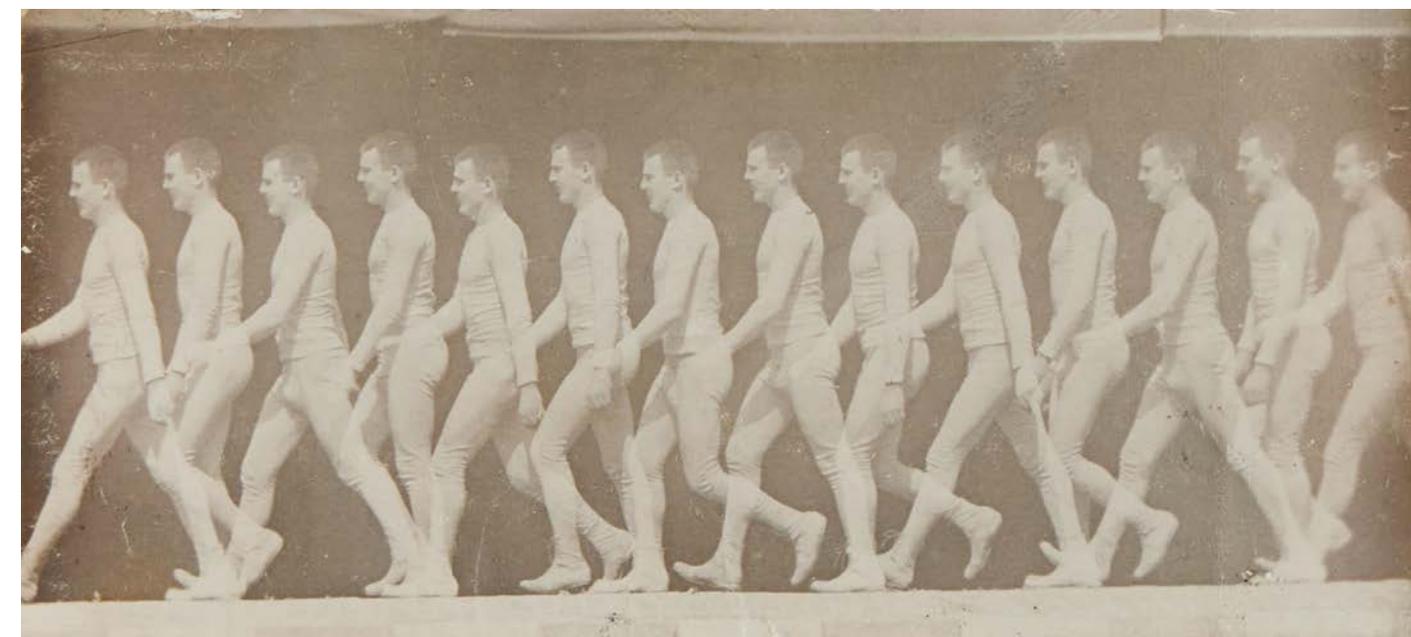
Il dipinto raffigura cavalli al galoppo con le zampe completamente distese in avanti e indietro, secondo la convenzione pittorica del tempo, un'interpretazione che la fotografia di Muybridge dimostrò poi inesatta.



**Pellicano in volo –
Étienne-Jules Marey,
1882 (cronofotografia)**

1. Un'unica lastra fotografica mostra le fasi successive del volo di un pellicano, sovrapposte in sequenza, utilizzando il principio delle esposizioni multiple su una sola immagine.

Étienne-Jules Marey introdusse un metodo innovativo: registrare diverse fasi di un movimento su un'unica immagine, sovrapponendo esposizioni in sequenza per ottenere una visione reale del fluire del moto. Il suo sistema garantiva che le pose catturate fossero autentiche e non frutto di mere ipotesi.

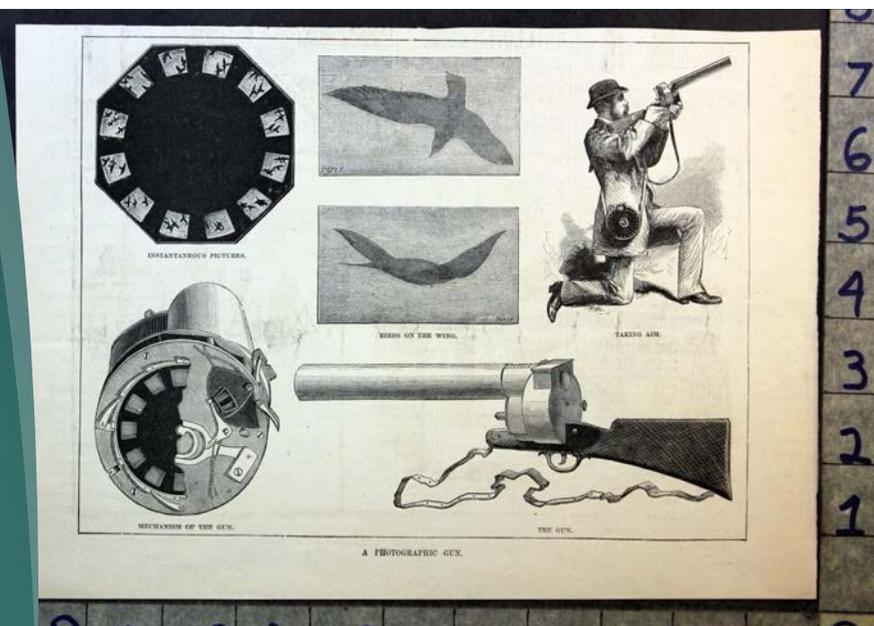


Cronofotografia di uomo in cammino, Marey 1882 — sovrapposizione delle pose per analizzare dinamiche del passo umano.

Nel 1881 sostituì il chimografo di Ludwig con il suo **cronofotografo**, un apparecchio che permetteva di fotografare i vari stadi di un moto per studi scientifici. Con queste innovazioni e altre tecniche fotografiche del movimento, Marey è considerato tra i pionieri del cinema e della fotografia moderna.

Nel 1888 creò la prima macchina fotografica con pellicola in rulli di carta sensibilizzata, e nel 1893 realizzò il primo fucile cronofotografico: un dispositivo che, come un fucile, integrava lastre fotografiche circolari o ottagonali all'interno di una piccola camera oscura, con la canna che fungeva da mirino e al cui interno era inserito l'obiettivo.

Una diapositiva che mostra il fucile cronofotografico con un'annotazione storica (12 esposizioni su una singola immagine).

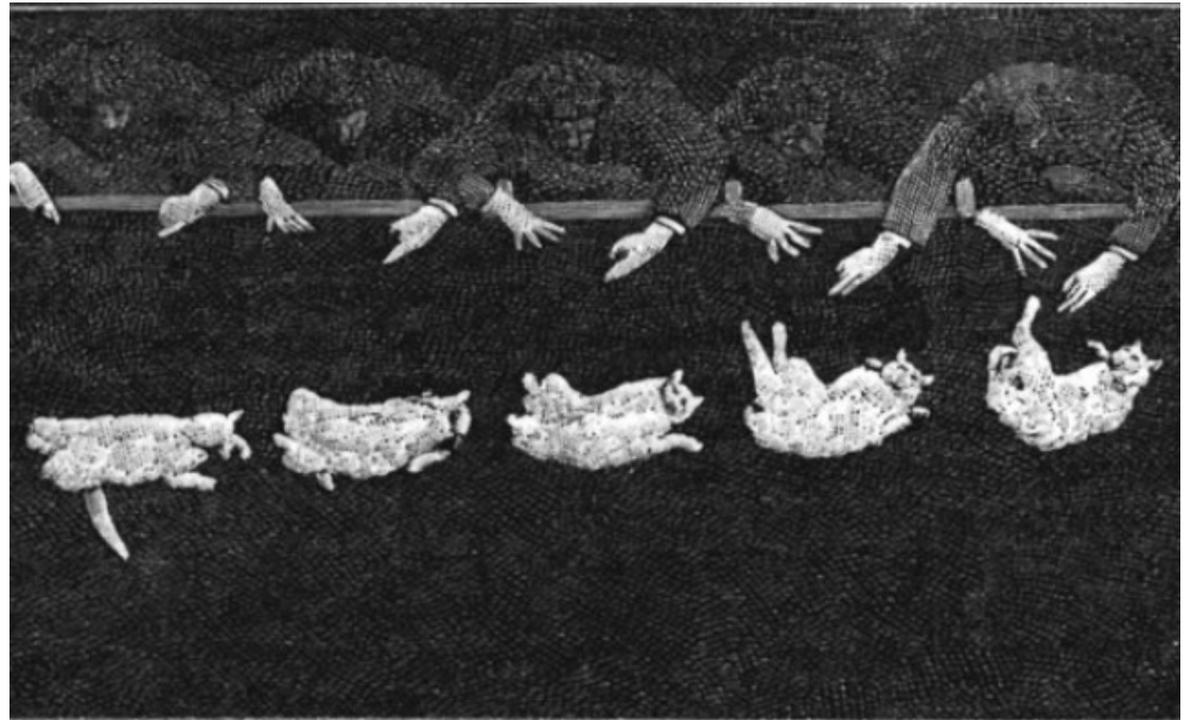


Marey's Photographic Gun

Made in 1882, this instrument was capable of taking 12 consecutive frames a second. All the frames were recorded on the same picture. With this gun he studied human and animal locomotion.



Tra i suoi studi più celebri ci fu la caduta di un gatto, fotografata nel 1894, che mostrava le diverse fasi del moto. Con la cronofotografia, egli introdusse l'idea che in un'unica lastra si potessero rappresentare momenti successivi di un movimento, testimoniando il progresso tecnico nella rappresentazione dinamica



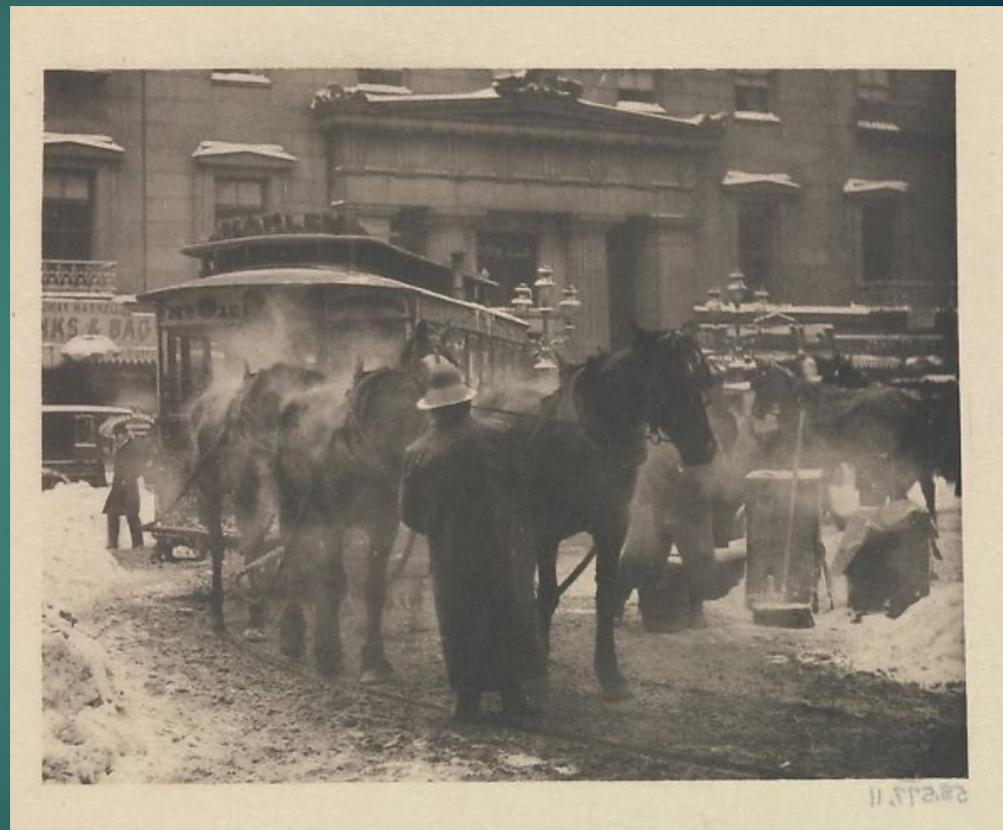


5. La fotografia come forma d'arte.

Dal pittorialismo alla fotografia
moderna

Alfred Stieglitz (1864–1946) e la fotografia americana

Nato a Hoboken, New Jersey, nel 1864, e istruito come ingegnere in Germania, Alfred Stieglitz tornò a New York nel 1890 determinato a dimostrare che la fotografia era un mezzo capace di espressione artistica tanto quanto la pittura o la scultura.



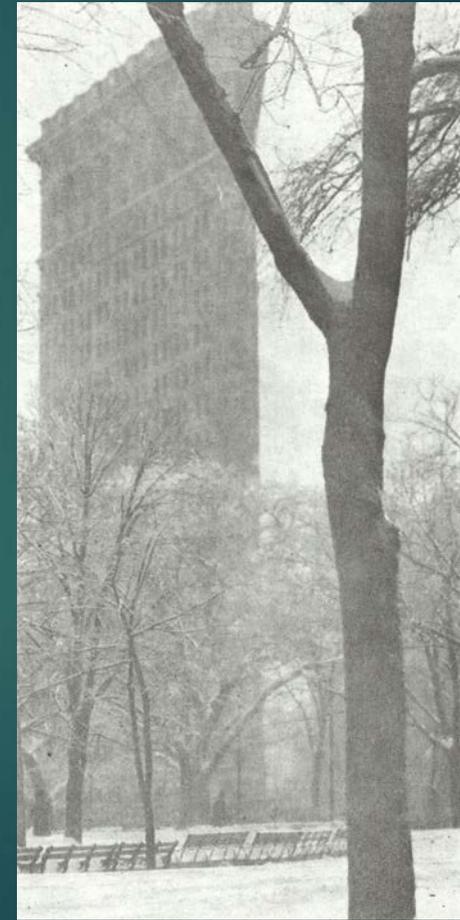
Alfred Stieglitz, The Terminal, 1893.

Stampa alla gomma bicromata da negativo su lastra. Metropolitan Museum of Art, New York.

Inizia la sua produzione come pittorialista, i temi e gli effetti sono da espressione pittorica ma poi ... evolve e con esso tutta la fotografia come nuova arte.



The Terminal, 1893 — Alfred Stieglitz



Alfred Stieglitz, *The Flatiron (Building)*, 1903



Prendiamo come esempio *The Steerage* (Il ponte di terza classe) del 1907, un'opera che segnò il passaggio verso la fotografia diretta.

Definita da Pablo Picasso come “la prima fotografia moderna”, si distingue per l'assenza di un soggetto specifico. Non nasce con l'intento di denunciare una condizione sociale, ma riflette la ricerca dell'artista verso una rappresentazione ideale e formale.

Realizzata d'impulso, l'immagine cattura un'inquadratura che l'autore volle cogliere al volo, riconoscendola in seguito come l'essenza della “Vera Fotografia”.



La fotografia non imita più la
pittura ma finalmente è un arte
diversa che permette l'espressione
delle persone.

Alfred Stieglitz (1864-1946), fotografo e promotore della fotografia come forma d'arte, è stato una figura centrale nell'affermare la fotografia moderna. Nato a Hoboken, New Jersey, trascorse gran parte della sua carriera esplorando i confini tra fotografia e altre arti visive.

Inizialmente sostenitore della fotografia pittorialista, Stieglitz cambiò approccio con il tempo, abbracciando un uso autentico della fotografia: niente manipolazioni, ritocchi o virtuosismi.

Per lui, la fotografia doveva aderire alle proprietà fondamentali dell'apparecchio, distinguendosi nettamente dalla pittura come mezzo autonomo con possibilità espressive proprie.

Coniò i termini "fotografia diretta" e "fotografia pura" per evidenziare chiarezza, intensità e fedeltà al reale.

Nel 1924 sposò la pittrice Georgia O'Keeffe.



Georgia O'Keeffe, Cow's Skull: Red, White, and Blue, 1931.
Olio su tela, 101,6 × 91,8 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.

L'influenza di O'Keeffe su Stieglitz si tradusse in una rinnovata energia creativa. La sua pittura, che intrecciava natura, corpo e astrazione, incoraggiò Stieglitz a esplorare nella fotografia non solo il documento ma la metafora, la poesia visiva, l'indagine psicologica. Non a caso, a partire dagli anni '20, Stieglitz realizzò la celebre serie di oltre **300 ritratti di O'Keeffe**, che spaziano dal volto alle mani fino al corpo nudo



Alfred Stieglitz, Georgia O'Keeffe, dettaglio del volto, 1918-1920.
Fotografia in bianco e nero, mostra la tensione emotiva che Stieglitz cercava nel ritratto.



Black Iris (1926), Georgia O'Keeffe — olio su tela, 91,4 × 75,9 cm, collezione Alfred Stieglitz / Metropolitan Museum of Art.



Georgia O'Keeffe con il marito, Alfred Stieglitz. Foto: Bettmann / Collaborator - Getty Images

Le immagini delle nuvole erano ritratti non manipolati del cielo che fungevano da analogie dell'esperienza emotiva di Stieglitz nel momento in cui scattava la foto. Questa riflessione filosofico è il frutto dell'influenza della O'Keeffe.



Equivalente (1926), una delle tante fotografie del cielo scattate da Stieglitz

La “**291**” **Gallery** fu uno degli spazi più innovativi e influenti dell’arte moderna a New York all’inizio del Novecento.

Fondata nel **1905** da **Alfred Stieglitz** insieme a **Edward Steichen**, la galleria si trovava al **291 di Fifth Avenue** (da cui prese il nome). Nata inizialmente come “Little Galleries of the Photo-Secession”, aveva lo scopo di dare dignità artistica alla fotografia e di promuovere i membri del gruppo **Photo-Secession**, che sostenevano la fotografia come forma d’arte autonoma rispetto alla pittura.



DUNNE & CO. Tailors No. 297
LONG SANG TI Chinese Curio Co. No. 293
MARY ELIZABETH'S Candy Shop. No. 291
JOSEPH WALKER No. 289
LONDON & NORTHWESTERN RY. BRODIE IMPORTING CO. Leather, Novelties No. 287
J. H. STRAUSS Oil Paintings No. 285
BEHNING PIANO CO. No. 295

La 291 però presto andò oltre: Stieglitz trasformò quello spazio in un vero e proprio laboratorio di avanguardia, introducendo al pubblico americano artisti europei allora quasi sconosciuti negli Stati Uniti. Qui si videro per la prima volta negli USA opere di Rodin, Matisse, Cézanne, Picasso, Brancusi, Duchamp, accanto a fotografi come Gertrude Käsebier, Clarence H. White, Edward Steichen e allo stesso Stieglitz.

Tra il 1908 e il 1917, la 291 fu quindi uno dei luoghi cruciali per l'ingresso delle avanguardie artistiche europee nella scena americana, creando un dialogo fertile tra fotografia, pittura, scultura e disegno. Oltre alle mostre, Stieglitz usava la galleria come spazio di discussione intellettuale, pubblicando anche la rivista *Camera Work* (1903–1917), strettamente legata all'attività della 291.

La 291 cambiò radicalmente la percezione dell'arte in America: non più solo pittura accademica, ma apertura a linguaggi moderni, alla fotografia come arte, e alle avanguardie che avrebbero segnato il Novecento.



Edward Steichen (1879–1973) è stato una delle figure più influenti della fotografia del XX secolo, capace di attraversare e determinare più epoche della storia del mezzo.

Nato in Lussemburgo, emigrò negli Stati Uniti da bambino.

La sua carriera cominciò con uno stile pittorialista, caratterizzato da atmosfere morbide e romantiche, spesso vicino alle suggestioni pittoriche dell'impressionismo e del simbolismo.

In questo periodo fu vicino ad **Alfred Stieglitz**, con cui condivise l'esperienza della rivista *Camera Work* e della celebre galleria **291** a New York, punto nevralgico per la fotografia e l'arte d'avanguardia.

Autoritratti:



1903



1917

La prima fotografia a colori.



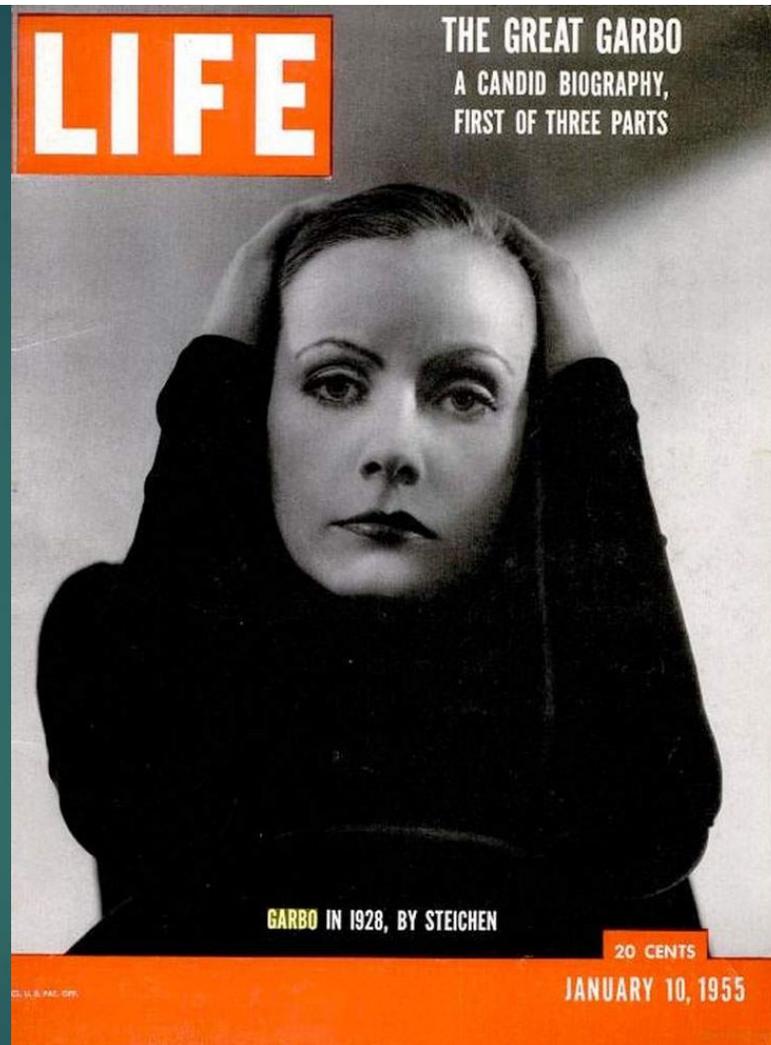
The Pond—Moonrise (1904) – Capolavoro pittorialista ottenuto con gomme bicromate su pellicola; atmosfera crepuscolare e cromie sovrastampate. Fonte: The Met; MoMA

Nel 1904 Edward Steichen realizzò *The Pond-Moonlight*, una fotografia pittorialista a colori ottenuta applicando manualmente strati di gomma fotosensibile, anticipando l'autocromia.

Lo scatto, eseguito a Mamaroneck presso la casa del critico Charles Caffin, mostra un laghetto illuminato dal chiaro di luna. Ne sopravvivono solo tre copie; una, venduta nel 2006, raggiunse i 2,9 milioni di dollari, record superato solo nel 2011 dal *Rhein II* di Andreas Gursky.

Durante la Prima guerra mondiale si arruolò e divenne il responsabile della fotografia aerea per l'aviazione statunitense, sviluppando così un approccio più tecnico e documentaristico.

Negli anni '20 e '30 Steichen si affermò come uno dei più importanti fotografi di moda e di ritratti per la rivista *Vogue* e *Vanity Fair*, realizzando immagini iconiche di personaggi come Greta Garbo, Marlene Dietrich e Charlie Chaplin. Le sue fotografie erano eleganti, sofisticate, con un uso magistrale della luce artificiale e della composizione, e contribuirono a definire l'estetica della fotografia commerciale di alto livello.



Edward Steichen, *Greta Garbo*, 1928 (ripubblicata come copertina di *LIFE*, 10 gennaio 1955) — gelatina d'argento su carta, ritratto iconico che esalta il volto e l'eleganza della celebre attrice.

Moda anni '30, abito scuro e posa teatrale



Fashion per Vogue, 27 ottobre 1930

Modella in abito elegante, posa classica da rivista, contrasti di luce netti per evidenziare tessuti e silhouette. Foto appartenente alla collezione del Whitney Museum, New York.



Marlene Dietrich, 1931

Ritratto intimo ma glamour: posa rilassata, sguardo coinvolgente, abito che unisce raffinatezza e appeal.



Greta Garbo, 1928

Ritratto iconico: sguardo elevato, posa elegante, luce soffusa tipica dello stile glamour di Steichen. (Foto: "Greta Garbo, Steichen photographs Greta Garbo, 1928")

Dal 1947 al 1962 fu direttore del **Dipartimento di Fotografia del Museum of Modern Art (MoMA)** di New York.

In questo ruolo organizzò (curatela) mostre fondamentali, fra cui la celebre **“The Family of Man”** (1955), un'esposizione **itinerante** vista da milioni di persone in tutto il mondo, che celebrava l'universalità dell'esperienza umana attraverso 503 fotografie provenienti da 68 paesi attraverso **immagini di vita quotidiana**.





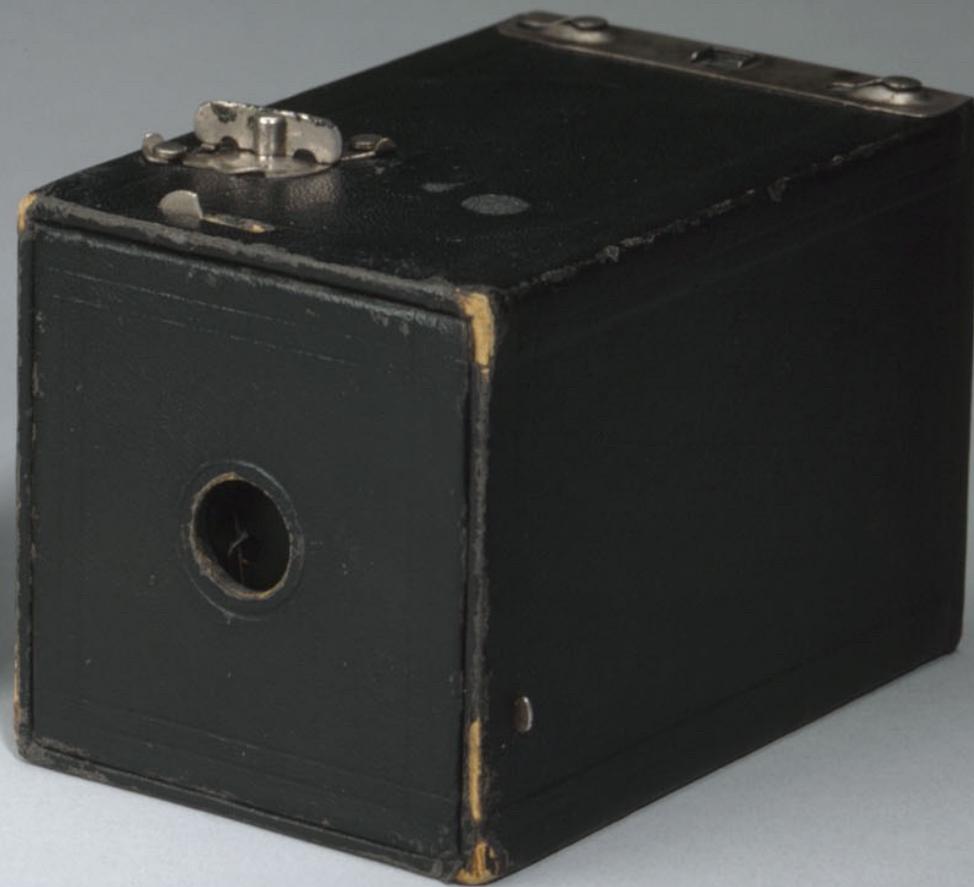
The Family of Man – riallestimenti/eredità – L'esposizione ha viaggiato nel mondo ed è oggi conservata a Clervaux (LU)

La giovane nazione americana cercava un mezzo per affrancarsi dalla madre europea, la trovò nella (nuova arte) fotografica.



U.S.A si incarnava perfettamente nel nuovo mezzo dinamico e popolare che grazie a Kodak fondata da George Eastman nel 1888, ha rivoluzionato la fotografia rendendola accessibile al grande pubblico con la prima fotocamera portatile e pellicole facili da usare. **La fotografia diventa un arte democratica alla portata di tutti.**

Questo ha industrializzato il settore, trasformandolo in un prodotto di massa e diffondendo la fotografia come pratica quotidiana.

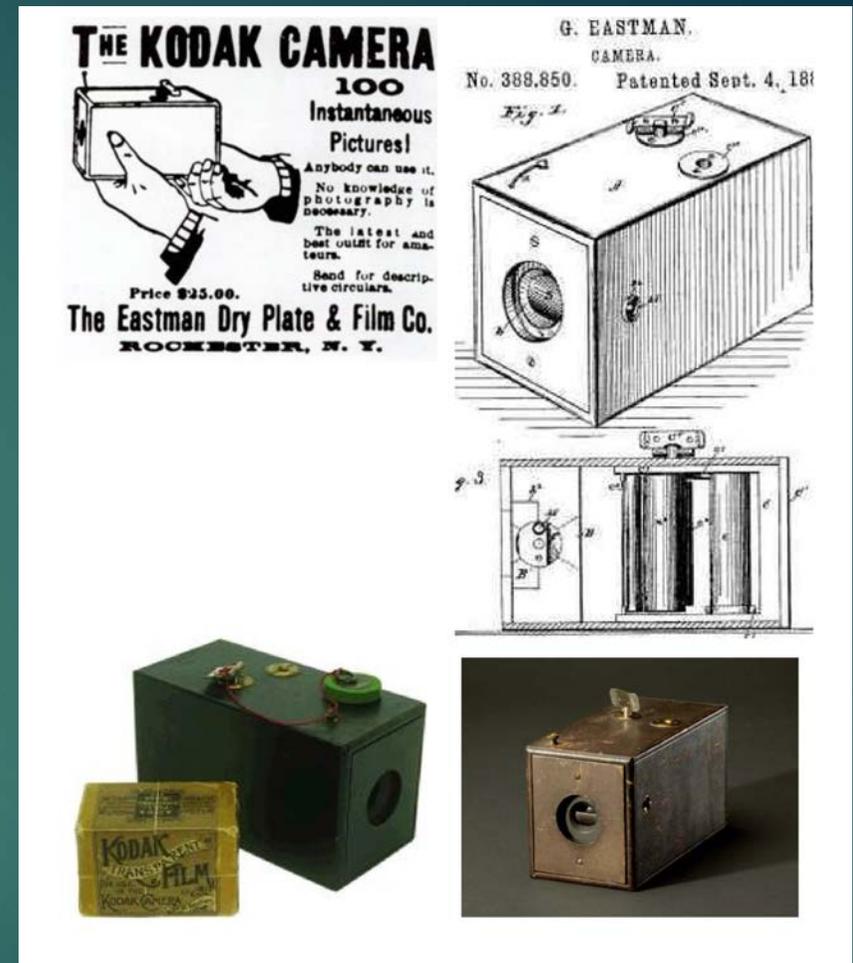


Nel **1888 Eastman lancia la Kodak**, un apparecchio semplice da usare, economico (25 dollari), non ingombrante.

Kodak è un marchio di fantasia, straordinariamente moderno: non significa niente, ma suona bene in tutte le lingue e richiama il rumore dello scatto.

La macchina è fornita all'origine con una pellicola. Quando tutte le foto sono state scattate, il cliente manda l'apparecchio ai laboratori Eastman a Rochester, nel Rhode Island, e presto riceve, dietro pagamento di 10 dollari, la macchina caricata con una pellicola nuova e tutte le sue foto stampate.

Il prezzo iniziale dell'apparecchio era tenuto basso per poi guadagnare sullo sviluppo, la stampa e la ricarica: un sistema semplice, che postula un buon servizio postale



Lo slogan è: "voi premete il bottone, noi facciamo il resto."



Donna che scatta con Leica, stile anni '20-'30.
Evidenzia la portabilità e l'eleganza della
macchina fotografica.

1925

La Leica, introdotta nel 1925, cambiò radicalmente la fotografia.

Piccola, leggera e silenziosa, permise di abbandonare le ingombranti lastre a favore del pratico formato 35 mm.

Grazie a essa nacquero il fotogiornalismo moderno e la street photography, rendendo possibile cogliere "l'attimo decisivo".

Fu la compagna di grandi maestri come Henri Cartier-Bresson, Robert Capa e Gerda Taro, che usarono la Leica per documentare la vita quotidiana e i grandi eventi del Novecento.

La **Leica** (abbreviazione di *Leitz Camera*) nacque grazie all'ingegnere tedesco **Oskar Barnack** (1879-1936), ingegnere ottico che lavorava per la casa presso la ditta **Ernst Leitz di Wetzlar**.

Barnack soffriva d'asma, e per questo desiderava una fotocamera più piccola e portatile rispetto alle pesanti macchine su lastre dell'epoca.

Barnack, nel **1913-1914**, costruì il prototipo **Ur-Leica**, una macchina compatta che utilizzava la pellicola cinematografica da 35 mm in orizzontale, ottenendo così il formato **24×36 mm**. Questo formato sarebbe diventato lo **standard universale della fotografia**.

Nel **1925**, alla Fiera di Lipsia, la Ernst Leitz GmbH presentò ufficialmente la **Leica I**, segnando l'inizio della fotografia moderna "portatile".



Revolution
in der Photographie bedeutet
die



Leitz-LEICA-KAMERA.

Kleine Aufnahmen - Große Bilder

Billige Negative durch Verwendung von Kinornormfilm
Geringes Gewicht: Leica-Kamera geladen nur 475 g
Kassette geladen für 36 Aufnahmen nur 50 g

Wahlung bei Tageslicht
Rekordüberchluss für Zeit- und Momentaufnahmen bis 1/500 Sek.
Koppelung vom Schlitzverschluss-Aufzug mit Filmtransport, daher
Schnellste Aufnahmebereitschaft und
Unmöglichkeit von Doppelbelichtungen
Leitz-Anastigmat „Elmar“ f:2,5 50 mm Brennweite
Das bestkorrigierte Objektiv:
ausserste Reindschärfe,
ausserordentliche Tiefenschärfe
hohe Vergrößerungsmöglichkeit

Vorsichtiger Nahdistanzmessner
Neuartiger Sucher zum Visieren in Augenhöhe, daher natürliche
Perspektive

Vorstellung für Reproduktionen
Spezial-Vergrößerungs-Apparate für alle Formate
Diapositiv-Kopier-Apparate für Filmstreifen
Klein-Projektions-Apparate für Leica-Projektionsbilder

Leica bedeutet:
Vollendung
Universalität

Leica-ist die Kamera der Zukunft
Kataloge gratis. Lieferung durch alle Photohandlungen

Leitz-Leica Advertisement, ca. 1925/26

“Revolution in der Photographie bedeutet die Leitz-Leica-Kamera”
(La rivoluzione nella fotografia significa la fotocamera Leitz-Leica).
Promuove il piccolo formato, la leggerezza e la qualità dell'immagine.

L'appareil
qui fait des miracles



...sur les plus hauts sommets et
jusque dans la Stratosphère, le seul
appareil qui ait donné, dans tous
les cas, toute satisfaction, c'est le

Leica

avec une série spéciale d'objectif interchan-
geable permettant toutes les prises de vues
dans les conditions les meilleures, dont le célèbre
Summar F 2 de 50 mm de focal, aux caracté-
ristiques et complètes par ses divers objectifs
GRAND ANGLE F 3,5 de 35 mm, super-
Elmar, Multicoat et autres.
TELEOBJECTIF TELYT F 4,5 de 300 mm
ou de 400 mm également à et avec mise
au point par chambre à miroir reflexion.

LE "LEICA" EST ENTIEREMENT FABRIQUE PAR LEITZ DE WETZLAR
LA PREMIERE USINE DU MONDE D'INSTRUMENTS DE HAUTE PRECISION

DÉMONSTRATION ET RENSEIGNEMENTS
TIRANTY, 91, RUE LA FAYETTE - PARIS

Poster pubblicitario Leica

Immagine artistica con Himalaya/sfondi naturali, design
tipico delle pubblicità d'epoca, con testo in francese
("Leica ..." etc.). Rende Leica simbolo di avventura ed
esclusività.

Valentin Linhof (1854-1929) fondò la **Linhof Company** nel 1887 e due anni più tardi, nel 1889, realizzò la prima fotocamera in metallo. Rispetto alla Graflex, le macchine Linhof si distinguevano per l'otturatore collocato direttamente nell'obiettivo anziché dietro al corpo e per la maggiore complessità dei movimenti delle lenti. Nel 1950 le fotocamere Linhof raggiunsero un design estremamente raffinato, con movimenti tecnici di grande precisione e un telemetro incorporato, consolidando la reputazione dell'azienda **come il più antico produttore industriale di apparecchi da studio e medio formato.**

Nel 1897 William Folmer progettò la **Graflex**, caratterizzata da un otturatore a tendina con fessura regolabile che consentiva tempi di esposizione molto rapidi. Nel 1904 seguì la **Auto Graflex**, una macchina robusta rimasta in produzione per oltre sessant'anni con modifiche minime. Grazie alla possibilità di scattare a **1/1000 di secondo**, le Graflex divennero strumenti privilegiati per il fotogiornalismo e la fotografia sportiva. Nonostante non fossero apparecchi semplici da utilizzare, il loro sistema di visione reflex SLR all'altezza della vita garantiva un controllo innovativo e molto apprezzato dai professionisti.

Weegee (pseudonimo di Arthur Felling)



Le fotocamere di grande formato folding cioè ripiegabili, sono state molto in uso da inizio '900 fino agli anni '60 soprattutto tra i fotografi di paesaggio e cronaca come **Weegee** che usava una **Graflex Speed Graphic**.



Weegee (pseudonimo di Arthur Felling)

Weegee (pseudonimo di Arthur Felling) tra gli anni '30 e '60 è testimone della cronaca newyorkese. **Ottiene il permesso di poter montare sulla sua auto una ricevente per poter ascoltare le comunicazioni della polizia e poter essere immediatamente sui luoghi degli avvenimenti.** Per le sue foto utilizza una **Graflex Speed Graphic**, lo chassis con la pellicola è sempre pronto e inserito sul dorso della fotocamera, non avendo così la visione sul vetro smerigliato l'inquadratura è fatta attraverso il mirino a traguardo.

Il sincronizzatore di flash rese possibile fotografare in condizioni di buio, rivoluzionando il fotogiornalismo.

Già dal 1887 si usava luce artificiale, con flash ottenuti da miscele di magnesio e sostanze chimiche. Questi dispositivi, però, erano pericolosi e producevano molto fumo, limitandone l'uso negli studi fotografici.



J. E. Pasonault, *The country photographer*, c. 1902. Fotografia che mostra un fotografo al banco ottico mentre un uomo travestito da anziana posa; sul muro un cartello recita “\$1.00 must be payed on all orders at time of setting.” Copyright 1902 J. E. Pasonault, Cando, North Dakota. **Library of Congress**, Reproduction No. **LC-USZ62-30774**.

Jacob Riis mostrò come il flash rendesse possibili fotografie in condizioni proibitive.

Nel **1929** la General Electric introdusse la *Sashalite*, lampadina al magnesio-alluminio inventata da Vierkotter e Ostermeyer, che garantiva un lampo rapido e sicuro. Il problema della sincronizzazione fu risolto con il **Kalart**, che attivava il flash 15-20 millisecondi prima dell'apertura dell'otturatore, assicurando la massima luminosità al momento dello scatto.



Graflex Speed Graphic con flash montato, modello press camera usato tra i primi decenni del XX secolo — compatibile con lampadine flash a bulbo sincronizzate al ritardo della tendina

Fotografia e avanguardie tra le due guerre

Tra la Prima e la Seconda guerra mondiale la fotografia si trasformò in linguaggio moderno, analizzando la **tecnologia della macchina fotografica** e le sue possibilità creative. Architettura, inquadrature ardite e ricerca formale diventarono protagoniste.

- **1913 – Fotodinamismo:** Bragaglia in Italia sperimenta il movimento nella fotografia futurista.
- **1917-1920 – Dada e Surrealismo:** Man Ray e Duchamp introducono ready-made, rayograph e sperimentazioni a Parigi.
- **1922 – Congresso Costruttivista:** a Mosca si definisce il ruolo della fotografia come arte nuova e funzionale al popolo e alla collettività.
- **1923 – Bauhaus:** Moholy-Nagy porta la fotografia e la tipografia nei corsi, teorizzando il “Nuovo Visione”.
- **1928 – Walter Peterhans** tiene al Bauhaus il primo corso sistematico di fotografia.
- **1929 – Mostra Film und Foto (Stoccarda):** consacra la modernità fotografica internazionale.
- **1930 – Marinetti** pubblica il *Manifesto della Fotografia Futurista*, esaltando velocità e dinamismo.

Resoconto: in questi anni la fotografia si emancipa definitivamente dal pittorialismo e diventa linguaggio autonomo, integrato nelle avanguardie artistiche e nelle scuole di design, fino a essere riconosciuta come espressione della modernità.

La Fotografia come Documento

Agli inizi del Novecento si affermò la **fotografia documentaria**, orientata a registrare miseria, povertà, ingiustizie sociali e politiche, guerre e criminalità.

La fotografia, fin dalla sua nascita, venne riconosciuta come testimonianza, “prova di ciò che è stato”: quel *noema* (l'essenza specifica della fotografia, ciò che la distingue da ogni altro linguaggio visivo) che Roland Barthes avrebbe individuato nel suo saggio *La Chambre claire* (1981).

Nel corso del secolo molti fotografi sentirono il dovere di tramandare una conoscenza per il futuro, mettendo la realtà al centro, senza esibizionismi stilistici. Le prime esperienze documentarie mostrarono ciò che altrimenti sarebbe rimasto invisibile, offrendo immagini capaci di scuotere le coscienze e stimolare la riflessione.



Roland Barthes lo definisce con la formula: “**È stato**” (*ça a été*).

Vuol dire che ogni fotografia porta con sé la prova dell'esistenza reale, in un determinato momento, di ciò che raffigura: davanti all'obiettivo quell'oggetto, quel volto, quel gesto **sono realmente accaduti** e sono stati catturati dalla luce.

L'origine del fraintendimento ancora attuale.

Citazione (trad. it., *La camera chiara*, Einaudi 1981, p. 87):



Dopo la prima guerra mondiale L'America era considerata la più grande potenza del mondo ma nel 1929 avvenne il Crollo della borsa di Wall Street e in seguito una Grande depressione.

Jacob Riis (1849–1914), giornalista e fotografo danese naturalizzato statunitense, **fu tra i primi a usare la fotografia come strumento di denuncia sociale.**

Con il libro *How the Other Half Lives* (1890) documentò le condizioni di vita miserabili degli immigrati nei tenements di New York, contribuendo a sensibilizzare l'opinione pubblica e a promuovere riforme sociali e urbanistiche.



Bandit's Roost (1888) di Jacob Riis, di *How the Other Half Lives* .

Questa immagine è Bandit's Roost in 59 ½ Mulberry Street, considerata la parte più pericolosa della città di New York .

Mentre viveva a New York, Riis ha sperimentato la povertà ed è diventato un reporter della polizia che parlava della qualità della vita negli slum.

Gli Slum erano la conseguenza del continuo aumento degli immigrati che si ritrovavano a vivere in luoghi periferici della città di New York, ai margini della società.

Poiché le condizioni precarie della vita in quei quartieri prendeva vita di notte, iniziò ad usufruire del lampo al magnesio per poter fotografare la vera realtà.

Tentò di alleviare le cattive condizioni di vita dei poveri esponendo le loro condizioni di vita alle classi medie e alte.

Infatti grazie a queste fotografie venne emanato un decreto per la distruzione degli Slum, e l'allestimento di abitazioni migliori per le persone in questione.



Jacob A. Riis, Children sleeping in Mulberry Street (Street Arabs in the Area of Mulberry Street), ca. 1890 — da How the Other Half Lives.



Jacob A. Riis, *"The Man Slept in This Cellar for Four Years"* (anche noto come *"Slept in that cellar four years."*), **ca. 1890** — gelatina d'argento (stampa moderna). **Museum of the City of New York**, inv. **MNY200998**; esiste anche una stampa al **MoMA** (*Gelatin silver print, printed 1957*).



Jacob A. Riis, Court at No. 24 Baxter Street, ca. 1890. Gelatina d'argento (varie versioni: negativo/fotografia e **lanterna** su gelatina d'argento). **Museum of the City of New York**, inv. **90.13.4.111AB** (fotografia) e **90.13.2.62 / MNY375** (lanterna).

Lewis Hine (1874–1940)

Sociologo e fotografo americano. **Fu uno dei primi ad utilizzare la macchina fotografica come strumento di denuncia sociale.**

Si dedicò a temi come: l'immigrazione, i diritti umani, il lavoro, il mutamento urbano e lo sfruttamento minorile.

Il suo obiettivo era quello di mostrare e raccontare, voleva responsabilizzare chi guardava e denunciare l'esistenza di un problema.

Hine non si approfittava mai dei soggetti, li avvertiva prima di essere fotografati. Cosicché potessero mantenere una certa distanza dalla macchina e mantenere una loro identità.





Con il progetto *Men at Work* immortalò la costruzione dell'Empire State Building, divenendo uno dei più importanti testimoni visivi delle trasformazioni sociali e urbane dell'America del primo Novecento.

Lewis Wickes Hine, Derrick worker / Construction worker gripping a rope, Empire State Building, New York, 1930–1931. Stampa al gelatino-argento. Serie sulle maestranze dell'Empire State Building. (Cfr. Art Institute of Chicago, voce "**Derrick Worker on the Empire State Building**"; Met, serie sull'ESB tra cui **Icarus, 1930**).



Lewis Hine documentò New York in piena trasformazione urbana, fotografando gli immigrati di Ellis Island, la vita nel Lower East Side e la costruzione dell'Empire State Building (*Men at Work*, 1932).

Le sue immagini raccontano la città attraverso l'uomo, che rimane sempre al centro come misura della realtà. Con l'espressione "fare luce" intendeva sia l'uso fotografico della luce sia la volontà di illuminare le ingiustizie sociali.



**Lewis Wickes
Hine, Glassworks.
Midnight, Indiana,
1908 — National
Child Labor
Committee
Collection.**

Fotografia che
ritrae giovani
ragazzi impiegati
nelle vetrerie,
documentando il
lavoro notturno
minorile.

Collezione Library
of Congress, Prints
& Photographs
Division, inv. **LC-
DIG-nclc-02511.**



Consapevole dello sfruttamento minorile, Hine decise di **destare interesse mettendo in luce** il problema attraverso una serie di fotografie scattate di nascosto, spesso con travestimenti o pretesti per entrare nelle fabbriche.

Chiese ai bambini di posare accanto ai macchinari per evidenziare il contrasto tra la loro piccolezza e la grandezza delle macchine.

Inoltre raccolse micro-interviste, creando un corpus di prove che rese impossibile per lo Stato ignorare la denuncia.



Lewis Hine, Fourteen-Year-Old Spinner, 1913 — dalla collezione del National Child Labor Committee (Library of Congress).



Lewis Wickes Hine, *Addie Card*, 12 anni. Filatrice alla North Pownal Cotton Mill. Le ragazze del cotonificio dicono che abbia dieci anni. A me ha ammesso di averne dodici; che aveva iniziato durante le vacanze scolastiche e che ora avrebbe "continuato". **North Pownal, Vermont, agosto 1910**. Stampa alla gelatina d'argento. **Library of Congress, National Child Labor Committee Collection**, Riproduzione n. **LC-DIG-nclc-01824 / LC-USZ62-12880**.



Paul Strand, *Blind Woman, New York*, 1916 —
stampa al gelatino-argento su carta baryta, 34,8
× 27,7 cm; coll. Aperture / Paul Strand Archive.

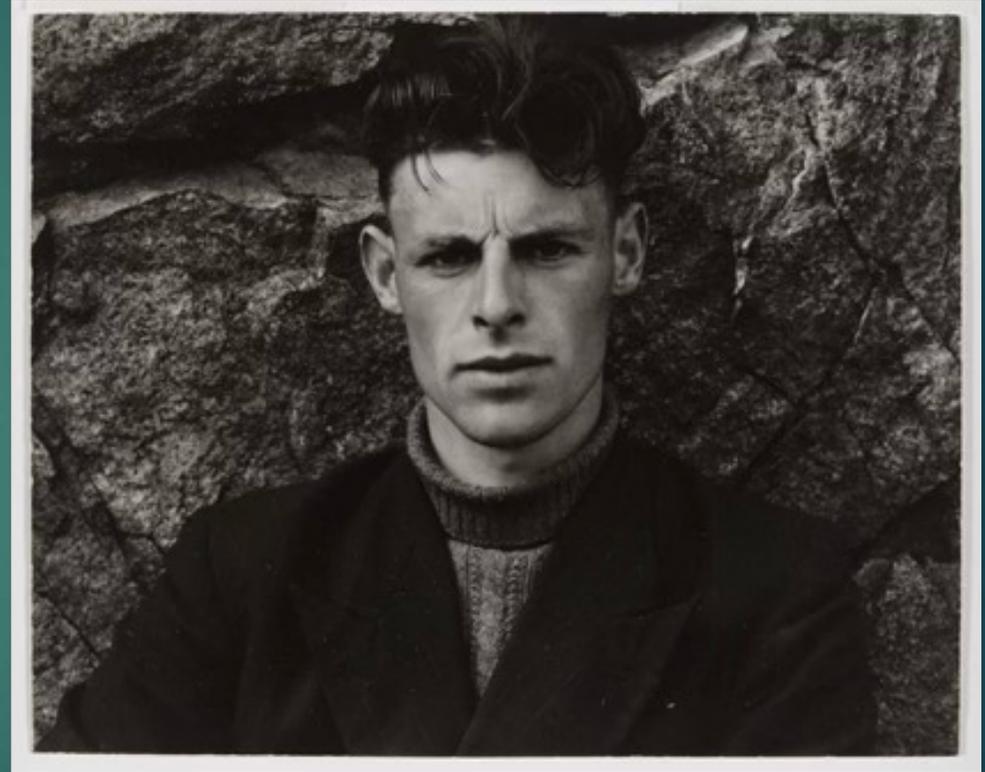
Paul Strand (1890–1976) è stato un fotografo e cineasta americano, figura centrale della fotografia del XX secolo. Allievo di Lewis Hine alla Ethical Culture School di New York, fu introdotto a Stieglitz e al circolo di *Camera Work*, che nel 1917 gli dedicò l'ultimo numero. Pioniere della **straight photography**, rifiutò qualsiasi artificio pittorialista per esaltare l'oggettività e la forza espressiva del mezzo fotografico.

Oltre alla fotografia urbana e ai ritratti, realizzò documentari e lavori sociali che influenzarono profondamente la storia della fotografia moderna.

Strand promosse così una fotografia con una propria estetica, distinta da quella pittorica.

La sua caratteristica fondamentale fu l'**oggettività**: celebri sono i ritratti realizzati per le strade di New York, spesso all'insaputa dei soggetti, che rivelano la realtà in tutta la sua immediatezza. Nelle sue immagini emerge con forza la fedeltà al reale, priva di fronzoli e artifici, in un linguaggio fotografico essenziale e diretto.

I suoi ritratti sono realizzati tutti frontalmente, come forma di rapporto onesto diretto con la realtà. Conferendo ad ogni soggetti una certa dignità e oggettività.



Paul Strand, *John MacLellan, Locarnon, Isle of South Uist, 1954* — stampa al gelatino-argento su carta baryta, collezione Fundación MAPFRE.

GRANDE ATTENZIONE CRITICA ALLA SOCIETA' CAPITALISTICA AMERICANA



Paul Strand, *Wall Street, New York*, 1915 — stampa al platino. Collezione The Metropolitan Museum of Art, New York.

Tra le prime opere di Paul Strand pubblicate su *Camera Work* vi è la celebre fotografia *Wall Street* (1915), considerata un'innovazione radicale per la visione architettonica e urbana.

La scena mostra il passeggio frenetico nella zona finanziaria di New York, cuore economico già allora pulsante della città.

Le figure dei passanti, ridotte a silhouettes, appaiono minuscole di fronte alla monumentalità dell'edificio: le ampie aperture scure, regolari e imponenti, sembrano inghiottire le persone, mentre le loro ombre nette si proiettano allungate sull'asfalto, enfatizzando il contrasto tra individuo e architettura.

Nel 1955 Paul Strand, insieme allo scrittore **Cesare Zavattini**, pubblicò il fotolibro *Un Paese*, **primo esempio di libro fotografico nella storia italiana**.

L'opera documentava con intensità la vita rurale dell'Italia del dopoguerra, restituendo un ritratto collettivo autentico e realistico della provincia emiliana.

Le immagini di Strand, unite ai testi di Zavattini, raccontano la quotidianità della comunità di Luzzara, **trasformandola in un simbolo universale di dignità e resistenza**.



Paul Strand, *La Famiglia*, Luzzara, Reggio Emilia, 1953 — da *Un Paese*, fotolibro realizzato con Cesare Zavattini, pubblicato nel 1955.



Luzzara, situata nella bassa pianura padana lungo il fiume Po, in provincia di Reggio Emilia, è storicamente un centro agricolo.

La sua posizione geografica, immersa nella campagna emiliana, ne ha fatto un emblema della civiltà contadina italiana del dopoguerra.

Proprio questa connotazione agricola e rurale rese Luzzara il luogo ideale per il progetto *Un Paese*, trasformandolo in simbolo universale della vita semplice e dignitosa delle comunità rurali.



Gianni **Berengo Gardin** tornò a Luzzara negli anni '70, a circa vent'anni di distanza dal lavoro di Strand e Zavattini. Documentò di nuovo il paese e i suoi abitanti, offrendo un confronto con il mutato volto della comunità rispetto al dopoguerra.

Gianni Berengo Gardin, *Luzzara, la famiglia Lusetti*, 1973 — stampa vintage alla gelatina d'argento, cm 23,8 × 30,7.

FARM SECURITY ADMINISTRATION



Agli inizi degli anni '20 del 1900 nasce la Farm Security Administration: la **FSA**, un ente finanziato dal governo col fine di documentare la vita rurale e urbana americana.

Sono fotografi come *Walker Evans* e *Dorothea Lange* a legare la loro fama all'opera svolta da questo gruppo.

Essi riconobbero la nuova estetica promossa da *Stieglitz*; fotografarono monumenti architettonici, l'arte popolare delle insegne e dei pannelli pubblicitari, e la gente per le strade.

Dorothea Lange

(Hoboken, 1895 – San Francisco, 1965)

è stata una fotografa documentaria statunitense.

È una fotografa che aderì alla filosofia della *straight photography*.



Dorothea Lange (resettlement administration), Dorothea Lange atop automobile in California, 1936 — la macchina è una Ford Model C del 1933; la fotocamera è una Graflex 5×7 Series D. L'immagine proviene dalla Library of Congress, Prints & Photographs Division.



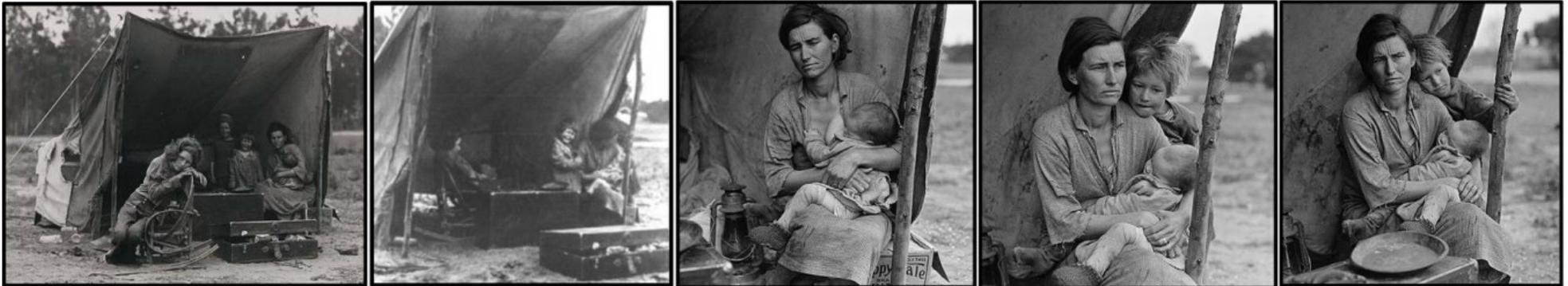
Dorothea Lange svolgeva da anni un'intensa opera di ricognizione tra i disoccupati, i senzatetto e i migranti della California e dal '35 **la Rural Resettlement Administration**, organismo federale di monitoraggio della crisi economica, aveva commissionato a lei e ad altri grandi fotografi come Walker Evans una serie di reportage, complice un clima di forte interesse documentaristico.



Nel marzo del 1936, dopo aver terminato un'inchiesta fotografica sui braccianti agricoli della periferia di Los Angeles, nel tornare a casa, vide un cartello che segnalava un campo di **raccoglitori di piselli** (il titolo originale, infatti, è *Destitute Pea Picker*) a Hoboken, nel New Jersey. Fece inversione, imboccò una strada fangosa e si trovò davanti un soggetto adatto alle sue ricerche: all'incirca 2500 persone, in un tentacolare e squallido agglomerato di baracche e tende che combattevano la fame. **Erano stati richiamati alla raccolta da inserzioni sui giornali, ma si erano ritrovati ben presto senza lavoro e senza paga a causa di una gelata. Tra loro c'era anche Florence Thompson.**

Dorothea Lange, *Migrant Mother*, Nipomo, California, 1936 — stampa gelatin silver; ritratto iconico della Grande Depressione, realizzato per la Farm Security Administration.

Ecco i suoi provini a contatto:



“La vidi e mi avvicinai alla madre disperata e affamata nella tenda, come se fossi stata attratta da un magnete. Non ricordo come le spiegai la mia presenza o quella della fotocamera, ma ricordo che mi fece delle domande. Ho scattato sei foto, avvicinandomi sempre di più dalla stessa direzione. Non le chiesi il suo nome né la sua storia. Lei mi disse che aveva 32 anni.”, scrisse poi la Lange.

La Lange scattò 6 immagini con la sua fotocamera Graflex 4×5 e più tardi scrisse
“Sapevo di aver catturato l'essenza del lavoro che mi era stato commissionato”.

In seguito Dorothea Lange segnalò alle autorità le condizioni di estrema emergenza in cui vivevano gli abitanti dell'accampamento, e vennero inviati 20.000 pounds di viveri.

Tra le circa 160.000 fotografie realizzate da lei e dagli altri fotografi della Resettlement Administration, *Migrant Mother* è divenuta l'immagine più emblematica e riconosciuta della Grande Depressione.



Dorothea Lange, San Bruno, California — Families of Japanese ancestry arrive at assembly center, April 29, 1942, WRA Photograph C-134 — foto commissionata dalla War Relocation Authority durante l'internamento degli americani di origine giapponese.

Nacque così la celebre fotografia *Migrant Mother*, la cui protagonista rimase senza nome fino al 1978, quando la **Associated Press** rese nota la sua identità.

La donna, **Florence Thompson**, reagì con rabbia scrivendo una lettera in cui **dichiarava di sentirsi «sfruttata» da un'immagine dalla quale non aveva mai ricevuto alcun compenso.**

In realtà quello scatto non avrebbe dovuto essere né venduto né pubblicato, poiché di proprietà del governo e quindi di pubblico dominio. Tuttavia, le fotografie della Lange furono trasmesse al *San Francisco News* e pubblicate immediatamente: non generarono royalties per la fotografa, ma le assicurarono **un posto immortale nella storia della fotografia.**



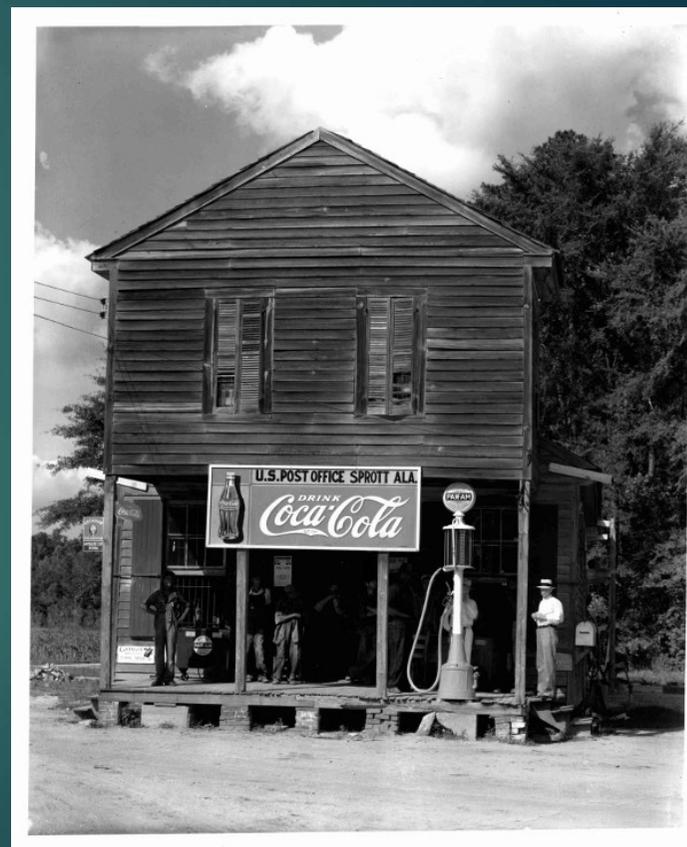
“You can see anything you want to in her. She is immortal.”
— Roy Stryker,
Farm Security Administration

Walker Evans

(Saint Louis, 1903 – New Haven, 1975) è stato un fotografo statunitense.

Evans si distingueva per la cura meticolosa e la curiosità con cui osservava i dettagli: nelle sue prime fotografie compaiono passanti, fabbriche, bar, angoli di strada e vetrine, tutti elementi restituiti in un equilibrio rigoroso.

La sua carriera prese avvio nel 1933 con un reportage a Cuba, in cui denunciò i crimini del dittatore Machado. Dal 1935 iniziò a lavorare per la Farm Security Administration, documentando la realtà della Grande Depressione.



Crossroads store, post office. Sprott, Alabama, Walker Evans, 1935 o 1936, negativo nero su bianco.



Un'opera fondamentale di Walker Evans è *American Photographs* (1938), libro che raccoglie una serie di studi sugli Stati Uniti, tra paesaggi urbani, architetture e icone della vita quotidiana, con particolare attenzione al mondo contadino durante la Grande Depressione.

In queste immagini Evans espresse una visione democratica e riflessiva, caratterizzata da uno sguardo impersonale ma al tempo stesso critico, capace di restituire la complessità del suo tempo.



Walker Evans, *Pointer's House Mover, Rural Alabama, 1936* — stampa a gelatina-argento, dalla collezione Farm Security Administration / Office of War Information, Library of Congress.

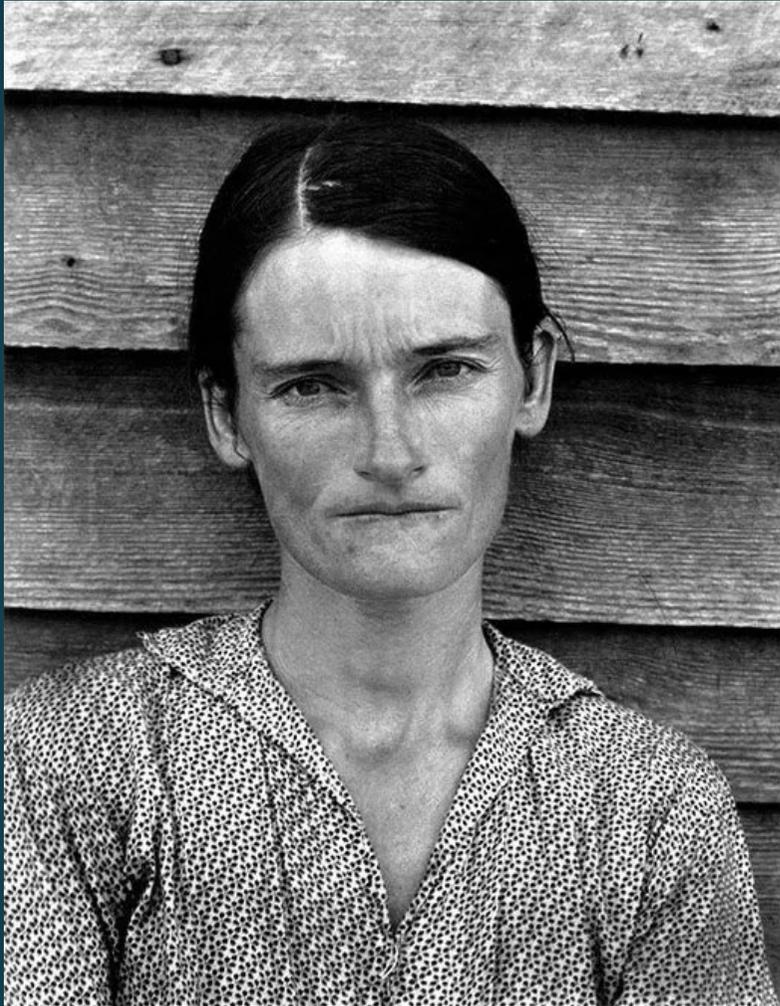
Evans decise in seguito di allontanarsi dalla FSA, poiché avvertiva che l'esigenza di "ricordo" era troppo spesso piegata agli interessi delle istituzioni più che a quelli dell'individuo.

Per lui la macchina fotografica era uno strumento antropologico: gli consentiva di indagare il proprio paese in tutte le sue sfumature e di restituirne la realtà autentica. La sua fotografia fu sociale, documentaria e di denuncia, attenta tanto alle condizioni umane quanto a quelle materiali.

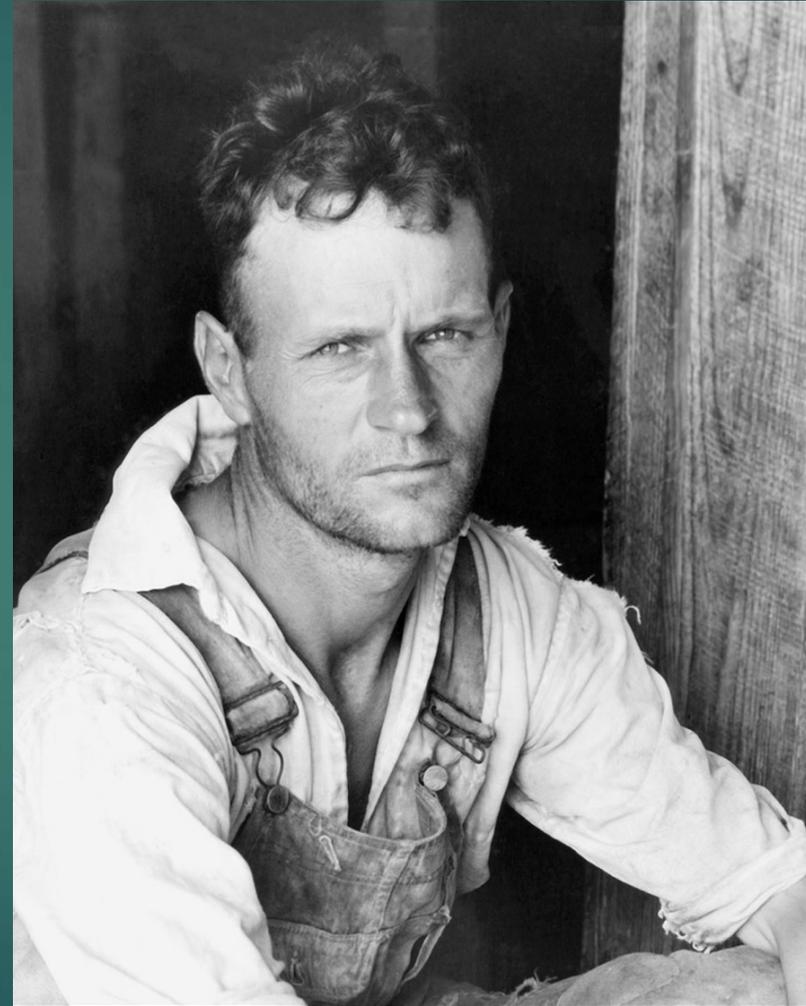
Nei suoi lavori ricorrono i volti frontali della gente comune e gli spazi — case e paesaggi — che ne definivano l'esistenza.

Evans curava ogni fase del percorso delle sue immagini, seguendole dalla realizzazione allo sviluppo in camera oscura, fino alla stampa finale e alla loro pubblicazione.

Evans sottolinea la dignità delle persone povere, mostrando la vera umanità.



Walker Evans,
Allie Mae
Burroughs, Wife
of a Cotton
Sharecropper,
Hale County,
Alabama, 1936.
Stampa al
gelatino-
argento. The
Library of
Congress,
Washington,
D.C.



Walker Evans,
Alabama Tenant
Farmer (Floyd
Burroughs), 1936.
Stampa al
gelatino-argento.
The Metropolitan
Museum of Art,
New York, inv.
2000.329.
(Scheda Met:
l'immagine è
identificata come
ritratto del
"farmer-
patriarch" Floyd
Burroughs, parte
del progetto con
James Agee poi
confluito in *Let Us
Now Praise
Famous Men.*)



L'immagine ritrae Floyd Burroughs con la moglie Allie Mae e i loro figli davanti alla loro abitazione di legno. Fa parte della campagna fotografica della **Farm Security Administration (FSA)** e confluirà poi nel progetto con James Agee, *Let Us Now Praise Famous Men* (1941).

Walker Evans, Sharecropper family on porch, Hale County, Alabama, 1936. Stampa al gelatino-argento. Library of Congress, Washington D.C.

6. Grandi fotografi e le loro opere, i pionieri della composizione artistica.

- **André Kertész (1894-1985)**: Innovazioni nella composizione e nella fotografia come forma d'arte.
- **Henri Cartier-Bresson (1908-2004)**: detto «l'occhio del secolo».
- **Ansel Adams (1902-1984)**: Il paesaggio come soggetto fotografico, la tecnica del "Zone System".
- **Man Ray (Filadelfia 1890 – Parigi 1976)** il fotografo surrealista.
- **Michael Kenna (1953-)**: Paesaggi minimali e atmosfere oniriche.



André Kertész, "Forchetta" (La Fourchette), 1928.
Parigi, Francia. Gelatina ai sali d'argento.

André Kertész (1894-1985):
Innovazioni nella
composizione e nella
fotografia come forma
d'arte.

Ungherese di nascita da
famiglia Borghese arriva a
Parigi (il centro del mondo)
nel 1925 a 33 anni.

Tutto quello che abbiamo fatto, Kertész l'ha fatto prima.

Sottolineava l'importanza di
“fotografare con gli occhi”,
immaginando le scene
osservate e inquadrare
mentalmente come
anticipazioni delle fotografie
future.



André Kertész, **Satiric Dancer**, 1926. Gelatina ai sali d'argento. Raffigura la danzatrice e attrice ungherese Magda Förstner, Parigi.



André Kertész, **Cheese Grater**, 1929. Gelatina ai sali d'argento. Parigi.



André Kertész, **Tulip**, 1939. Gelatina ai sali d'argento.



André Kertész, *Mondrian's Glasses and Pipe*, 1926. Gelatina ai sali d'argento.



André Kertész, **Pigeons and Shadows**, 1960. Gelatina ai sali d'argento.

Nel **1933** André Kertész realizzò la celebre serie delle “**Distorsioni**”, tra i lavori più rappresentativi del suo genio creativo.

La rivista francese *Le Sourire* gli offrì cinque pagine da riempire liberamente e il fotografo, cogliendo l'occasione, affittò alcuni specchi deformanti da circo. Con essi iniziò a ritrarre due modelle, dando vita a un sorprendente manifesto dal sapore surrealista.

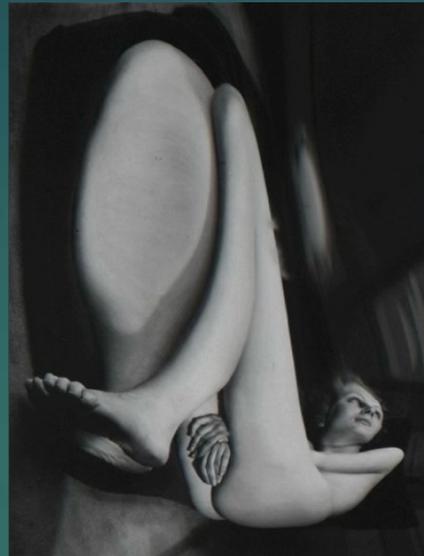
Più che aderire a un movimento, Kertész inseguiva una personale ricerca sulla deformazione del corpo, esplorata attraverso i giochi di luce e di riflesso.



André Kertész, **Distortion #6**, 1933. Gelatina ai sali d'argento.



André Kertész, **Distortion #60**, 1933. Gelatina ai sali d'argento.



*“Cogliere l'attimo in cui qualcosa
si trasforma in qualcos'altro”*



Visione del corpo surrealista.



Gelatina ai sali d'argento = standard universale del XX secolo, praticità, brillantezza e possibilità di diffusione di massa.

Lo strato d'immagine resta in superficie (sulla gelatina). Le stampe sono stabili se ben conservate, ma più vulnerabili rispetto al platino.

Brassai



Brassai (pseudonimo di Gyula Halász, Braşov, 1899 – Èze, 1984) fu un fotografo ungherese naturalizzato francese. Nato in Transilvania, si trasferì a Parigi nel 1924, città che divenne la sua patria adottiva e dove ottenne la cittadinanza.

Amico di Henry Miller e frequentatore del vivace ambiente culturale di Montparnasse, scelse lo pseudonimo *Brassai* in omaggio alla sua città natale (Braşov in ungherese *Brasso*).

È ricordato come il grande interprete della Parigi notturna, che amava fotografare sotto la pioggia, tra ville, giardini, il lungosenna e i vicoli dei quartieri antichi. I suoi scatti esplorarono anche il lato nascosto della città: ambienti clandestini, sobborghi, locali malfamati e luoghi frequentati da prostitute, restituendo con intensità la doppia anima della capitale francese.



Brassai, *Paris vu de Notre-Dame – “le diable gargouille”*, 1933. Gelatina d'argento — vista notturna della città da Notre-Dame con gargoyles in primo piano.

“La notte è un luogo inquietante e indifferente”



Nel 1933 pubblicò il suo primo libro di fotografie, "Paris de nuit", che riscosse un grande successo, soprattutto nell'ambiente artistico. Henry Miller lo soprannominò "l'occhio di Parigi".

Brassai, Introductions at Suzy's, 1932–33 — stampa alla gelatina d'argento. Scena all'interno del bordello *Suzy's*, che mette in scena la dinamica sociale tra clienti borghesi e donne. Il "cliente" è in realtà un amico del fotografo. **The Metropolitan Museum of Art.**

“Se tutto può diventare banale, tutto può diventare meraviglioso”



Brassaï, *Couple d'amoureux dans un petit café, quartier Italie (Amanti in un piccolo caffè, quartiere Italia)*, ca. 1932. Gelatin silver print, The Metropolitan Museum of Art.



Brassaï, *The Eiffel Tower at Twilight*, ca. 1932 (stampa ca. 1950). Gelatin silver print. The Metropolitan Museum of Art, inv. 1980.1029.4.



Brassaï, *Fat Claude and her Girlfriend at Le Monocle, Paris*, ca. 1932
The Metropolitan Museum of Art, New York.



Brassai, L'Âme du pavé (The Soul of the Pavement), Paris, 1931-32.

Gelatina d'argento. Fotografia notturna che enfatizza i riflessi luminari sulla pavimentazione bagnata e l'atmosfera notturna della città.

Brassai, Une colonne Morris dans le brouillard, Avenue de l'Observatoire, 1934. Stampa al gelatino d'argento. Collezioni: **MoMA** (*A Morris column in the fog, Avenue de l'Observatoire, 1934*) e **The Met** (*Une colonne Morris dans le brouillard, Avenue de l'Observatoire, 1934, stampa anni '60*).

Il paesaggio urbano viene trasformato dal contrasto tra ombra e luce: le lunghe esposizioni rendono le fonti luminose macchie bianche e irreali, quasi metafore di un'energia che tenta di aprirsi un varco nell'oscurità.

Questa astrazione si accompagna all'assenza di figure umane in molte immagini, dove la città appare deserta e sospesa. Parigi si trasforma così in un luogo enigmatico, scenario ideale per visioni immaginifiche, in sintonia con la sensibilità del **movimento surrealista**.

«Il surrealismo delle mie immagini non è altro che il reale reso fantastico dalla visione. Cercavo solo di esprimere la realtà, in quanto niente è più surreale». Cit. **Brassai**



Brassai, "Running Man in the Night", ca. 1931–1933



Henri Cartier-Bresson, *Derrière la Gare Saint-Lazare*, Parigi, 1932. Gelatina ai sali d'argento.

Henri Cartier-Bresson (1908-2004): detto «l'occhio del secolo».

“attimo decisivo”



Henri Cartier-Bresson, **Tour Eiffel, Paris**, 1952. Gelatina ai sali d'argento.



Henri Cartier-Bresson, **Hyères, Francia**, 1932. Gelatina ai sali d'argento.



Henri Cartier-Bresson, *Metro di Parigi*, 1957 ca. Gelatina ai sali d'argento.

Henry Cartier-Bresson

È probabilmente il fotografo più influente del '900, tanto da essersi guadagnato il soprannome di **“occhio del secolo”**.

Henry ha sempre sempre considerato la fotografia come una forma d'arte, un'estensione della pittura. Usava la sua Leica come un *“album da disegno meccanico”*, e si dimostrò subito in grado di ritagliare immagini dalla vita quotidiana con una precisione ed un tempismo ineguagliabili, ma soprattutto andando immediatamente al cuore del problema.



Henri Cartier-Bresson, **Behind the Gare Saint-Lazare**, Parigi, 1932. Gelatina ai sali d'argento.

Il suo approccio prevedeva di allineare “*testa, occhio e cuore*”, e di scattare più fotografie possibili, finché dalla massa non ne emerge una in cui tutti gli elementi sono disposti perfettamente e sono capaci di simbolizzare un evento, una persona o un luogo.



Henri Cartier-Bresson, Simiane-la-Rotonde, France, 1969.

Gelatina ai sali d'argento. Bambini affacciati a una scala a chiocciola, ripresi dall'alto. (Fondation HCB / Magnum Photos.)



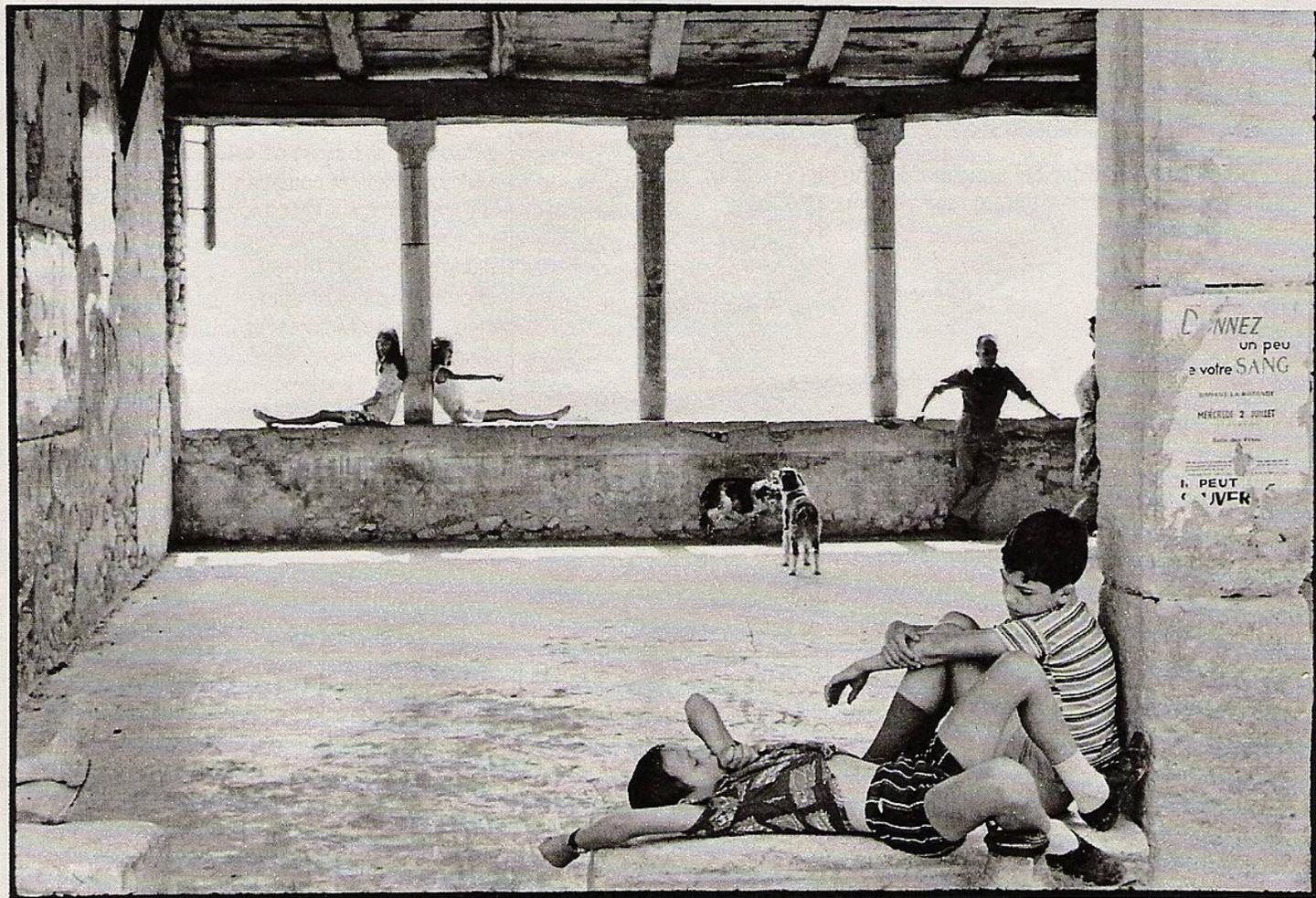
Henri Cartier-Bresson, *Girl running up steps, Sifnos, Greece, 1961.* Gelatin silver print. (Archivio ICP, New York)

Henri Cartier-Bresson (Chanteloup, 1908 – 2004) nacque in **una famiglia benestante** e trascorse la giovinezza tra Parigi e l'ambiente bohémien.

Formatosi come pittore con André Lhote, negli anni '20 fu vicino ai surrealisti, dai quali ereditò l'attenzione ai dettagli del quotidiano.

Tra il 1932 e il 1935 i suoi viaggi in Europa e Messico lo consacrarono come art-photographer, mentre dal 1937 si dedicò al fotogiornalismo, anche grazie all'esperienza con Jean Renoir.

Durante la Seconda guerra mondiale partecipò alla Resistenza, fu catturato dai nazisti ma riuscì a fuggire e nel 1944 documentò la liberazione di Parigi.



Henri Cartier-Bresson, Simiane-la-Rotonde, France, 1969. Gelatina ai sali d'argento. (Esempi di scheda in collezioni pubbliche: Nelson-Atkins Museum of Art; National Gallery of Victoria)

Dopo i primi anni, **segnati dall'influenza del Surrealismo**, negli anni '30 maturò una coscienza politica e sociale, che lo portò ad impegnarsi nel fotogiornalismo, un settore che successivamente nobilitò fondando l'agenzia fotografica **Magnum** e pubblicando "Il momento decisivo".

La **Magnum Photos**, fondata nel 1947 da Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger e David Seymour, è una delle più prestigiose agenzie fotografiche al mondo. È nota per il suo approccio umanista e indipendente, documentando eventi storici, sociali e culturali con uno stile personale.

Riunisce fotografi di fama internazionale che **mantengono il controllo creativo e i diritti sulle loro opere**, rendendo Magnum un punto di riferimento per il fotogiornalismo e la fotografia d'autore.



Henri Cartier-Bresson — “Cremazione di Gandhi, Delhi, 1948”

Sequenza realizzata all'indomani dell'assassinio del Mahatma; stampa gelatina ai sali d'argento, 1948. (Titolo d'archivio: *Cremation of Gandhi, Delhi, India*).



**Henri Cartier-Bresson —
“Corsa all’oro (Gold Rush),
Shanghai, 23 dicembre 1948”**
“Alla fine della giornata,
ressa davanti a una banca
per acquistare oro. Gli ultimi
giorni del Kuomintang,
Shanghai, 23/12/1948.” (nota
ufficiale Fondation
HCB/Magnum).
Approfondimenti: MoMA e
Met spiegano il contesto del
crollo della valuta e dei morti
per soffocamento nella
calca.



Henri Cartier-Bresson Parigi. 22-25 agosto 1944. © Henri Cartier-Bresson | Magnum Photos



Henri Cartier-Bresson Il Louvre. Soldati tedeschi. 1° arrondissement. Parigi. Francia. 22-25 agosto 1944. © Henri Cartier-Bresson | Magnum Photos



Henri Cartier-Bresson FRANCIA. Seconda guerra mondiale. Liberazione. Parigi. 22-25 agosto. 1° arrondissement. Rue de Castiglione. I lenzuoli appesi all'Hotel Continental (a sinistra nella foto)

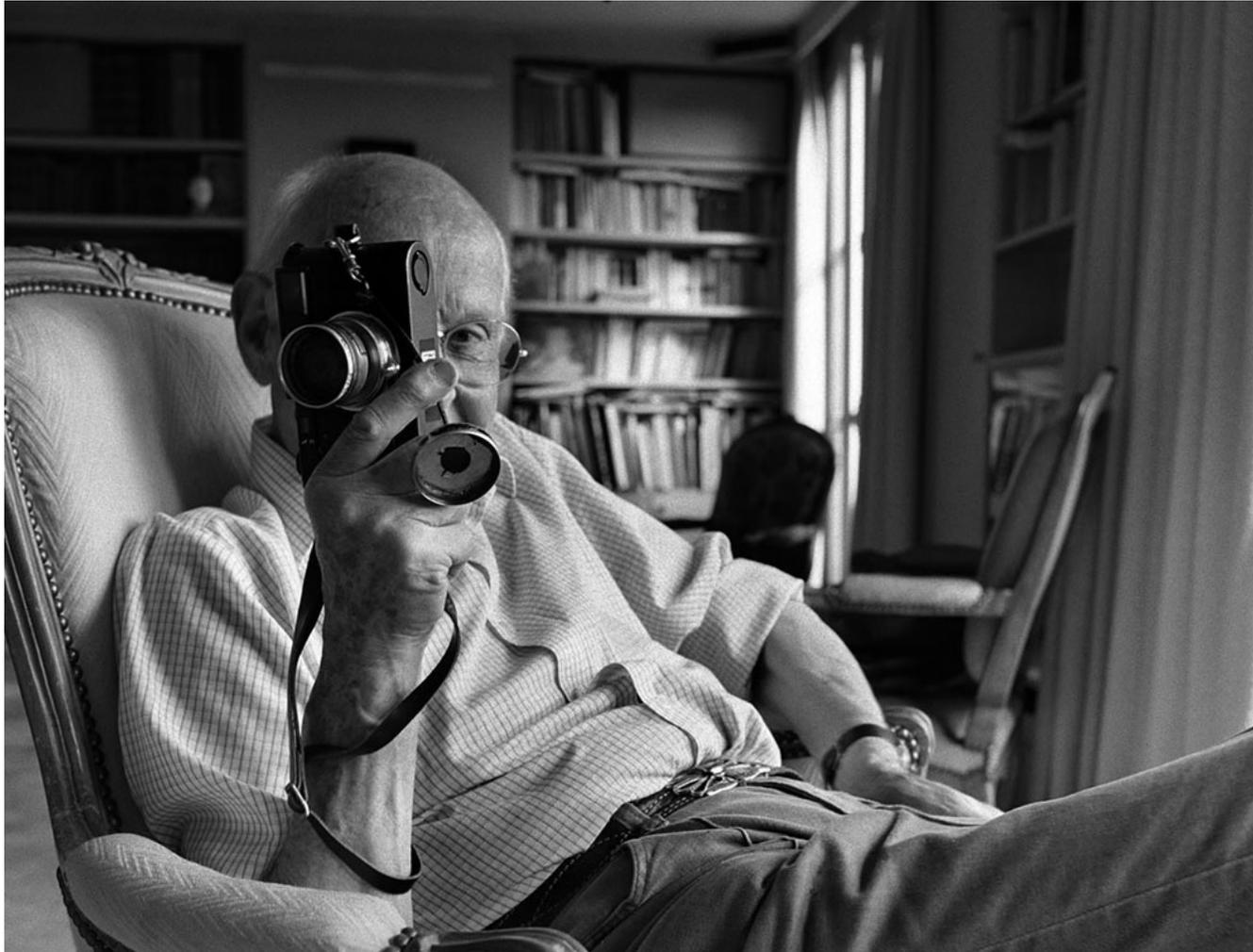
Magnum Photos: criteri di selezione dei fotografi

Magnum Photos, fondata nel 1947 da Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, George Rodger e David Seymour, è una cooperativa fotografica internazionale che ha sempre mantenuto standard altissimi per l'ingresso dei suoi membri.

Il percorso di selezione è **lungo e rigoroso**:

1. un fotografo può essere inizialmente ammesso come **nominee member** (membro candidato),
2. dopo alcuni anni, se il lavoro prodotto convince, può diventare **associate member**,
3. infine, dopo ulteriori votazioni interne, può essere ammesso come **full member** (membro a pieno titolo).

Le decisioni vengono prese attraverso votazioni dell'assemblea annuale, con discussioni spesso molto accese: ogni nuovo ingresso deve essere approvato da una maggioranza significativa, e la valutazione non riguarda solo la qualità estetica delle fotografie, ma anche la coerenza, la personalità autoriale e la capacità di contribuire all'identità e alla reputazione dell'agenzia.



Fu attivo come fotogiornalista fino alla fine degli anni '70.

Morì all'età di 95 anni, nel 2004

Martine Franck, Henri Cartier-Bresson with his Leica, France, 1992.

Ritratto di Henri Cartier-Bresson fotografato dalla moglie Martine Franck, mentre scherzosamente inquadra con la sua Leica.

(Fondation HCB / Magnum Photos).

Il mezzo tecnologico

Bresson usava soprattutto la **Leica a telemetro** (principalmente Leica II e Leica III negli anni '30-'40).

Capa, più fotoreporter "sul campo", alternava **Leica** e **Contax**, scegliendo in base alla rapidità e alle condizioni di luce, e in alcuni casi anche la Rolleiflex.



Robert Capa (1913-1954)

Nato a Budapest (Ungheria) come Endre Ernő Friedmann, è stato uno dei più grandi corrispondenti di guerra di tutti i tempi. Insieme a Bresson inventò il **reportage** come genere fotografico.

Fondò nel 1947 l'agenzia **Magnum Photos** con Cartier-Bresson, Seymour e Rodger.

Capa seguì i principali conflitti del suo tempo: **Guerra civile spagnola, Seconda guerra mondiale (sbarco in Normandia), guerra in Indocina.**

La sua filosofia era riassunta nella frase: *“Se le tue foto non sono abbastanza buone, non sei abbastanza vicino.”*

Morì nel 1954 in Indocina calpestando una mina, mentre era in servizio come corrispondente di guerra.



Robert Capa © International Center of Photography. Soldati e civili francesi festeggiano la liberazione della città sugli Champs-Élysées. Parigi. Francia. 26 agosto 1944. Robert Capa © International Center of Photography | Magnum Photos



Robert
Capa, scattata
da Gerda Taro.
"Il miliziano
colpito a
morte", Cerro
Muriano,
Spagna, 1936.
Guerra civile
spagnola.
L'immagine
simbolo del
fotogiornalismo
di guerra,
icona della
fragilità e della
drammaticità
del conflitto.



La **Guerra civile spagnola** (1936-1939) scoppiò dopo il colpo di stato dei militari guidati dal generale Francisco Franco contro il governo repubblicano democraticamente eletto.

Il conflitto oppose repubblicani, sostenuti da comunisti, socialisti e volontari internazionali, ai nazionalisti, appoggiati da Germania nazista e Italia fascista.

Fu una guerra sanguinosa che devastò la Spagna, divenendo banco di prova delle dittature europee e preludio della Seconda guerra mondiale. Si concluse nel 1939 con la vittoria dei franchisti e l'instaurazione della dittatura di Franco.

A soli trent'anni, l'ungherese Robert Capa era già un fotoreporter affermato: le sue immagini della Guerra civile spagnola avevano mostrato al mondo la brutalità del conflitto e il coraggio dei combattenti repubblicani.

Il 6 giugno 1944, all'alba del D-Day, si unì ai soldati diretti a Omaha Beach. Sotto il fuoco tedesco, con l'acqua fino alla vita e i proiettili che "facevano buchi tutt'intorno", raggiunse la riva e si gettò a terra per non essere colpito. Attorno a lui si accumulavano cadaveri, ma continuò a fotografare, realizzando tra l'altro l'immagine del soldato solitario accovacciato in mare, mai identificato con certezza.

Dopo un'ora e mezza, esausto e con la pellicola finita, riuscì a lasciare la spiaggia aggrappandosi a un mezzo da sbarco. Quel giorno Capa sopravvisse, ma oltre **4.000 soldati alleati** non ebbero la stessa sorte.



Robert Capa,
"Sbarco in
Normandia",
Omaha Beach, 6
giugno 1944. Una
delle poche
immagini
sopravvissute dello
sbarco, scattate
sotto il fuoco
nemico. **Mosse e
sfocate, ma proprio
per questo ancora
più potenti.**



Scatti superstiti del fotoreportage realizzato da Robert Capa il 6 giugno 1944



Robert Capa, Pescatori normanni davanti ai corpi dei soldati uccisi, Omaha Beach, 8 giugno 1944



Pochi attimi prima di calpestare una mina che gli costò la vita, Capa fotografa i soldati francesi in missione. L'immagine è diventata il simbolo della sua dedizione totale al fotogiornalismo, perseguita fino all'estremo sacrificio.

Robert Capa, "Ultimo reportage in Indocina", 1954.

Gerda Taro e la nascita di “Robert Capa”

Endre Ernő Friedmann, giovane ebreo ungherese, arrivò a Parigi nel 1933, in fuga dal nazismo. Faticava a trovare lavoro stabile come fotografo.

Nel 1934 conobbe **Gerta Pohorylle**, una giovane ebrea tedesca esule, che divenne la sua compagna e collaboratrice. Lei, reinventandosi, assunse il nome professionale di **Gerda Taro**.

Insieme concepirono un'idea astuta: inventarono un fotografo immaginario, un reporter americano di grande fama, al quale attribuire le loro foto. Lo battezzarono Robert Capa (forse ispirandosi a Frank Capra, regista statunitense di successo).

La leggenda funzionò: editori e riviste, convinti di acquistare le immagini di un autore celebre e introvabile, pagarono di più e con maggiore interesse.

Col tempo, il nome Robert Capa si fuse con l'identità di Friedmann, che lo mantenne per tutta la carriera, diventando il più celebre fotoreporter di guerra del Novecento.

Gerda Taro, invece, costruì una carriera autonoma come fotoreporter, e fu la **prima donna fotografa caduta in azione** al fronte, nel 1937 durante la Guerra civile spagnola. Morì a 26 anni schiacciata da un carroarmato delle forze repubblicane che accidentalmente urtò la sua auto in convoglio, nel luglio 1937.



Ritratto di **Gerda Taro** (1930s).

Tributo alle donne ingiustamente dimenticate

Per decenni la figura di Gerda rimane nell'oblio. La sua opera, inglobata da quella del compagno Robert Capa.

Entrambi ebrei, scelgono due pseudonimi senza passato né patria perché non vogliono sottomettersi ai pregiudizi. **Pubblicano gli scatti come parte di un unico progetto, senza distinguerne l'autore.** Da qui il grande equivoco. Ma le sue fotografie sono diverse da quelle di Capa. È di Taro il "Miliziano colpito a morte", opera simbolo della guerra civile in Spagna.

La compagna fotografa di Pablo Picasso fu **Dora Maar**, una fotografa, pittrice e poetessa francese nota anche per il suo ruolo di musa e partner del pittore nella seconda metà degli anni Trenta. Maar documentò con la sua fotografia le varie fasi di creazione del celebre dipinto *Guernica* di Picasso, creando un prezioso diario visivo



Dora Maar e Pablo Picasso , anni '30, Costa Azzurra.



Dora Maar, Noire et Blanche (1926) — Kiki de Montparnasse insieme a una maschera africana, immagine simbolica che gioca su contrasto e forma.

Dora Maar, entra a far parte del gruppo surrealista e stringe amicizia con Paul Eluard e André Breton. Sperimenta inoltre il fotomontaggio, il collage, la sovrastampa ed espone le sue foto nel 1935 alla “Mostra Surrealista” di Tenerife e, nel 1936, a “Fantastic Art, Dada e Surrealismo” di New York, alla mostra “Objets Surréalistes” alla Galleria Charles Ratton e alla “Mostra Internazionale del Surrealismo” di Londra.

Dora Maar (1907–1997) fu una delle fotografe più originali e raffinate del Surrealismo. Nel 1935 conobbe **Pablo Picasso**, che divenne il suo compagno per quasi un decennio. Picasso la incoraggiò – e in parte la spinse – ad abbandonare la fotografia per dedicarsi maggiormente alla pittura.

Tuttavia, il loro rapporto fu complesso e tormentato: nel mito personale dell'artista, Picasso spesso assumeva il ruolo di **Minotauro**, simbolo di dominio e potere. Dora, che lo documentò durante la realizzazione di *Guernica*, divenne nel tempo una delle sue muse, ma la relazione minò profondamente la sua sicurezza.

Picasso la descrisse talvolta come “la donna che piange”, e nel tempo contribuì a incrinare la sua autostima artistica, relegandola al ruolo di musa piuttosto che di creatrice autonoma. Dopo la fine della loro relazione, Dora Maar visse anni di fragilità psicologica e ricoveri psichiatrici, anche se non smise mai davvero di dipingere.

Man Ray nato **Emmanuel Radnitzky** (Filadelfia 1890 – Parigi 1976) il **fotografo surrealista**.

Nel 1924 nasce ufficialmente il surrealismo, Man Ray è il primo fotografo surrealista. La produzione dei suoi lavori di ricerca va di pari passo con la pubblicazione delle sue fotografie di moda su Vogue.

Il **surrealismo** è un movimento artistico e culturale nato negli anni '20, ispirato alle teorie psicoanalitiche di Freud. **Promuove la libera espressione dell'inconscio, dei sogni e delle emozioni, rompendo con la logica e la razionalità.** In arte e letteratura, utilizza tecniche come l'automatismo e immagini oniriche per creare opere che esplorano l'immaginario e il subconscio.



Questa celebre immagine surrealista mostra il dorso nudo di Kiki de Montparnasse, trasformato in un violino grazie al disegno delle due "effe" tipiche degli strumenti ad arco. Con ironia e sensualità, Man Ray rende omaggio al pittore neoclassico Jean-Auguste-Dominique Ingres, che amava dipingere figure femminili armoniose, ma gioca anche sul doppio senso dell'espressione francese "violon d'Ingres" (cioè hobby, passione).

Man Ray, **Le Violon d'Ingres**, 1924. Fotografia in gelatina d'argento, con intervento pittorico.

Le Violon d'Ingres ritrae una donna nuda vista di schiena, seduta su un supporto che sembra essere il bordo di un letto ricoperto da un lenzuolo con fantasia a quadri. Della protagonista non si colgono le gambe, escluse dall'inquadratura. Le braccia sono nascoste dalla schiena e il volto, coperto da un elegante turbante, è rappresentato di profilo girato verso sinistra. I fianchi sono parzialmente coperti da un tessuto che, con le sue pieghe, crea un raffinato drappeggio che lascia scoperta la nascita dei glutei.

A seguito della stampa della fotografia, inoltre, **Man Ray** ha rappresentato i due fori di risonanza di un violino utilizzando la china. Così facendo, il corpo di **Kiki de Montparnasse** diventa **uno strumento musicale capace di emettere note e melodie ipnotiche**.

1924 per ritrarre l'amata Kiki de Montparnasse, In questo caso, il titolo lascia intendere che le donne, e in particolare la modella della sua fotografia, erano per Man Ray, quando lasciava la sua arte, **il proprio passatempo, sono concetti legati a quel tempo, ovviamente**.



Man Ray, **Portrait of Kiki de Montparnasse**, circa 1923. Gelatina ai sali d'argento.

Kiki de Montparnasse, nata Alice Prin nel 1901 e scomparsa nel 1953, fu una delle figure più emblematiche della Parigi bohémien degli anni Venti. Cantante, pittrice e modella, divenne la musa di numerosi artisti, ma il legame più intenso e duraturo fu quello con Man Ray, con cui condivise una relazione sentimentale e creativa tra il 1921 e il 1929.

Con lui Kiki si trasformò nel volto femminile del Surrealismo fotografico e protagonista di alcune delle sue opere più celebri. È lei la modella di *Le Violon d'Ingres* (1924), in cui il suo corpo nudo si fa metafora di uno strumento musicale, e appare in numerosi **rayographs** e ritratti sperimentali che intrecciano sensualità, ironia e invenzione visiva. La loro collaborazione non fu soltanto il rapporto tra fotografo e modella, ma un dialogo creativo che contribuì a ridefinire l'immaginario dell'avanguardia. Kiki, infatti, non fu mai una presenza passiva: incarnava la libertà, l'audacia e lo spirito vitale della Montparnasse degli anni Venti, diventando una vera icona della sua epoca.



Quest'opera mostra un volto femminile in primo piano, con grandi lacrime artificiali realizzate in vetro applicate sotto gli occhi. L'immagine è un esempio del linguaggio surrealista di Man Ray, che trasforma la realtà in una visione onirica e perturbante: le lacrime finte accentuano l'artificio e rendono la scena più teatrale che intima, creando un contrasto tra emozione e artificio.

Man Ray, **Larmes (Tears)**, 1930. Fotografia in gelatina d'argento.

Il merito più grande di Man Ray è forse quello di aver saputo trasformare, trasfigurare, reinventare ogni soggetto fotografato dai ritratti ai nudi, dagli still life, alla fotografia di moda, caricandolo di un senso proprio.

Il **ready-made** è un'idea nata con **Marcel Duchamp**: prendere un oggetto comune, toglierlo dal suo uso quotidiano e presentarlo come **opera d'arte**. Così l'artista non "crea" un'opera con le mani, ma con la **scelta** e il **contesto**.

"Dipingo ciò che non posso fotografare. Fotografo ciò che non voglio dipingere. Dipingo l'invisibile. Fotografo il visibile" diceva.



Ferro da stiro con chiodi (Cadeau) è un ready made di Man Ray riprodotto in 5000 esemplari. L'opera originale venne rubata durante la prima esposizione a Parigi nel 1921.



L'opera nasce come un **metronomo** a cui Man Ray applicò una fotografia di un occhio femminile fissata alla lancetta. Inizialmente chiamato *Object to be Destroyed* (*Oggetto da distruggere*), fu realmente distrutto durante una mostra surrealista nel 1957 e successivamente ricostruito, assumendo il titolo attuale. È un esempio di **ready-made modificato**, in cui un oggetto comune viene alterato per acquisire un significato poetico e inquietante, **legato al tema dello sguardo, del controllo e del desiderio.**

Man Ray, **Objet indestructible** (*Oggetto indistruttibile*), 1923 – ricostruzione del 1965.



Questa immagine ritrae la stilista **Elsa Schiaparelli** che indossa uno dei suoi celebri abiti surrealisti, decorato con un motivo a pieghe trompe-l'œil e un disegno di ragno. La fotografia fu realizzata da **Man Ray**, che collaborò spesso con Schiaparelli negli anni Trenta, unendo moda e avanguardia artistica.

Man Ray, **Elsa Schiaparelli in abito con motivo trompe-l'œil**, 1931 circa.
Fotografia in bianco e nero.

LIBERTÀ ESPRESSIVA



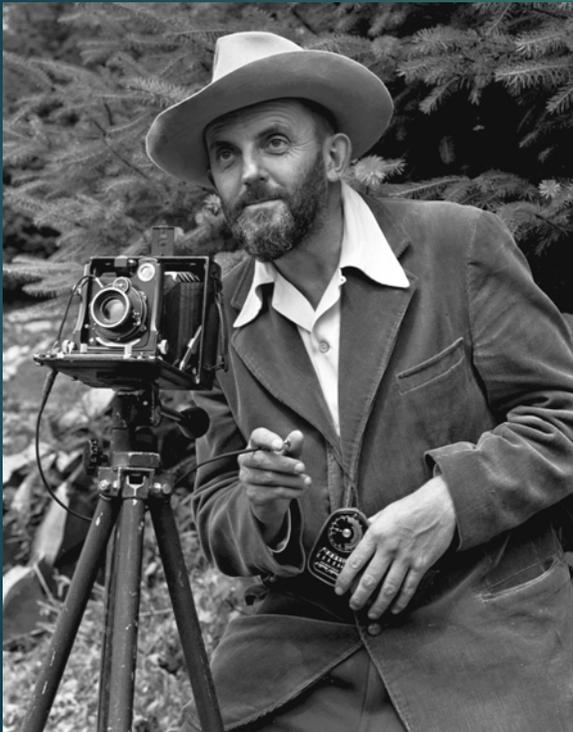
Man Ray, **Rayograph**, 1922. Fotogramma su carta fotografica ai sali d'argento.



Man Ray, **Rayograph (The Kiss)**, 1922. Fotogramma su carta fotografica ai sali d'argento.

Nel 1922 Man Ray produsse i suoi primi fotogrammi, che chiamò **'rayographs'** (rayografie), ovvero immagini fotografiche ottenute poggiando oggetti direttamente sulla carta sensibile.

Ansel Adams (1902-1984): Il paesaggio come soggetto fotografico, la tecnica del “Zone System”.



A 14 anni visita il Yosemite National Park, ricevendo una **Kodak Brownie** per poter fotografare i paesaggi. **Fu questo il suo inizio** concreto, la scintilla che fece scoccare tutto, l'alpha della sua carriera fotografica.

La passione per i paesaggi, gli ambienti e la natura saranno un'eterna costante, insieme alla prerogativa di una fotografia in bianco e nero.



Clearing Winter Storm, Yosemite National Park, California è una fotografia in bianco e nero scattata da Ansel Adams , c. 1937



Questa è una delle immagini più celebri di Adams: una tempesta invernale che si dirada nella Yosemite Valley, con El Capitan a sinistra, Bridalveil Fall a destra e Half Dome sullo sfondo. La foto incarna alla perfezione il suo stile, basato sul **sistema zonale** e su un'idea quasi spirituale di natura sublime.

Ansel Adams, **Clearing Winter Storm**, Yosemite National Park, California, ca. 1937. Gelatina ai sali d'argento.



Moonrise, Hernandez, New Mexico (1941)



Quando scattiamo una foto in bianco e nero, non tutte le zone hanno la stessa luminosità: alcune sono molto scure, altre chiarissime, altre ancora intermedie. Ansel Adams ideò il **Sistema Zonale** per avere il pieno controllo di questa gamma tonale.

Divide la luce in **11 zone**, dal nero assoluto al bianco puro: le più basse rappresentano le ombre, le centrali i toni medi e le più alte le luci brillanti. Con questo metodo il fotografo poteva decidere in anticipo **quanto scure rendere le ombre e quanto brillanti le luci**, regolando esposizione e sviluppo per ottenere la foto esattamente come l'aveva immaginata.

- **In ripresa** decido dove collocare i toni principali.
- **In sviluppo** regolo il contrasto generale.
- **In stampa** rifinisco la resa finale.



Questa immagine raffigura il celebre pino contorto che cresceva sulla cima del **Sentinel Dome** a Yosemite. Per Adams rappresentava la forza e la resistenza della natura, esposta a condizioni estreme. La fotografia è diventata un'icona del suo lavoro e della sua sensibilità verso la wilderness americana.

Ansel Adams, *Jeffrey Pine, Sentinel Dome, Yosemite National Park*, ca. 1940. Gelatina ai sali d'argento.



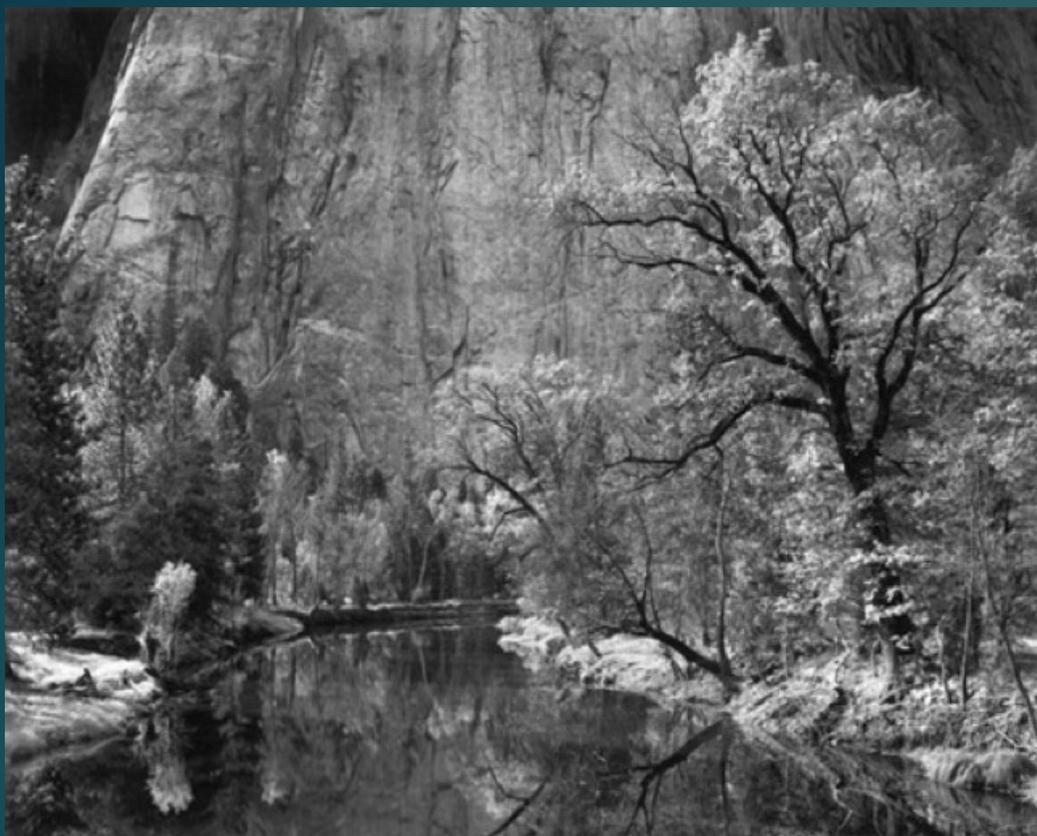
Questa immagine iconica mostra Adams mentre prepara il suo banco ottico 8x10 pollici per catturare uno dei panorami di Yosemite. La scena rende bene l'idea della sua dedizione tecnica e della ricerca del punto di vista perfetto, anche a costo di soluzioni insolite come montare la fotocamera sul tetto dell'auto.

Ansel Adams sul tetto della sua station wagon con una macchina fotografica a grande formato, Yosemite National Park, anni '40.



Questa fotografia mostra foglie e felci riprese con straordinaria attenzione al dettaglio e alla texture. Adams, noto per i suoi paesaggi monumentali, dimostrava anche una sensibilità intima per i particolari della natura, trasformando elementi semplici in composizioni quasi astratte.

Ansel Adams, *Leaves, Glacier Bay National Monument, Alaska*, 1948. Gelatina ai sali d'argento.



Ansel Adams, **Oaktree, Snowstorm, Yosemite National Park, California, 1948.**
Gelatina ai sali d'argento.

Nel 1932 quando fondò il gruppo f/64. Il nome indica la minima apertura del diaframma, una tecnica complessa ma che permette di allargare la profondità di campo, ridurre lo sfumato dello sfondo e massimizzare i dettagli della foto.

Lo scopo è lasciare intatta la fotografia, senza sottoporla a superflue manipolazioni digitali in gradi di intaccarne la purezza. I fotografi del movimento si contrappongono fortemente a quelli appartenente alla corrente del pittorialismo, quest'ultima vita come una banale simulazione della pittura.

Nel corso degli anni, le fotografie scattate da Ansel Adams portarono luce su alcune problematiche legate all'ambiente: il turismo di massa, la commercializzazione, l'edilizia aggressiva.



Un altro punto importante dell'Adams-pensiero è la convinzione che **ogni fotografia è il riflesso del proprio autore.**

Più egli studierà, scatterà fotografie, leggerà libri, guarderà film e ascolterà musica, più crescerà in quanto essere umano e il risultato farà la differenza.

Nessun altro potrà ottenere la stessa fotografia perché avrà un retaggio talmente diverso e una personale gestione dello scatto.

In un clima di fotocopie è sostanziale allontanarsi dalla banalità e immettere un po' d'anima nel proprio lavoro, Ansel Adams lo faceva e si percepisce in ogni sua opera.