

Capolavori
del J. Paul Getty Museum

FOTOGRAFIE



Capolavori
del J. Paul Getty Museum

FOTOGRAFIE



Capolavori
del J. Paul Getty Museum

FOTOGRAFIE

Los Angeles
THE J. PAUL GETTY MUSEUM

In controfrontespizio:

JULIA MARGARET CAMERON

Inglese (nata in India), 1815–1879

Il sussurro della musa/Ritratto di

G. F. Watts [particolare], aprile 1865

Stampa all'albumina

84.XZ.186.96 (vedere n. 7)

Le seguenti fotografie sono pubblicate per cortese concessione dei detentori dei diritti d'autore:

n. 31 © Aperture Foundation

n. 32 © 1981 Arizona Board of

Regents, Center for Photography

n. 34 © Man Ray Trust ARS-ADAGP

n. 36 © Albert Renger-Patzsch Archiv

/ Ann u. Jürgen Wilde, Zülpich

/Artists Rights Society (ARS),

New York

n. 37 © Estate of László Moholy-Nagy

/ Artists Rights Society (ARS),

New York

n. 39 © Estate of T. Lux Feininger

n. 41 © Colette Urbajtel /Archivo

Manuel Álvarez Bravo, SC

n. 43 © Estate of André Kertész

n. 44 © Willard and Barbara Morgan

Archives

n. 46 © International Center of

Photography

n. 47 © Estate of Lisette Model

n. 48 © Estate of Josef Sudek

n. 49 © Frederick Sommer

n. 50 © Estate of Edmund Teske

Al J. Paul Getty Museum:

Christopher Hudson, *Editore*

Mark Greenberg, *Direttore editoriale*

Mollie Holtman, *Redattrice*

Stacy Miyagawa, *Responsabile di produzione*

Charles Passela, *Fotografo*

Ellen Rosenbery, *Fotografia (dagherrotipi)*

Testi di Gordon Baldwin, Julian Cox, Michael Hargraves, Judith Keller, Anne Lyden, John McIntyre, Weston Naef e Katherine Ware

Produzione e progetto grafico di Thames and Hudson, Londra, in collaborazione con il J. Paul Getty Museum

Traduzione dall'inglese d'Isabella Lodi-Fè Chapman e di Laura Nuvoloni

Traduzione italiana © 1999 Thames and Hudson

© 1999 The J. Paul Getty Museum

1200 Getty Center Drive

Suite 1000

Los Angeles, California 90049-1687

ISBN 0-89236-521-8

Riproduzioni a colori d'Articolor, Verona

Stampato e rilegato a Singapore da C.S. Graphics

SOMMARIO

PREMESSA	7
L'OTTOCENTO	8
IL NOVECENTO	64
INDICE DEGLI ARTISTI	128

This page intentionally left blank

PREMESSA

In chiusura del ventesimo secolo e alle soglie del ventunesimo ci è sembrato opportuno pubblicare questo studio di fotografie del J. Paul Getty Museum e allo stesso tempo celebrare l'unica forma d'arte della nostra collezione che rappresenti la vita contemporanea.

Il nucleo fotografico del Getty Museum sorse nel 1984, quando i Trustees del museo decisero di acquistare intere raccolte di importanti collezionisti quali Samuel Wagstaff, Volker Kahmen e Georg Heusch, Bruno Bischofberger. Al nucleo iniziale fu aggiunto un numero notevole di fotografie da tre altre collezioni – in proprietà di Arnold Crane, André e Marie-Thérèse Jammes, e Daniel Wolf – cercando di creare nel giro di pochi mesi una collezione importante, impresa che richiese un'attenta orchestrazione. Questo primo gruppo fu arricchito da dodici collezioni di portata minore e più specializzate, tra cui quelle di Seymour Adelman, Michel Auer, Werner Bockelberg, il patrimonio di Ralston Crawford, Krystyna Gmurzynska, Gerd Sander, Wilhelm Schurmann e di Jürgen e Ann Wilde. Una volta concluso il lavoro di disimballaggio e d'inventario eseguiti a Malibu, ne risultarono circa 25.000 stampe, 1.500 dagherrotipi e altri oggetti inscatolati, 475 album con quasi 40.000 fotografie in *passepertout* e circa 30.000 stereografie e carte da visita. La nuova collezione del Getty Museum, interamente raccolta da esperti, costituì immediatamente un importante centro di studio e di esposizione dell'arte della fotografia. Sin da allora sono state acquistate centinaia di fotografie ogni anno, ampliando e approfondendo la nostra collezione.

Weston Naef, Conservatore di Fotografie, ha lavorato nell'ultimo decennio insieme ad un'eccezionale équipe per organizzare, catalogare, conservare, esporre e pubblicare questo immenso materiale. Ne sono risultate quarantacinque mostre e venti libri. Nelle nuove gallerie del Getty Museum presso il Getty Center, che comprendono uno spazio quasi tre volte superiore a quello di Malibu, è ora possibile esporre un maggior numero di opere; nella nuova sala di studio, con ampi tavoli e alte finestre, si può dare ad un numero maggiore di visitatori la possibilità di studiare opere custodite nei sotterranei. Questo libro è il risultato della stessa équipe di conservatori: Gordon Baldwin, Julian Cox, Michael Hargraves, Judith Keller, Anne Lyden, John McIntyre e Katherine Ware. Vorrei esprimere la mia gratitudine per questo testo e per il riuscito funzionamento di uno dei più complessi reparti del museo.

DEBORAH GRIBBON
Direttrice Associata e Conservatrice in Capo

1 WILLIAM HENRY FOX
TALBOT

Inglese, 1800–1877

La colonna di Nelson,
inverno 1843–44

Stampa ai sali da negativo su carta

cm 17 x 21

84.XM.478.19

Nel gennaio del 1839 si realizzò un sogno che artisti e scrittori avevano condiviso per secoli: William Henry Fox Talbot in Inghilterra e Louis-Jacques-Mandé Daguerre in Francia avevano reso note, indipendentemente l'uno dall'altro, le loro scoperte sulla fotografia. Talbot faceva uso della carta, mentre Daguerre si serviva di lastre di rame argentato. Talbot era sia un accademico dell'università di Cambridge che uno scienziato, avendo studiato fisica, botanica e una serie di altre materie scientifiche. Quando, agli inizi del 1830, rivolse la propria attenzione alla luce e ai metodi per fissare chimicamente le immagini, sviluppò l'idea di un negativo fotografico per la multi-produzione di stampe in positivo.

La fotografia di Talbot raffigurante la colonna di Nelson in costruzione ha un valore storico dal punto di vista politico. Trafalgar Square era stata costruita in onore della vittoria e della morte dell'ammiraglio Orazio Nelson nella battaglia di Trafalgar nel 1805, vicino alla costa spagnola. Il colossale monumento di William Railton – che avrebbe compreso una statua di bronzo alta 5,2 metri in cima alla colonna – era divenuto soggetto di un'amara polemica popolare intorno al 1840. Molti cittadini temevano che avrebbe distrutto la vista dalla scalinata della National Gallery verso Whitehall. La smisurata base della colonna riduceva drasticamente la prominenza degli edifici adiacenti, quali la chiesa di St. Martin-in-the-Fields. Questa fotografia di Talbot sosteneva l'opinione di coloro che affermavano "l'assoluta deformità" di quell'enorme basamento.

Talbot continuò per diversi anni a fare fotografie di Trafalgar Square. Fu un precursore del moderno fotoreporter e il primo a documentare fotograficamente gli avvenimenti del proprio tempo. In questa fotografia sono da notare i manifesti sulla staccionata che circondava il cantiere posti proprio vicino al cartellone "*no bills*" (divieto di affissione). Tramite questa giustapposizione Talbot è riuscito a dare anche un accento umoristico alla propria fotografia.

MH



- 2 ANNA ATKINS
Inglese, 1791–1871
ANN DIXON
Inglese, 1799–1877
Equisetum sylvaticum, 1853
Dall'album *Cyanotypes of British and Foreign Ferns* (Cianotipi di felci della Gran Bretagna e di altri paesi)
Cianotipo
cm 25,4 x 20
84.XO.227.45

Della vita di Anna Atkins, una delle prime donne fotografe, non si hanno che vaghe informazioni. L'inventore della cianografia fu Sir John Herschel, il quale mandava informazioni sulle proprie scoperte al suo amico John George Children, conservatore nel reparto di scienze naturali del British Museum, nonché padre della Atkins. Fu così che quest'ultima imparò a fare uso dei procedimenti cianografici. I cianotipi si distinguono per il colore blu e richiedono l'uso di sali di ferro (piuttosto che d'argento), che vengono applicati sulla carta e poi asciugati al buio. Poggiando un oggetto sulla carta appena sensibilizzata ed esponendolo alla luce diretta del sole, viene creato un fotogramma, una fotografia senza l'uso della macchina fotografica. Il risultato consiste in una dettagliata siluetta su sfondo blu (ciano), come si può vedere da questo esemplare. Anna Atkins aveva un vivo interesse per la botanica e cominciò a produrre cianotipi di alghe e felci che ella stessa collezionava.

Anna Atkins riconobbe immediatamente i vantaggi che questa nuova tecnica avrebbe rappresentato per l'illustrazione di libri, così stampò e rilegò privatamente le proprie fotografie, fatte tra il 1843 e il 1853, nella pubblicazione *British Algae: Cyanotype Impressions*. L'autrice partecipò personalmente al lento e laborioso procedimento di esposizione e stampa di ogni immagine per questi album eseguiti a mano. Fu la prima persona a stampare un testo scientifico le cui pagine erano delle vere e proprie fotografie, ognuna delle quali raffigurava un esemplare botanico.

In seguito alla morte del padre nel 1853, Anna Atkins trovò conforto nella cara amica Ann Dixon, con la quale condivideva l'interesse per la fotografia. In questo periodo composero un album di cento fotografie intitolato *Cyanotypes of British and Foreign Ferns*, da cui è stata scelta questa immagine. Il libro fu regalato al nipote di Ann, Henry Dixon, anch'egli un entusiasta della fotografia. Come i cianotipi delle alghe, anche questi delle felci sono raffinatissimi nei particolari con un forte colore blu di fondo. L'accostamento delle felci nell'*Equisetum sylvaticum* è un incanto: i caotici filamenti sulla destra contrastano con la graziosa disposizione degli altri steli, che curvano verticalmente sul foglio con una leggera angolatura, anticipando così l'arte del ventesimo secolo. L'attenzione data alla sistemazione delle diverse felci sulla pagina dà un fascino a questo cianotipo che va ben oltre lo scopo scientifico dell'identificazione di esemplari botanici.

AL



Equisetum sylvaticum

- 3 DAVID OCTAVIUS HILL
Scozzese, 1802–1870
ROBERT ADAMSON
Scozzese, 1821–1848
Elizabeth Rigby (Lady Eastlake),
1843–47 circa
Stampa con sviluppo al sale
cm 20,9 x 14,3
84.XM.445.21

Poco dopo il sorgere della fotografia si formò una inaspettata società tra il giovane ingegnere Robert Adamson e il noto pittore David Octavius Hill, e insieme essi crearono alcune delle più importanti fotografie nella storia di questa tecnica. Dietro suggerimento dell'eminente scienziato Sir David Brewster, Hill cominciò a lavorare insieme ad Adamson, il cui studio fotografico si trovava a Edimburgo. Hill fu immediatamente affascinato dalla nuova forma artistica di cui si servì per i suoi grandi dipinti storici raffiguranti i personaggi coinvolti nello scisma della Chiesa Scozzese nel 1843. Nei quattro anni e mezzo precedenti la prematura morte di Adamson, che pose termine a questa collaborazione pionieristica, Hill e Adamson produssero un numero sorprendentemente alto di immagini.

Lavorando in Scozia i due fotografi non erano vincolati dal brevetto di Talbot che si limitava all'Inghilterra e poterono così inoltrarsi liberamente nella calotipia. Hill e Adamson usarono sia per i negativi che per le stampe una carta per acquerello di alta qualità, la cui caratteristica era di far trasparire le proprie fibre che mitigavano le immagini e creavano un effetto pittorico. Hill fece il seguente commento: "La grana ruvida e irregolare della carta è il motivo principale per cui il calotipo è meno raffinato nei particolari rispetto al dagherrotipo...ed è proprio questa che gli dà vita".

Elizabeth Rigby era un'autrice, una critica e una sostenitrice della fotografia. Nel 1849 sposò Sir Charles Eastlake, il quale divenne il primo presidente della Royal Photographic Society. Seconda solo allo stesso Hill, Elizabeth Rigby era il soggetto preferito delle fotografie dei due soci ed è presente in oltre venti calotipi. Quest'immagine introspettiva della Rigby è sfumata da un'aria di melanconia. Con il viso reclinato, la grande croce intorno al collo e il gesto incerto delle mani inguantate, ella sembra assorta in fantasticherie. Sebbene Hill e Adamson abbiano abilmente composto la scena come un interno, in realtà Elizabeth Rigby è appoggiata a un traliccio. Lo studio di Hill e Adamson si trovava difatti all'esterno della casa, poiché i procedimenti fotografici richiedevano una forte luce naturale. I putti sulla sinistra e il libro sul tavolo non sono semplici riferimenti ad un interno fittizio, ma sottolineano anche la natura contemplativa di Elizabeth Rigby e fanno allusione alle sue qualità intellettuali quale scrittrice e critica d'arte.

AL





- 4 CALVERT RICHARD
JONES
Gallese, 1804–1877
*Studio panoramico di Margam
Hall con figure, in due parti,*
1845 circa
Stampa ai sali da negativo calotipo
cm 22,5 x 18,6 ciascuna
89.XM.75.1–2

Calvert Jones faceva parte della ristretta cerchia di amici e parenti di uno degli inventori della fotografia, William Henry Fox Talbot. Jones frequentò l'università di Oxford e fu un abile disegnatore e violoncellista; venne a conoscenza di Talbot e delle sue scoperte tramite la propria intima amicizia con il cugino dell'inventore, Christopher Rice Mansel Talbot, un ricco proprietario terriero del Galles del sud. Jones divenne un appassionato esponente della calotipia dopo aver ricevuto alcuni esemplari da Talbot nel giugno del 1841.

Jones preferiva usare la macchina fotografica all'esterno per documentare paesaggi ed edifici, quali questo studio architettonico di Margam Hall, una dimora disegnata per Christopher Talbot dall'architetto Thomas Hopper in stile neogotico-elisabettiano. Nei suoi disegni Jones amava ritrarre le case di campagna dei suoi amici, inserendo spesso delle figure in primo piano. In questo panorama in due parti egli distribuisce in piccoli gruppi davanti alla dimora alcuni membri delle famiglie Talbot e Jones elegantemente



vestiti. La disposizione delle figure è tale da sottolineare la pittoresca facciata e la sagoma del tetto segna il cielo come una serie di note musicali frastagliate. Le figure sono appena delineate, facendo così risaltare l'architettura e dando una visione fugace dell'intimo ambiente della classe terriera nel sud del Galles vittoriano.

Non soddisfatto del limitato campo visivo offerto dalle lenti allora in uso, Jones fu tra i primi fotografi a usare dei negativi appaiati per i suoi studi panoramici. Egli stesso le chiamò "fotografie doppie": esposizioni leggermente sovrapposte e congiunte per creare quel che egli descriveva "la rappresentazione più perfetta e soddisfacente di molte composizioni in natura". Grazie al proprio estro artistico, Jones aveva compreso la possibilità di ampliare i margini delle fotografie tramite un semplice procedimento non tecnico; egli continuò a cercare nuove composizioni in natura e a sperimentare le possibilità estetiche della macchina fotografica confrontandole con quelle della propria immaginazione artistica.

JC

- 5 JOHN JABEZ EDWIN
MAYALL
Inglese, 1810–1901
Crystal Palace a Hyde Park,
Londra, 1851
Dagherrotipo su lastra imperiale
cm 30,5 x 24,6
84.XT.955
Particolare a tergo

Nato col nome di Jabez Meal a Manchester, John Jabez Edwin Mayall divenne uno dei pionieri della dagherrotipia in Inghilterra. L'ironia volle che la regina Vittoria, la quale fu sua mecenate, fraintendesse la nazionalità del suo compatriota dicendo: "Egli era l'uomo più strano che io abbia mai visto... ma un fotografo eccellente... è un americano". La regina non fu l'unica a notare il comportamento eccentrico, ma carismatico, di Mayall.

Nel 1844 circa Mayall si trasferì negli Stati Uniti per studiare fotografia all'università della Pennsylvania con il professor Hans Martin Boyé. Egli portò la dagherrotipia oltre la ritrattistica nel 1845, quando produsse la veduta delle cascate del Niagara, ammirata dal pittore J. M. W. Turner. Circa nello stesso periodo eseguì una serie di dieci dagherrotipi illustranti il Padre Nostro, soggetto molto insolito per la fotografia. Egli tornò in Inghilterra nel 1846 dopo aver avuto una carriera di successo a Filadelfia. A Londra lavorò per il famoso fotografo francese Antoine-François-Jean Claudet, conosciuto per la dagherrotipia. L'anno successivo aprì il proprio studio specializzato in ritrattistica vicino alla famosa Adelaide Gallery a Londra. Con l'incrementare della domanda da parte del pubblico per i ritratti e con il sorgere delle carte da visita con piccole fotografie applicate, Mayall divenne uno dei fotografi più di successo in Gran Bretagna.

Mayall fece alcuni dagherrotipi del Crystal Palace in Hyde Park, dove si tenne l'Esposizione Universale di Londra del 1851, la prima delle fiere internazionali dedicate alle arti e al progresso industriale. L'esposizione ebbe un grande successo, con più di sei milioni di visitatori durante i cinque mesi in cui fu aperta al pubblico. Il corpo centrale dell'edificio in ferro, legno e vetro era lungo 563 metri, largo 124 metri con un transetto centrale alto 33 metri. La struttura, che consisteva di elementi di ferro prefabbricati e di lastre di vetro, divenne uno standard architettonico per le successive fiere internazionali. La grandiosità dello spazio e l'inondazione di luce esterna attraverso le pareti di vetro rese ancora più insolita la giustapposizione degli elementi architettonici.

Mayall era rinomato per l'uso di grandi lastre che permettevano di creare dei dagherrotipi tali da mostrare il senso della profondità e dell'enorme spazio che i visitatori dell'esposizione dovevano aver provato. Il dagherrotipo normale aveva una superficie di circa $2\frac{3}{4} \times 3\frac{1}{4}$ pollici; per la lastra imperiale era necessario utilizzare una macchina fotografica e lenti speciali per imprimere l'immagine su una lastra di 12 x 10 pollici. Questa fotografia, e altre simili, furono acclamate come brillanti imprese tecniche ed è probabile che Mayall abbia prodotto alcuni tra i più grandi dagherrotipi mai eseguiti.

MH







6 ROGER FENTON

Inglese, 1820–1869

La valle dell'ombra della morte,
1855

Stampa all'albamina
cm 27,4 x 34,7
84.XM.504.23

Alla metà dell'Ottocento Roger Fenton era il più grande fotografo britannico. Nonostante si fosse inizialmente formato come avvocato e in seguito come pittore, dal 1852 si dedicò alla fotografia. Fu uno dei principali fautori della fondazione della Royal Photographic Society di cui fu il più assiduo contribuente, dalla prima esposizione annuale nel 1853 fino al 1862, quando Fenton abbandonò l'arte della fotografia. Le opere che esponeva erano principalmente paesaggi e studi architettonici eseguiti viaggiando in Inghilterra, Galles e Scozia. Nel 1852 egli fece le prime fotografie di Mosca e San Pietroburgo, durante una spedizione a Kiev che aveva lo scopo di documentare la costruzione di un ponte. Nel 1854 fu ingaggiato dal British Museum per la documentazione di parte della collezione, divenendo così il primo fotografo regolarmente assunto da un museo. Fenton voleva che la fotografia raggiungesse le stesse qualità delle arti riconosciute, in particolare della pittura; a tale scopo, verso la fine degli anni '50, produsse una serie di scene di genere orientaliste e di nature morte.

Fenton divenne famoso per le sue fotografie della guerra di Crimea, eseguite nel 1855 sul Mar Nero in Crimea, dove l'Inghilterra, alleata con Francia, Regno delle Due Sicilie e Turchia, stava combattendo contro la Russia. Fu l'editore di Manchester, William Agnew, a commissionare a Fenton una serie di immagini dal fronte. La spedizione fu anche sponsorizzata dalla regina Vittoria e dal principe Alberto, i quali pensavano forse, tramite le sue fotografie, di ottenere sostegno per una guerra altrimenti impopolare. A causa dei limiti nella tecnologia fotografica del tempo, Fenton non riuscì a cogliere momenti di battaglia; fotografò invece obiettivi militari, accampamenti e campi di battaglia, e fece ritratti di ufficiali e di gruppi di soldati. Il lavoro eseguito in Crimea fu il primo sistematico foto-reportage bellico di grande scala.

Le truppe chiamarono il luogo di questa veduta di Fenton "la valle dell'ombra della morte", poiché era spesso colpita dai cannoni russi per evitare l'avvicinamento delle truppe britanniche a una vulnerabile postazione russa. Lo stesso Fenton si trovò sotto il fuoco nemico in questo luogo mentre piazzava la macchina fotografica, ma senza perdere la calma conservò la palla di cannone come souvenir. L'eloquenza spartana di questo arido paesaggio ricoperto dai residui delle cannonate è stata raramente eguagliata nell'espressione della devastazione portata dalla guerra. Per i negativi Fenton utilizzava il collodio su vetro che, con un'estrema sensibilità alla luce blu, causava una sovraesposizione del cielo che risultava quindi in una massa grigia senza vita, intensificando il vuoto e la miseria della scena.

GB



7 JULIA MARGARET
CAMERON

Inglese (nata in India),
1815–1879

*Il sussurro della musa/Ritratto
di G. F. Watts*, aprile 1865

Stampa all'albumina
cm 26,1 x 21,5
84.XZ.186.96

Julia Margaret Cameron cominciò la propria carriera nell'arte della fotografia all'età di quarant'otto anni, quando la figlia e il genero le regalarono una macchina fotografica. Con una straordinaria forza di volontà la Cameron volle cominciare a creare delle fotografie che avessero le stesse funzioni delle altre arti: "Le mie aspirazioni tendono a nobilitare la Fotografia e ad assicurarle lo stesso carattere e utilità dell'Arte, armonizzando il reale con l'Ideale, senza sacrificare la Verità con tutta la possibile devozione alla Poesia e alla bellezza". Moglie di un giurista e rispettato riformatore legale, Julia Cameron si muoveva nelle più alte cerchie dell'alta società vittoriana. I legami di sangue, di amicizia e sociali con molti personaggi autorevoli le servirono per promuovere la propria arte.

Molte tra le persone da lei fotografate erano scelte nell'ambito dell'ampia cerchia di familiari e amici. George Frederick Watts (1817–1904), uno dei principali pittori del tempo, posò per lei in numerose occasioni. Teorico indefesso e proselitista, Watts voleva utilizzare la propria arte per una missione, il miglioramento della condizione umana. Egli condivideva con la Cameron il desiderio di creare un pantheon vittoriano che trascendesse il tempo.

In questa fotografia Julia Cameron fa interpretare a Watts il ruolo di un musicista ispirato dalla propria musa, una fanciulla dai capelli scuri con lo sguardo intento al di sopra della sua spalla. Con l'archetto in mano, egli volge il proprio sguardo verso l'altra bambina, la cui testa è audacemente troncata lungo il margine sinistro. Questo studio è reso eccezionale dai sofisticati elementi in superficie, abilmente distribuiti in uno spazio così compresso. La sagoma a volute del violino, le pieghe del manto e del panciotto di Watt, la sua barba e l'ondeggiante massa di capelli della fanciulla si intrecciano creando una composizione la cui energia è tesa e concentrata. Julia Cameron sosteneva che l'ispirazione fosse parte integrale della creazione artistica, e la sua iscrizione "a Triumph!" (un trionfo) sul *passepertout* sotto quest'immagine indica la sua convinzione che questa fotografia rispondeva a quello spirito. JC



8 DOTT. HUGH WELCH
DIAMOND

Inglese, 1809–1886

Donna seduta con uccello,

1855 circa

Stampa all'albumina

cm 19,1 x 13,8

84.XP.927.3

Hugh Welch Diamond cominciò a utilizzare la fotografia tre mesi dopo l'introduzione dei processi fotogenici di Talbot nel 1839 (vedere n. 1). Prima di impegnarsi in quel campo, Diamond aveva intrapreso la carriera medica, con un interesse particolare per la psichiatria e per le malattie mentali. Il suo talento fu riconosciuto da un altro fotografo, Henry Peach Robinson, il quale in seguito affermò che il dottore "era senza dubbio la principale figura nell'arte fotografica". Nel 1848 divenne il sovrintendente delle residenti del reparto donne dell'ospedale psichiatrico Surrey County Lunatic Asylum, posizione che egli mantenne per dieci anni. In questo periodo Diamond fece uso della fotografia per le sue ricerche sulla follia.

Alla fine del XVIII secolo e nel XIX la fisionomia umana era divenuta oggetto di numerose ricerche. Nel 1838 Alexander Morison aveva suggerito, in *The Physiognomy of Mental Diseases* (La fisionomia delle malattie mentali), un parallelo tra l'aspetto e la psicopatologia delle persone. Anni dopo, nel 1856, Diamond illustrò questa teoria con le sue fotografie in un articolo intitolato "Sull'applicazione della fotografia ai fenomeni fisionomici e mentali della follia". Queste fotografie delle residenti del Surrey Asylum fornirono a Diamond una fonte di studio delle espressioni facciali delle pazienti e servirono all'amministrazione dell'istituto per stabilire la loro identità.

In questa fotografia si è immediatamente attratti dal viso della donna. Posta contro un fondo monotono e con un vestito molto semplice, il suo sguardo è fisso al di là della macchina fotografica. L'espressione calma maschera l'ansia visibile nei suoi occhi. Il pathos è profondo nel suo cullare teneramente nelle mani un uccello morto. Quest'ultimo è simbolo della cattività e del senso di vuoto di cui la donna ha certamente avuto esperienza, rinchiusa in un manicomio a causa della propria condizione mentale. Per ragioni non note Diamond cessò di fotografare le sue pazienti nel 1858, in seguito a un incidente che lo costrinse a lasciare il Surrey Asylum e a fondare il proprio istituto privato.

AL



- 9 ROBERT MACPHERSON
Inglese (attivo in Italia),
1815–1872
La campagna romana, 1850–60
Stampa all'albumina
cm 22,1 x 38,8
84.XO.1378.24

Robert MacPherson, un chirurgo scozzese, si stabilì a Roma nel 1840 e si dedicò allo studio della pittura. Quando un amico di Edimburgo, tale Dott. Clark, arrivò a Roma nel 1851 con una macchina fotografica, MacPherson imparò a fare fotografie assistendo l'amico e decise di intraprendere l'arte fotografica. Gli studi di edifici romani e vedute della campagna circostante la città, che MacPherson produsse nei venti anni successivi, sono tra le raffigurazioni architettoniche più illustri dell'Ottocento.

In questo esemplare il soggetto è dato dal ritmo staccato delle rovine dell'acquedotto Claudio che marciano lungo l'orizzonte verso Roma, le cui mura giacciono a 6,5 chilometri di distanza. Progettato per portare acqua alla città, l'acquedotto fu cominciato dall'imperatore Caligola e terminato da Claudio nel 49 d.C. L'acquedotto fu costruito in calcestruzzo e ricoperto in pietra per una lunghezza totale di 66 chilometri di cui 15 ne correvano all'esterno, spesso sopra terreni paludosi e colpiti da malaria. Al tempo di MacPherson la campagna era aperta fin sotto le mura di Roma ed era considerata un'epitome della desolazione romantica.

La veduta panoramica di MacPherson del declivio paludoso verso l'acquedotto dimostra la spiccata sensibilità nel combinare elementi pittorici e fotografici per ottenere una composizione robusta ed elegante. In primo piano a sinistra una staccionata conduce l'occhio verso il centro dell'immagine, dove una fila di alberi e di staccionate più solide, lungo una curva dell'antica via Appia, porta l'occhio ancor più lontano, fino a un gruppo di casolari soleggiati. L'atmosfera miasmatica si può percepire dalla foschia che vela le colline sul fondo.

Il formato circolare o ellittico, di cui MacPherson faceva a volte uso per sottolineare un soggetto centrale, fa eco con il formato di alcuni dipinti del periodo. Egli fu uno dei primi fotografi a produrre delle immagini con lo scopo di venderle ai viaggiatori, tra i quali alcuni come John Ruskin e Henry James facevano passeggiate a cavallo proprio nella campagna qui illustrata. I turisti avevano la possibilità di acquistare le fotografie di MacPherson nel suo studio commerciale nel centro di Roma, vicino a Piazza di Spagna. Egli era quindi il precursore del moderno venditore di cartoline, senza dover però fornire un prodotto di serie.

GB



10 HIPPOLYTE BAYARD

Francese, 1801–1887

Autoritratto in giardino, 1847

Stampa ai sali da negativo su carta

cm 16,5 x 12,3

84.XO.968.166

Hippolyte Bayard riuscì a creare immagini su carta basandosi su esperimenti cominciati il 20 gennaio 1839 nel proprio tempo libero (egli lavorava a tempo pieno per il governo francese). Nello stesso anno Daguerre in Francia e Talbot in Inghilterra avevano indipendentemente annunciato le loro scoperte (vedere n. 1); Talbot, Daguerre e Bayard avevano ognuno rivendicato il brevetto dell'invenzione e ne conseguì una certa confusione sul chi fece cosa e quando.

Bayard occupa una posizione chiave nella storia dei primordi della fotografia per la serie di autoritratti eseguiti tra il 1839 e il 1863. Quest'immagine del 1847 è uno dei due autoritratti della collezione del Getty Museum. Qui Bayard si rappresenta con gli accessori da giardiniere: piante, innaffiatoio, vasi di terracotta, un barile, un vaso da fiori e un traliccio su cui sta crescendo una giovane vite. Egli aveva raccolto e sistemato questi oggetti per la composizione di questo autoritratto; cinque anni prima aveva creato una natura morta con utensili da giardinaggio che oggi esiste solo in negativo su carta. Bayard fa abilmente percepire la propria personalità portando il cappello sulle ventitré e infilando il pollice sinistro nel giubbotto.

Daguerre e Talbot non avevano mai fatto degli autoritratti e solo raramente avevano permesso di essere ritratti da altri fotografi. Bayard fu il primo a esplorare i vari aspetti del proprio carattere tramite il proprio lavoro, facendo storia nel campo della fotografia. In quest'immagine non si circonda di artefatti del potere politico o di simboli di ricchezza, bensì di oggetti comuni. In linguaggio visivo egli ci dice: "Sono un giardiniere tanto quanto un artista". Nel fare tale confessione tramite un'immagine egli introdusse nella fotografia la voce dell'artista in prima persona, mutando per sempre l'arte fotografica.

WN



11 NADAR
(Gaspard-Félix Tournachon)
Francese, 1820–1910
Autoritratto, 1854–55 circa
Stampa con sviluppo al sale
cm 20,5 x 17
84.XM.436.2

“Nadar” deriva dal soprannome dell’artista “Tourne à dard” (un gioco di parole sul suo cognome, Tournachon). Nadar intraprese la fotografia nel 1854 e, grazie al suo talento, riuscì ben presto a metter su uno studio in casa propria alla rue St. Lazare a Parigi, dove egli fotografava amici e familiari; allo stesso tempo perseguì la vocazione di caricaturista. Le due arti non potevano essere più diverse l’una dall’altra. La caricatura si basa sull’esagerazione e la semplificazione, mentre i ritratti fotografici descrivono il soggetto in modo più complesso e veritiero. A questo scopo Nadar pone le figure contro uno sfondo neutro con una lieve illuminazione laterale e dall’alto. I ritratti fotografici di Nadar sono meglio descritti come “naturali”; sembra quasi che egli colga le persone nel momento in cui varcano la soglia del suo studio. Questo stile è opposto all’acuta esagerazione caricaturale da cui Nadar aveva derivato lo pseudonimo e la fama iniziale.

Con la sua folta chioma rossa e uno spirito eccezionalmente libertino che rifiutava i costumi della borghesia, Nadar era l’epitome del bohémien romantico. Egli frequentava gli stessi caffè e gli stessi studi resi famosi dal libro di Henri Murger, *Scènes de la vie de Bohème* (Parigi, 1851), che fa una cronaca degli amori, degli studi, dei divertimenti e delle sofferenze di un gruppo di studenti, artisti e scrittori squattrinati, in uno stile letterario e semi-documentario.

Nel suo primo anno da fotografo Nadar fece una serie di autoritratti e di studi di sua moglie e dei suoi figli, seguendo una tradizione secondo la quale gli artisti usavano sé stessi e i propri familiari come modelli. Dal momento che l’esposizione automatica non era ancora stata inventata, questo ritratto ha forse richiesto l’assistenza di suo fratello, Adrien Tournachon, o della nuova moglie di Nadar, Ernestine. Lo sguardo dell’artista è diretto verso lo spettatore; nonostante i suoi occhi siano per la maggior parte nell’ombra, colpisce l’intensità del suo sguardo, come anche i folti capelli spettinati che arrivano quasi alle spalle. La testa si appoggia sulla mano destra chiusa quasi a pugno sulla guancia e la mascella. Le dita della sinistra sono aperte; le ultime due sembrano amputate dalla nocca centrale. Nadar non si vuole autolusingare in questo ritratto; piuttosto vuole suggerire il suo carattere volubile e a volte tenebroso.

WN



12 GUSTAVE LE GRAY
Francese, 1820–1883
*Paesaggio marino con veliero
e rimorchiatore*, 1857 circa
Stampa all'albumina
cm 30,2 x 41,3
86.XM.604
Particolare a tergo

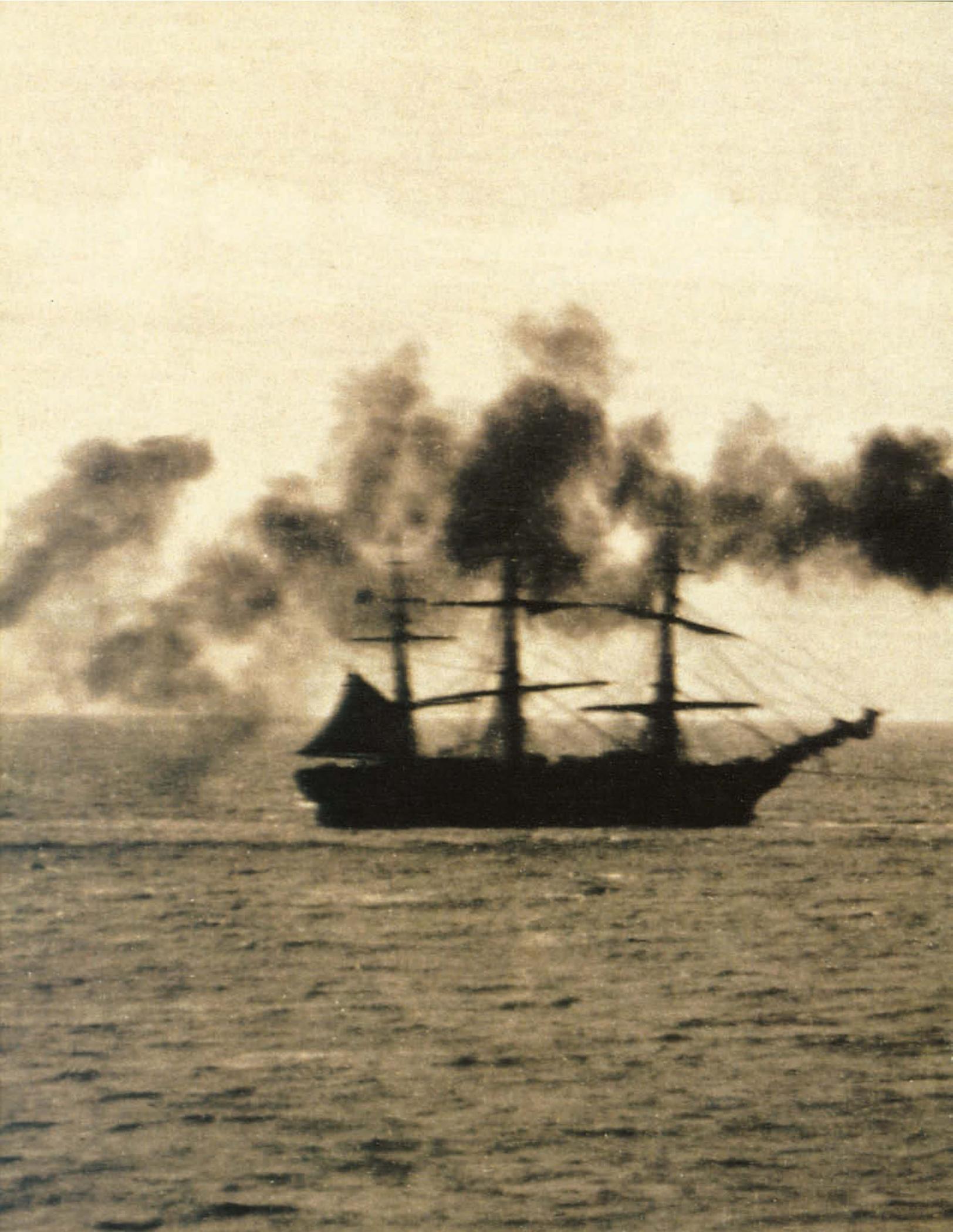
L'eccezionale carriera fotografica di Gustave Le Gray durò in tutto dodici anni, dal suo esordio improvviso come fotografo alla fine del quinto decennio del secolo alla brillante posizione di preminenza goduta nella metà del sesto decennio, fino all'improvvisa scomparsa dall'Europa alla fine del 1860. In questo breve periodo egli divenne famoso per le sue innovazioni tecniche, fu autore di un importante manuale di fotografia e maestro di altri famosi fotografi. La vastità del materiale da lui fotografato variava da studi architettonici, sia che fossero edifici medievali o le nuove costruzioni di Parigi, a paesaggi nella foresta di Fontainebleau; dalla ritrattistica alle fotografie che documentavano la vita militare delle truppe di Napoleone III. La qualità e varietà straordinarie della luce nelle sue immagini sono tuttora ammirate.

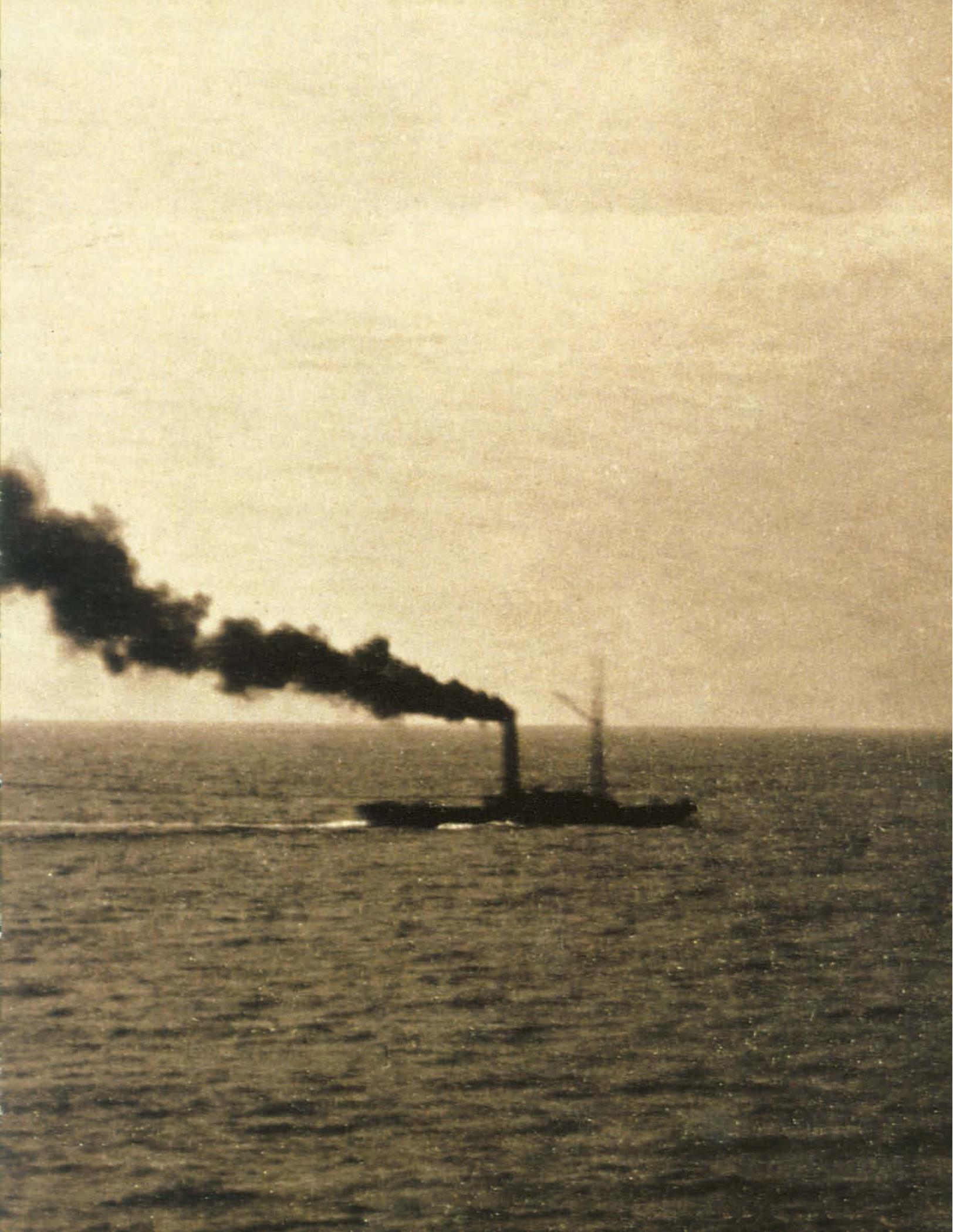
Tra le sue opere più conosciute vi è la serie di eccezionali paesaggi marini cominciati intorno al 1855. Questi erano generalmente caratterizzati da ampi spazi, i cui effetti venivano creati mantenendo al minimo il numero di elementi compositivi, principalmente acqua e cielo. Questa fotografia riassume perfettamente l'idea dell'età della vela che cede il passo all'età del vapore: sia che il rimorchiatore stesse effettivamente trainando il veliero, sia che l'avesse superato lasciandolo in una scia di fumo e d'acqua. Per cogliere quest'effetto fugace ci fu bisogno di un tempo di esposizione molto breve e di un negativo singolo, invece dei due che Le Gray a volte usava per le sue marine, uno per il cielo e uno per il mare. La sagoma lungo l'orizzonte delle due navi, rese minute dalla distanza, si contrappone all'ampia distesa del cielo e del mare, sottolineando la fragilità dell'ingegno umano in confronto agli elementi della natura. La stratificazione orizzontale è essenziale nella composizione di questi paesaggi marini.

Le Gray passò il resto della sua vita in Egitto insegnando disegno in un'accademia tecnica sotto il diretto patrocinio del viceré. Egli continuò sporadicamente a fare fotografie, ma sembra che siano sopravvissute solo poche immagini di questo periodo tardo.

GB





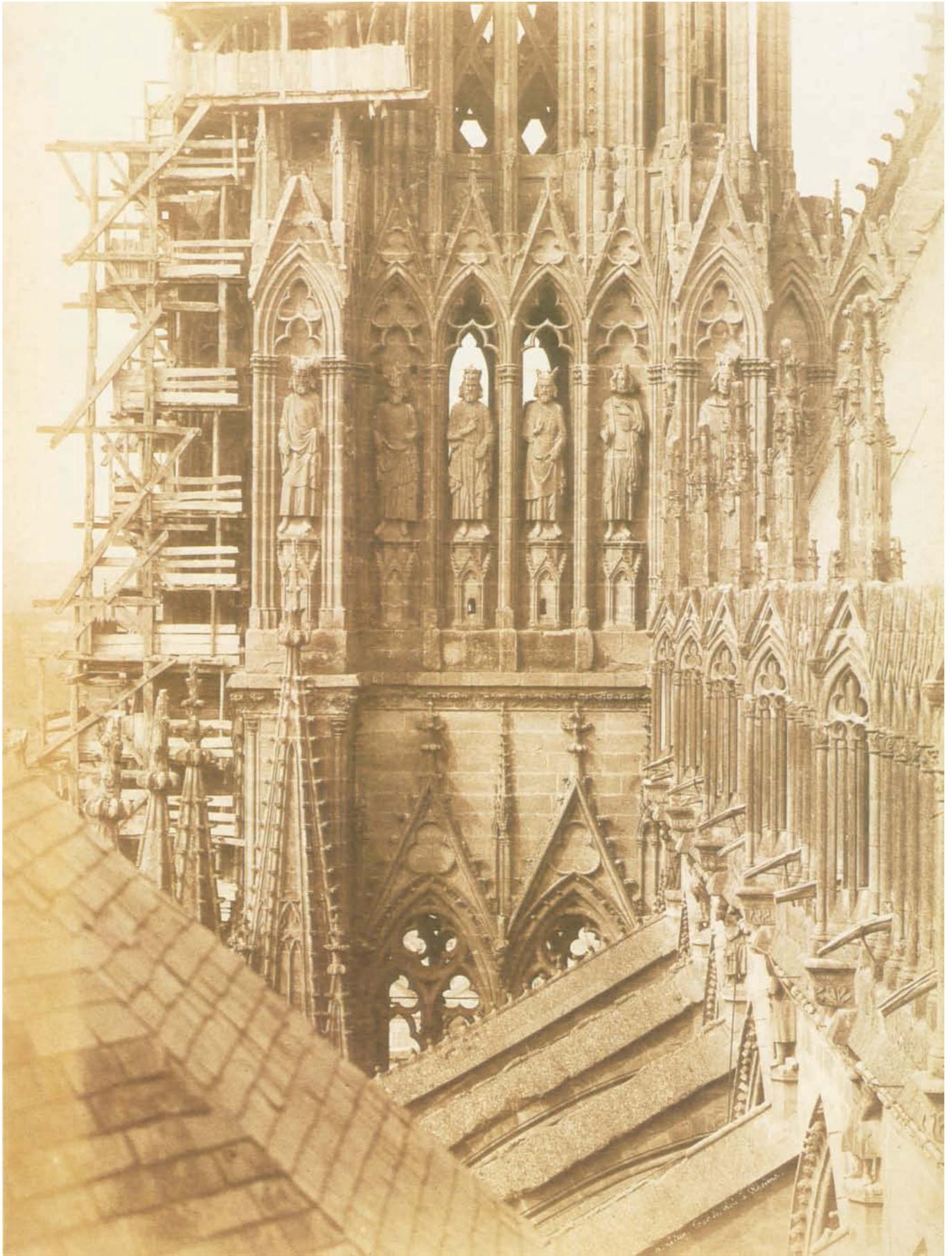


13 HENRI LE SECQ
Francese, 1818–1882
La torre dei re a Reims, 1851
Stampa con sviluppo al sale
cm 35,2 x 26
84.XP.370.25

Dopo un tirocinio nello studio del pittore Paul Delaroche a Parigi, Henri Le Secq cominciò a usare la tecnica fotografica verso il 1850. In quel periodo i fotografi francesi eccellevano nell'uso di negativi su carta. L'imperatore di Francia, Luigi Napoleone, promuoveva una serie di progetti che servissero a dare un senso di orgoglio al paese e a rafforzare l'idea di una nazione francese. Tra questi vi era la Mission Héliographique, un rilevamento fotografico dell'architettura storica di Francia fuori Parigi. Le Secq fu uno tra i fotografi selezionati dalla Commission des Monuments Historiques per questo progetto. (Tra gli altri fotografi che parteciparono a questo famoso rilevamento ci furono Gustave Le Gray, Edouard-Denis Baldus e O. Mestral.) Lo scopo era quello di rappresentare il paesaggio francese con i suoi monumenti e le sue rovine come ideale, mentre nelle città i rinnovamenti urbani creavano spazi per la società moderna. Le Secq rappresenta qui questa dicotomia tra il moderno e l'antico: il soggetto è un monumento antico, ma egli ne dà un'interpretazione moderna.

In questa fotografia Le Secq illustra un particolare della torre dei re (*Tour des Rois*) della cattedrale di Notre Dame a Reims. La cattedrale è del tredicesimo secolo e fino al 1830 fu la sede tradizionale per l'incoronazione dei re di Francia. Le statue nelle nicchie sono ritratti dei primi monarchi francesi. Scegliendo un punto di vista alto e direttamente opposto alla torre, Le Secq non solo attira l'attenzione dello spettatore sull'importanza storica della cattedrale, ma riesce anche a creare un'immagine sorprendente. La struttura precaria delle impalcature sulla sinistra si contrappone ai solidi blocchi di pietra e ai dettagliati intagli della cattedrale. Con una composizione audace il fotografo presenta solo una parte di un grande insieme. Focalizzata su una sezione della cattedrale, la fotografia è colmata sino ai margini da elementi architettonici e l'immagine è resa piana (da notare la netta mancanza di primo e secondo piano) con una qualità decorativa. Con il primo piano fuori fuoco e il gran numero di particolari accidentali, l'opera non è composta secondo le regole tradizionali; è invece una composizione dinamica piena di forze in conflitto il cui dramma visivo sorprende e diletta l'occhio.

AL



14 CHARLES MARVILLE
Francese, 1816–1879
*L'Impasse de l'Essai al mercato
dei cavalli, Parigi*, negativo
1860–70; stampa dopo il 1871
Stampa all'albumina
cm 26,2 x 37,1
84.XM.346.14

Charles Marville, uno dei grandi fotografi documentaristi della Parigi del Secondo Impero (1852–1870), sviluppò il proprio acuto senso di osservazione e di composizione nei venti anni, o quasi, in cui fu ideatore di illustrazioni xilografiche per libri e per le riviste più di successo. Quando Marville intraprese l'arte fotografica agli inizi del 1860, lavorando come fotografo itinerante per la fiorente ditta Blanquart-Evrard, aveva certamente capito che per fotografare soggetti architettonici e paesaggi bisognava soprattutto essere in grado di controllare luce e spazio. Inoltre, la straordinaria destrezza nelle tecniche del suo tempo – la calotipia inizialmente e in seguito il procedimento al collodio – gli permise di ottenere risultati veramente eccellenti.

Uno dei primi decreti del barone Haussmann, quando questi divenne prefetto della Senna a Parigi nel 1853, fu quello di commissionare un gruppo di fotografi – tra cui Baldus, Le Secq e Marville – per documentare la città prima dell'estesa ricostruzione delle strade e degli spazi pubblici. Marville lavorò meticolosamente secondo il progetto del prefetto, fotografando strade e locali che sarebbero stati in breve tempo rasi al suolo per cedere il passo ai nuovi boulevards. Una delle zone incluse nel programma di demolizione era quella del mercato dei cavalli e dei dintorni, un'importante zona commerciale di Parigi al tempo in cui cavalli e muli erano il principale mezzo di trasporto.

Questo studio di un cul-de-sac (*impasse*) dietro il mercato mostra quali fossero gli ostacoli e le irregolarità delle strade della vecchia Parigi che Haussmann intendeva sostituire con i luminosi e spaziosi boulevards. La postazione relativamente bassa e non centralizzata della macchina fotografica di Marville rende evidente la diversità di strutture e di assi ottici compresi nella scena. Senza più una foglia, gli alberi sulla sinistra sono come travi a sbalzo che attraversano il primo piano, proteggendo lo spazio retrostante e allo stesso tempo conducendo l'occhio negli antri di questo vicinato malandato e logorato dal tempo. Marville riesce a cogliere con le sue lenti la varietà dei materiali, dai ciottoli consumati della pavimentazione in primo piano al lurido vicolo corroso dalla pioggia e alle facciate di stucco che cadono a pezzi. L'immagine è descritta in modo chiaro ed è abilmente orchestrata alternando fasce di luce e di ombra attraverso cui Marville si rivela un maestro della forma pittorica.

JC



15 CAMILLE SILVY
Francese, 1834–1910
*Paesaggio fluviale – La valle
de l’Huisne*, negativo 1858;
stampa 1860–70
Stampa all’albumina
cm 25,7 x 35,6
90.XM.63

Prima di dedicarsi alla fotografia, Camille Silvy aveva studiato legge ed era diventato un diplomatico di professione; la fotografia era quindi inizialmente un semplice hobby. In seguito a un viaggio in Algeria nel 1857 con il suo maestro di disegno, dove era rimasto deluso del risultato dei propri disegni, egli chiese al suo amico il conte Olympe Aguado di insegnarli a fare fotografie. Silvy divenne un tale appassionato da iscriversi alla Société Française de Photographie. Egli cominciò con il fotografare il paesaggio circostante il villaggio in cui era nato, Nogent-le-Rotrou sul fiume Huisne. Oggi rimangono solo pochi di questi paesaggi, tra i quali nessuno è così brillante nei particolari e nell’estensione del campo visivo come il *Paesaggio fluviale* qui illustrato. Ne esistono solo quattro stampe, ognuna diversa dall’altra in importanti particolari quali il cielo e la grana della superficie. (Le quattro stampe furono per la prima volta esposte insieme in una mostra al Getty Museum, Malibu, nel 1993.) Un critico scrisse nel 1859: “Il naturale splendore dello scenario, con una gran varietà di delicati dettagli, con ampie e tenui ombre che avanzano nell’insieme della composizione, produce un’immagine senza eguali per la calma che viene emanata e per la seducente bellezza”.

Apprendista precoce, Silvy creò questo capolavoro quando aveva appena esordito nella carriera fotografica. Egli mandò una stampa per la mostra della Royal Photographic Society di Londra del 1858, dove fu subito riconosciuto il suo grande talento. L’immagine fu descritta da un commentatore come “forse la gemma dell’intera mostra”. Un altro scrittore dichiarò che “Non è possibile creare una composizione con maggior estro artistico e gusto di quella del Sig. Silvy...; non si riesce a decidere se ammirarne di più il profondo sentimento o la perfezione dei dettagli”.

Questa fotografia fu scattata dal Pont de Bois, un ponte sopra il fiume Huisne a cinque minuti di cammino dalla casa in cui era nato Silvy. Il fiume veniva sfruttato dai mulini di cui beneficiava la piccola comunità e che provvedevano all’indipendenza economica dei proprietari terrieri quali la famiglia di Silvy. Fu il suo patrimonio che permise a Silvy di intraprendere una professione così poco remunerativa quale la fotografia.

Tuttavia Silvy colse di sorpresa la propria famiglia quando si trasferì a Londra nel 1859, dove avviò uno studio ritrattistico divenendo uno dei più richiesti ritrattisti dell’alta società londinese. Egli si specializzò nei meticolosi ritratti per le carte da visita, eseguiti con un senso di perfezione nel modo in cui preparava lo scenario e nella disposizione ed illuminazione dei soggetti.

WN



16 ANONIMO

Americano, attivo nella metà dell'Ottocento

Ritratto di Edgar Allan Poe, fine maggio o inizio giugno 1849

Dagherrotipo su mezza lastra
cm 12,2 x 8,9
84.XT.957

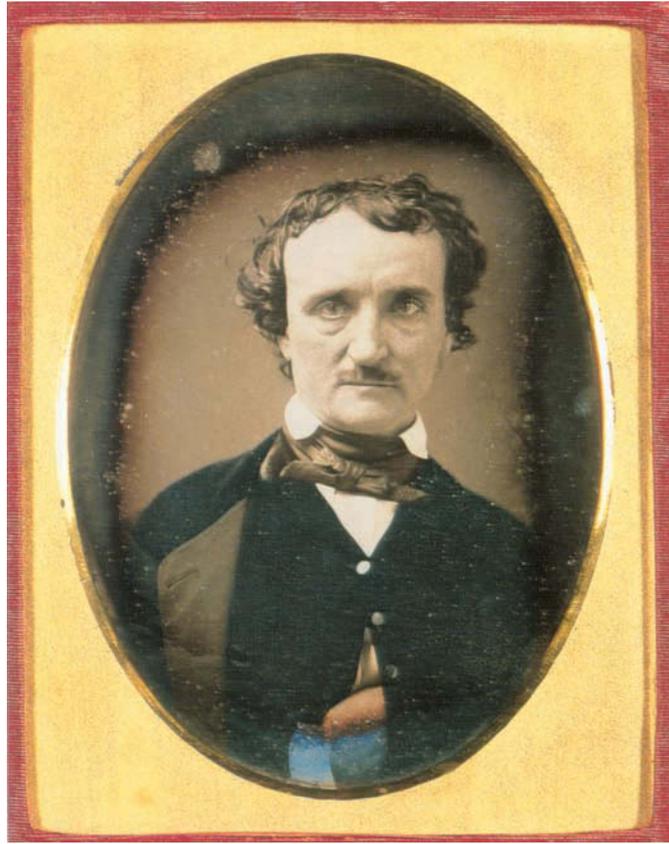
Figura tragica nella storia della letteratura americana, Edgar Allan Poe (1809–1849) aveva un grande intelletto e un cuore melanconico. Poeta, scrittore, editore e critico, egli è soprattutto famoso per i suoi racconti del macabro e per le sue storie ricche di mistero. In questo ritratto sembra che Poe guardi il mondo in modo quasi stupefatto. La lente coglie con una precisione minuta i capelli arricciati sopra la fronte segnata dalle rughe e la piccola cicatrice vicino all'occhio sinistro; riesce anche con profondo candore a cogliere i segni esteriori di un uomo malato. La pelle gonfia, le occhiaie e la smorfia dello scrittore sono presagio della morte prematura di lì a quattro mesi. Quest'immagine è come una maschera mortuaria; il viso e gli occhi remoti appartengono a un uomo che sembra aver visto molte incarnazioni della morte.

Annie Richmond, con la quale Poe aveva una profonda amicizia e infine una relazione dopo la morte della moglie, organizzò questa posa e sembra abbia pagato almeno due ritratti. "Annie" è quindi il nome con cui è conosciuto tra gli studiosi di Poe questo dagherrotipo che è a noi rimasto. Su questo ritratto Poe commentò: "La mia vita sembra sprecata – il futuro si presenta vuoto e tetro".

Si conoscono almeno otto dagherrotipi che ritraggono il poeta. Lo stesso Poe considerava miracolosa l'invenzione di Daguerre. Nel gennaio 1840 egli scrisse: "Lo strumento stesso deve essere considerato come il più importante e forse il più straordinario trionfo della scienza moderna... Non c'è lingua che abbia le parole adatte per trasmettere la verità... Poiché, in verità, il dagherrotipo è infinitamente... più accurato nella raffigurazione di immagini di qualsiasi dipinto di mano umana".

Vi sono più di dodici nomi nella lista dei potenziali autori di questo ritratto di Poe. Tuttavia è molto probabile che sia stato George C. Gilchrist, il principale dagherrotipista di Lowell, Massachusetts. Gilchrist praticò dal 1847 al 1860 e ritrasse molti personaggi importanti.

MH



17 JOHN PLUMBE, JR.
Americano (nato in Galles),
1809–1857
*Il Campidoglio, sede del
Congresso degli Stati Uniti,*
1846
Dagherrotipo su mezza lastra
cm 17 x 21
96.XT.62

John Plumbe Jr., gallese di nascita, si recò negli Stati Uniti quando aveva dodici anni. Divenne un ingegnere civile, innovando lo sviluppo delle ferrovie del West e ottenne ampio credito per aver avuto l'idea di una ferrovia transcontinentale. In seguito, quando divennero scarsi sia lavoro che denaro, Plumbe intraprese una nuova carriera affascinato dall'architettura e dalla nuova arte del dagherrotipo. Egli venne a conoscenza di questa tecnica nel 1840, quando vide delle immagini sperimentali di alcuni fotografi itineranti che mostravano al pubblico i loro dagherrotipi. Plumbe ebbe un tale successo che fu presto in possesso di studi fotografici in tredici città, compreso uno a Washington, D.C.

Questo dagherrotipo mostra una veduta di traverso del lato esposto a est della Sede del Congresso degli Stati Uniti. Questo edificio era nel 1846 relativamente semplice, ma per il quale si erano succeduti ben quattro architetti: William Thornton, Benjamin Henry Latrobe, Charles Bulfinch e Robert Mills. La struttura originale, cominciata nel 1791, fu costruita in trentaquattro anni. Le ali, che al tempo di Plumbe erano sede del Senato e della Camera dei Deputati, sono ora connesse alla rotonda centrale. Questa veduta fa parte dei tre dagherrotipi raffiguranti la Sede del Congresso che Plumbe aveva fatto contemporaneamente a quelli raffiguranti gli altri principali edifici della capitale, tra i quali la Casa del Presidente (oggi detta la Casa Bianca), l'Ufficio Brevetti degli Stati Uniti e le Poste Generali. La Casa del Presidente si può appena scorgere nella parte superiore sinistra di questo dagherrotipo. Plumbe riuscì quindi in una singola veduta a ritrarre il contenuto politico e simbolico di Washington D.C., con l'edificio capitolino al centro della città e la Casa Bianca ben distaccata, all'estremità opposta della Pennsylvania Avenue.

Quando la sua catena di studi fotografici fallì costringendolo alla bancarotta, Plumbe si ritirò a Dubuque in Iowa. Egli tentò invano di recuperare la propria fortuna durante la corsa all'oro in California, ma quest'ulteriore fallimento lo indusse al suicidio nel 1857.

MH



18 ALBERT SANDS
SOUTHWORTH
Americano, 1811–1894
JOSIAH JOHNSON
HAWES
Americano, 1808–1901
*Operazione con uso di etere
come anestetico, 1847*
Dagherrotipo su lastra piena
cm 14,6 x 19,9
84.XT.958

Albert Southworth e Josiah Hawes erano giunti alla fotografia frequentando le lezioni date nella primavera del 1840 da Jean-François Gouraud, il quale aveva imparato la tecnica dallo stesso Daguerre. Southworth fondò un rispettato studio ritrattistico a Boston insieme a Joseph Pennell, al quale Hawes succedette nel 1843. Nel loro studio, situato su Tremont Row, Southworth e Hawes divennero famosi per i loro dagherrotipi che ritraevano i bostoniani di rilievo, come anche politici in visita o celebrità dello spettacolo.

Sperimentando continuamente nuovi metodi, potevano permettersi di avere prezzi altissimi: Mathew Brady a New York, forse il più importante ritrattista del tempo, chiedeva due dollari per un dagherrotipo su un sesto di lastra, mentre Southworth e Hayes per la stessa misura ne chiedevano cinque. Soggetti che non fossero ritratti – quali vedute di città, paesaggi, eventi pubblici e gruppi di persone – richiedevano molto tempo e rendevano poco denaro.

Gli anni in cui divenne facile usare la macchina fotografica per documentare eventi storici erano ancora ben lontani quando Southworth e Hawes scattarono nel 1847 questa *Operazione con uso di etere come anestetico*. La prima dimostrazione pubblica dell'uso di etere per anestetizzare i pazienti durante le operazioni chirurgiche ebbe luogo nell'ottobre 1846, nella sala didattica del Massachusetts General Hospital; sembra però che non ci fosse alcun fotografo presente per documentare quel momento storico. Nelle settimane e nei mesi successivi vi furono altre dimostrazioni, tra le quali questa qui raffigurata, in cui il Dott. Solomon Davis Townsend sta per operare. La vivida concretezza dell'immagine è sorprendente: gli strumenti chirurgici custoditi in bacheche di vetro sul retro della sala, gli accessori per l'operazione sul tavolo, le finanziere che indossano i dottori e le calze ancora ai piedi del paziente sono tutti dettagli eloquenti.

WN



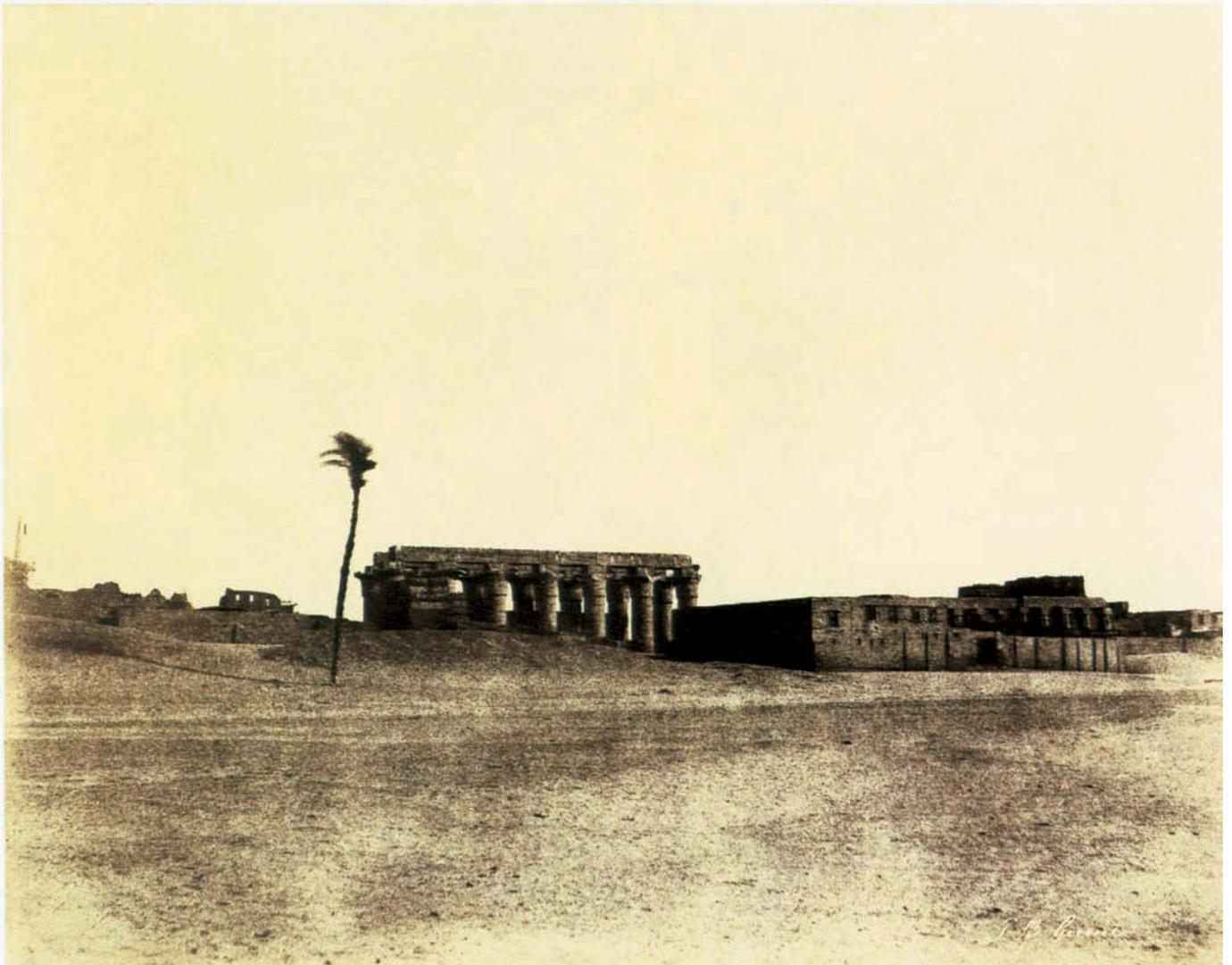
- 19 JOHN BEASLEY GREENE
Americano (attivo in Egitto
e Algeria), 1832–1856
Il tempio di Luxor, 1853 o 1854
Stampa con sviluppo al sale
cm 23,4 x 29,2
84.XM.361.2

J. B. Greene, figlio di un banchiere americano a Parigi, dedicò la fine della propria breve esistenza alla fotografia. Greene fu tra i primi a fare fotografie in Egitto, dove si era probabilmente recato per motivi di salute, e ne ricavò delle immagini tra le più poetiche. Come tutti i turisti di allora, e molti ancora oggi, egli si muoveva di luogo in luogo in Egitto lungo la principale via di comunicazione, il fiume Nilo.

Questa veduta longitudinale del gran tempio di Luxor, il cui asse principale è parallelo al Nilo, è presa da ovest sul lato del complesso architettonico che dà sul fiume. Le fibre del negativo su carta usato da Greene traspaiono sulla stampa, evidenziando la soffice grana del primo piano che raffigura l'alluvione annuale della piana e dando l'effetto di calore tremolante che sembra emanare dalla fotografia. La barca con cui Greene era arrivato, utilizzata anche come camera oscura, si trovava probabilmente nelle vicinanze dietro la macchina fotografica, sebbene non si vedano gli argini del fiume. Questa potrebbe quindi essere la prima visione che Greene ebbe di questo gruppo di templi; egli aveva probabilmente compreso l'indefinibile bellezza dello scenario e come si sarebbe tradotta nei grigi violacei della stampa compiuta.

Il colonnato da processione formato da massicce colonne al centro dell'immagine doveva originariamente formare, secondo il progetto di Amenhotep III (faraone appartenente alla diciottesima dinastia, che regnò dal 1386 al 1349 a.C.), parte di una sala ipostila che non fu mai completata. Sulla destra il complesso continua con un cortile di proporzioni minori costruito dallo stesso faraone; al di là di questo, sull'estrema destra, giace una parte più antica dell'edificio che ospitava il santuario e terminava il complesso. Sulla sinistra (poco chiaro nella fotografia di Greene) giace un altro cortile colonnato e un gruppo di massicci piloni. La palma isolata, le cui fronde oscillavano nella brezza durante la lunga esposizione, è effimera in confronto all'architettura massiccia e statica retrostante. In questo luogo non esiste altra forma di vita. Il panorama completo della monumentale architettura ne evidenzia l'isolamento tra il fiume e il deserto, delineata dall'alto e dal basso da cielo e sabbia.

GB



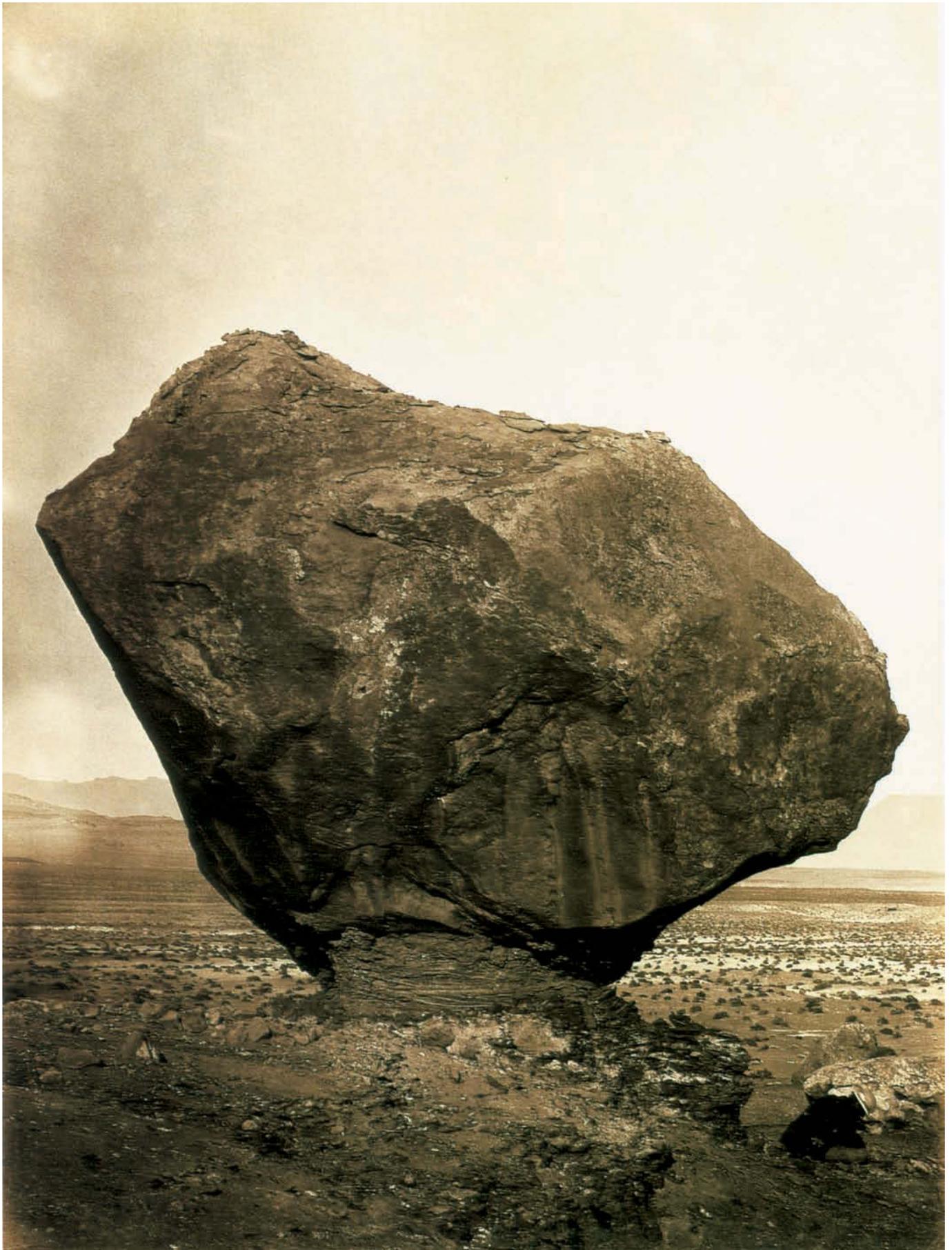
20 WILLIAM H. BELL
Americano (nato in Inghilterra),
1830–1910
*Roccia in equilibrio, Rocker
Creek, Arizona, 1872*
Dall'album *Geographical
and Geological Explorations
and Surveys West of the 100th
Meridian, 1871–73*
(Esplorazioni e rilevamenti
geografici e geologici a ovest
del centesimo meridiano)
Stampa all'albumina
cm 27,5 x 20,3
84.XO.1371.30

Questa fotografia fu fatta nel 1872 durante una spedizione di rilevamento della zona a ovest del centesimo meridiano guidata dal tenente George M. Wheeler per conto del governo degli Stati Uniti. Bell era di servizio come fotografo della spedizione e il suo lavoro fu utilizzato sia per illustrare il rapporto conclusivo sui risultati della spedizione, sia per delle stereografie da vendere al pubblico. Bell confronta lo spettatore con la sbalorditiva massa e la densità di questa formazione rocciosa, ponendola al centro della composizione in maniera da occupare quasi l'intero spazio della fotografia. La didascalia della versione stereografica di quest'immagine (anch'essa nella collezione del Getty) indica che l'obiettivo primario era quello di evidenziare gli effetti di corrosione alla base della roccia. Tuttavia, nell'isolare completamente la roccia per quel fine, Bell rivela anche la propria ammirazione per l'interessante forma, immensa e immobile, in balia delle forze atmosferiche che la tagliuzzano e che potrebbero un giorno farla rovesciare. Questa tecnica ravvicinata dà anche l'opportunità di esaminare dettagliatamente la superficie della roccia, cercando di indovinarne la personalità attraverso la fisionomia, proprio come si farebbe in un ritratto.

Bell riesce a dirigere l'attenzione dello spettatore sulla superficie butterata dell'arenaria in modo da far notare appena l'uomo seduto nell'ombra. Nell'Ottocento venivano spesso incluse delle figure umane nelle fotografie delle colossali meraviglie naturali, in modo da evidenziarne le proporzioni; la figura in questa fotografia tuttavia non è interessata a quel tipo di mansione ed è invece assorta a esaminare il terreno con una lente, volgendo le spalle alla roccia. È difficile credere fortuita questa giustapposizione. Ne risulta uno scenario che ha dell'umorismo, dove un uomo è talmente concentrato nel proprio lavoro da sembrare noncurante del macigno torreggiante sulla sua persona.

Benché fosse nato a Liverpool, Bell crebbe a Filadelfia dove nel 1848 avviò uno studio fotografico e divenne un attivo contribuente del giornale *Philadelphia Photographer*, in cui comunicava le proprie idee per il miglioramento della tecnica e i risultati ottenuti durante i suoi viaggi quando collaudava l'attrezzatura e il materiale fotografico all'aria aperta. Durante la guerra civile Bell era un soldato dell'Unione e combatté nelle battaglie di Antietam e Gettysburg. Nel 1865 fu nominato capo fotografo dell'Army Medical Museum (il museo medico delle forze armate) di Washington. La vasta documentazione delle ferite dei soldati della guerra civile fu utilizzata dai medici per l'esposizione dei loro casi e per l'illustrazione degli articoli riguardanti le procedure di amputazione.

KW



21 ALEXANDER GARDNER
Americano (nato in Scozia),
1821–1882
*Lincoln sul campo di battaglia
di Antietam, Maryland,*
3 ottobre 1862
Stampa all'albumina
cm 22 x 19,6
84.XM.482.1

Quando Alexander Gardner emigrò dalla Scozia agli Stati Uniti nella primavera del 1856 era già un fotografo di professione e fu presto assunto per lavorare nello studio del ritrattista Mathew Brady. Si dice che cinque anni dopo, quando scoppiò la guerra civile e il suono delle cannonate si poteva sentire dalle scalinate della Sede del Congresso degli Stati Uniti, Gardner diede a Brady l'idea di formare un'équipe di fotografi che cogliesse immagini della guerra, nei limiti delle possibilità offerte dall'attrezzatura fotografica lenta e inflessibile. Lo stesso Gardner fece centinaia di fotografie nei campi di battaglia tra il 1862 e il 1863. Le sue immagini del campo di Antietam, in Maryland, ricoperto di cadaveri fecero sensazione quando furono esposte nella galleria di Brady a New York nel novembre 1862; nulla di più grafico e brutale era mai stato visto nella storia della fotografia americana.

Il lascito più significativo di Gardner è composto dai trentasette ritratti di Abraham Lincoln, in cui il presidente posa da solo o con familiari, amici e colleghi. Gardner conosceva il presidente abbastanza da ricevere uno studio temporaneo all'interno della Casa Bianca dal 1861 al 1862. Il 3 ottobre 1862, due settimane dopo la vittoria del generale nordista George B. McClellan sul generale sudista Robert E. Lee ad Antietam, Lincoln visitò il campo di battaglia e si riunì con alcuni dei suoi più importanti collaboratori, tra cui il generale McClellan, il general maggiore John McClernand e Alan Pinkerton, il capo del Servizio Segreto. Pinkerton aveva ingaggiato Gardner per lavorare in uno speciale progetto segreto, che aveva lo scopo di duplicare le mappe disegnate a mano che venivano utilizzate per la pianificazione delle operazioni militari. Il vero motivo della visita di Lincoln è tuttavia rivelato da un telegramma a sua moglie, in cui diceva che sarebbe andato ad Antietam "per essere fotografato domani mattina dal Sig. Gardner se riusciamo a stare fermi abbastanza a lungo".

Della sessione fotografica di Antietam sono rimaste cinque diverse pose, compresa questa qui illustrata. Non si trattava di un ritratto qualunque, poteva essere quindi eseguito solo da qualcuno che conoscesse bene i protagonisti. Lo stesso Lincoln non riuscì a rimanere completamente fermo, come aveva predetto, e quindi la testa risulta leggermente sfocata. Il genio di questa fotografia sta nell'abilità di Gardner nel comporre la scena nell'ambito di particolari visibili della vita da campo. La tenda e i tiranti sono predominanti. L'occhio è quindi attratto tanto dai moschettoni dei tiranti quanto dai visi dei personaggi. Nonostante le interruzioni nella composizione, l'imponente figura di Lincoln resta il centro dell'interesse.

WN

No 16



22 GEORGE N. BARNARD
Americano, 1819–1902
Nashville dal Campidoglio,
negativo 1864; stampa 1865

Stampa all'albumina
cm 25,6 x 35,9
84.XM.468.3

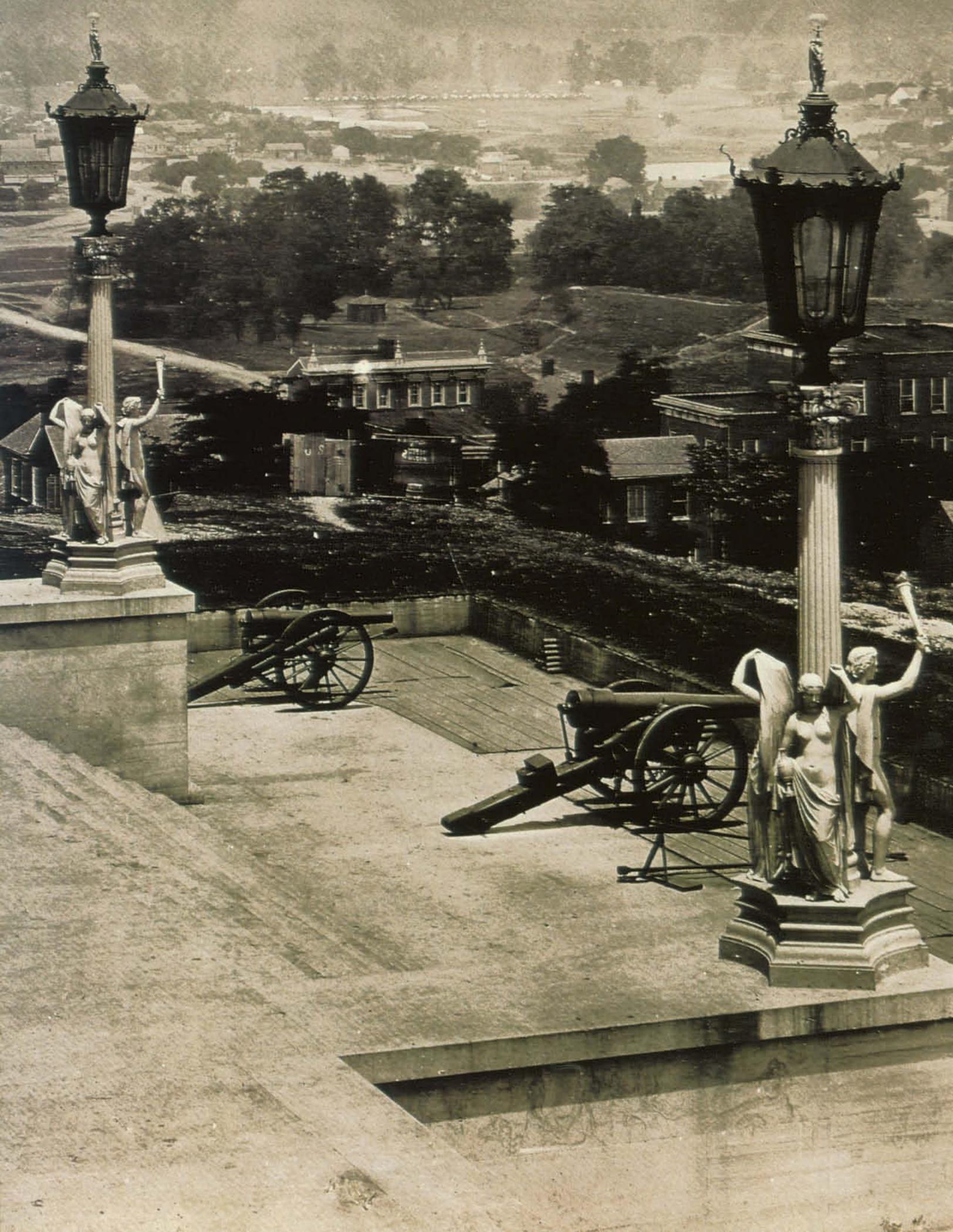
Particolare a tergo

La guerra civile americana fornì a molti fotografi nuovi soggetti per le loro macchine fotografiche. Prima della guerra George N. Barnard eseguiva ritratti fotografici nel nord dello stato di New York; in seguito lavorò per un periodo con Mathew Brady e collaborò saltuariamente con James Gibson nel fotografare le fortificazioni intorno a Washington e i campi di battaglia in Virginia. Nel 1863 egli divenne il fotografo ufficiale dell'armata nordista lavorando sulla scena occidentale della guerra, negli stati lungo il fiume Mississippi.

L'eccezionale panorama della capitale del Tennessee, dalla scalinata del nuovo edificio capitolino, è tra i primi di una lunga serie di immagini che Barnard fece al seguito della brutale campagna del generale William Tecumseh Sherman nel 1864–65; questa cominciò dal Tennessee fino alla Georgia e da qui a Savannah e al mare, e poi a nord negli stati del Carolina. Dopo la guerra Barnard pubblicò una selezione di queste fotografie in *Photographic Views of Sherman's Campaign* (Vedute fotografiche della campagna di Sherman), un bel volume di sessantuno stampe all'albumina montate su *passepartout* (tra cui la presente). Barnard fece tre panorami da questo luogo. Questo qui illustrato voleva drammatizzare la supremazia di Sherman e della sua armata sulla città ribelle, con soldati nordisti nel portico dell'edificio e una fila di cannoni nordisti puntati verso la città, sovracando una palizzata di legno e un terrapieno, entrambi innalzati a difesa. Egli riuscì a far percepire questa predominanza posizionando la macchina fotografica su una parte del parapetto dell'edificio tale da far emanare dal colonnato e dalla sua base un'energetica spinta verticale che definisce l'intero spazio pittorico. I cannoni divengono una sorta di sentinelle mute, moderni mantenitori di pace. L'enfatica mascolinità nella forma, nella materia e nella funzione dei cannoni contrasta con la femminilità delle statue in stile classico alla base dei lampioni, decorative e piene di grazia. In primo piano vi è traccia di una fantomatica guardia che è uscita dall'immagine durante la lunga esposizione. In lontananza si scorge appena, lungo il fiume Cumberland, un gran numero di tende dell'Unione, prova dell'enorme contingente di uomini e di materiale necessari in preparazione dello sferrarsi della grande avventura di Sherman. Quando la fotografia fu pubblicata nel 1866 Barnard aggiunse il drammatico cielo da un altro negativo. Dopo la guerra Barnard si trasferì per un periodo a Charleston, una delle città del sud della cui distruzione egli aveva reso una memorabile cronaca. Riprese in seguito la carriera di ritrattista a Chicago, Rochester, New York e Painesville in Ohio.

GB







23 CARLETON WATKINS

Americano, 1829–1916

Le cascate Multnomah, Fiume

Columbia, Oregon, n. 422,

2,500 piedi, 1867

Stampa all'albumina

cm 52,4 x 39,9

85.XM.11.28

Carleton Watkins arrivò in California da New York negli anni '50 e cominciò la carriera fotografica un po' per caso, quando si trovò a dover sostituire un impiegato assente presso lo studio di Robert Vance, un dagherrotipista di Marysville. Nel giro di dieci anni Watkins riuscì ad avviare il proprio studio a San Francisco. In seguito a una crisi finanziaria nel 1875 fu costretto a cedere il proprio intero inventario fotografico a un concorrente, Isaiah Taber. Per nulla scoraggiato Watkins ricominciò a formare una scorta di fotografie e continuò a produrre una gran quantità di lavoro, viaggiando lungo la costa del Pacifico e arrivando a nord fino al Canada e a sud fino al Messico.

Descrivendo il rapporto tra uomo e natura, le fotografie di Watkins hanno influenzato la nostra interpretazione del paesaggio. Volendo far apprezzare la bellezza del paese, egli presentava spesso il West come un paradiso terrestre, splendido e sontuoso nel suo stato naturale. Nel 1867 Watkins ricevette una commissione dalla Oregon Steam Navigation Company e viaggiò in tutto l'Oregon facendo almeno cinquantanove negativi giganti (uno dei quali fu utilizzato per questa stampa) e più di cento stereografie.

In questa fotografia raffigurante le cascate Multnomah Watkins riesce a rendere sublimi le qualità naturali di questa scena. Senza cielo né primo piano, lo spazio è interamente occupato dalla cascata e dal fogliame circostante. La grandezza della stampa accresce la monumentalità della scena. L'immagine è dinamica non solo per la misura, ma anche per l'apparente mancanza di progressione prospettica dal primo piano allo sfondo. Non provvedendo a dare un senso di recessione spaziale, Watkins fa apparire l'immagine come appesa a mezz'aria. La cascata è l'elemento chiave per sostenere l'immagine, funzionando tramite la disposizione verticale. Nel movimento della cascata dall'alto della fotografia fino al basso, viene percepita una grande forza naturale che incute timore, soggezione e persino sensualità. Grazie al punto di vista scelto da Watkins e la deliberata assenza di figure umane, la natura è descritta come un fenomeno puro e intatto.

AL



24 HENRY HAMILTON
BENNETT

Americano (nato in Canada),
1843–1908

*Il fotografo con la sua famiglia:
Ashley, Harriet e Nellie*, 1888

Stampa all'albumina
cm 44,4 x 54
84.XP.772.8

Particolare a tergo

Henry Hamilton Bennett aveva comprato nel 1865, in società col fratello George, uno studio fotografico nella sua città natale, Kilbourne in Wisconsin, dopo essere tornato dalla guerra civile con la mano destra mutilata. Con l'avvento della ferrovia ci fu un afflusso di turisti che voleva assaporare il paesaggio del fiume Wisconsin, un affluente del Mississippi. Il Wisconsin serpeggia attraverso delle pittoresche gole le cui soffici pareti sono tagliate dall'acqua che scorre, una zona che gli abitanti locali chiamano "the Dells" (le Vallette). Nello studio fotografico gli affari erano logicamente divisi in due, ritratti e paesaggi, e i due fratelli collaborarono in questo modo per diversi anni, finché George uscì dalla società e si trasferì in Vermont.

Dall'inizio dell'ottavo decennio del secolo Henry Bennett si era innamorato della natura e cominciò a dedicarsi principalmente alla fotografia di paesaggio. Nel 1866 egli scrisse nel suo giornale: "Sono andato alle "Vallette"; l'acqua non è stata così alta da anni. È terribile, orrendo, sublime, maestoso, eccezionale". Per i vent'anni successivi Bennett impegnò la gran parte del proprio estro creativo all'interpretazione del paesaggio nei dintorni della propria abitazione. Le "Vallette" del Wisconsin divennero un'attrazione per quei turisti che venivano tentati di visitare quella regione dalle fotografie e le guide prodotte da Bennett.

Bennett includeva spesso amici e familiari nelle sue fotografie, in posa all'inaugurazione di una locomotiva a vapore oppure in riposo su una riva; i suoi paesaggi quindi danno quasi un senso di album di famiglia. Il tipo di ritratti prodotti da Bennett risentiva certamente della sua esperienza di paesaggista. In questo autoritratto con il figlio Ashley e le figlie Harriet e Nellie, le figure distano tra di loro come se fossero state impiantate in un paesaggio. Questa fotografia potrebbe essere stata fatta in occasione del lutto della famiglia per la perdita di Frances, la moglie di Bennett che morì nel 1884. La grande stanza è arredata con opere d'arte che vanno a suggerire un certo benessere. La nostra attenzione è tuttavia presa dalla composizione della scena, che non sembra molto naturale. Sopra la testa di Bennett è appeso un dipinto di paesaggio il cui autore non è identificato; sulla destra Nellie tiene in grembo un album di fotografie, mentre dietro di lei si trova una statua della guerra civile sopra un piedistallo; alla sinistra di Ashley un dipinto esposto su cavalletto è tagliato a metà dalla macchina fotografica. Harriet è l'unica a guardare dritto nell'obiettivo; gli altri tre hanno lo sguardo fisso verso la sinistra e oltre la macchina fotografica. Che stiano guardando un ritratto di Frances, la moglie e la madre che hanno perduto?

WN







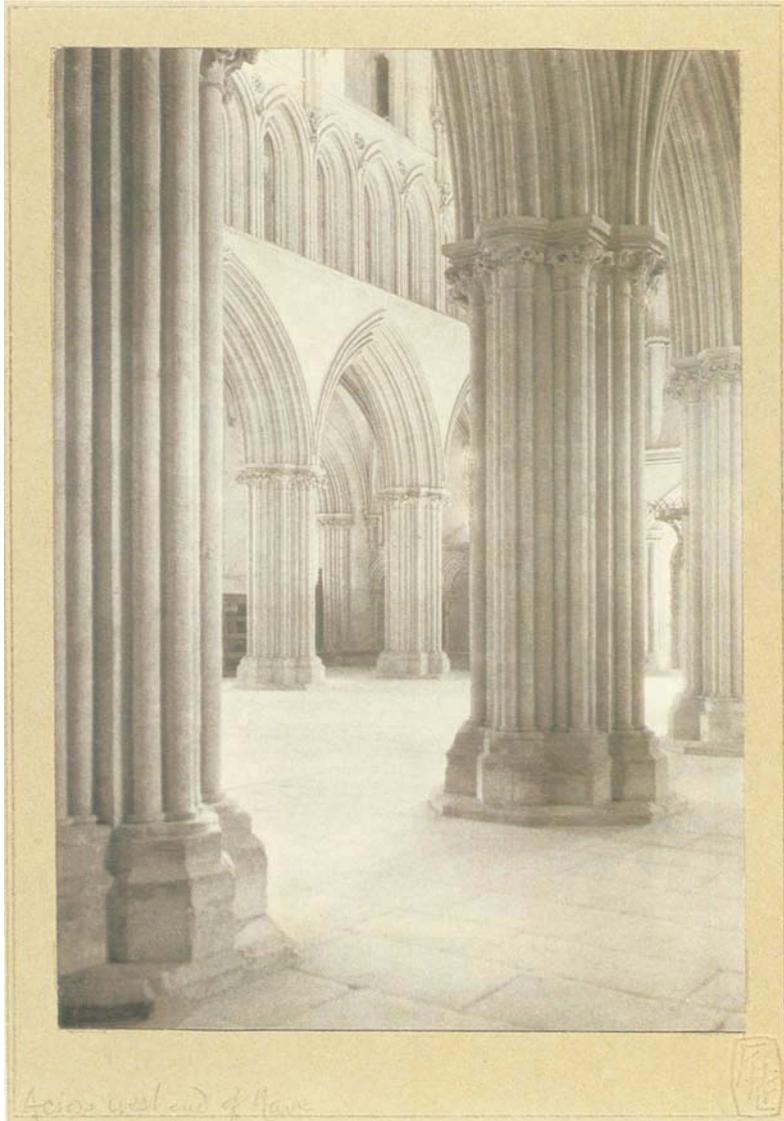
25 FREDERICK H. EVANS
Inglese, 1853–1943
*Cattedrale di Wells, veduta
trasversale del lato occidentale
della navata*, 1900 circa

Stampa al platino
cm 15 x 10,5
84.XM.444.38

Se negli anni giovanili Frederick H. Evans fu un impiegato di banca, verso il 1880 aveva già fatto passi avanti diventando proprietario di una libreria, che gli diede l'occasione di entrare in contatto con la cerchia creativa di Londra. Più o meno nello stesso periodo in cui stava per cambiare professione, cominciò a dilettersi in un'occupazione secondaria che sarebbe divenuta la sua terza carriera. Egli iniziò col fotografare forme di conchiglie e insetti attraverso un microscopio, montando poi i risultati su diapositive di vetro. Questa forma di esercizio e l'ammirazione per le decorazioni di William Morris e i disegni di Aubrey Beardsley alimentarono il desiderio di produrre le proprie stampe fotografiche. I suoi soggetti più frequenti, i paesaggi e le architetture, sono riflessi nell'imitazione delle forme naturali e nell'accento sull'estremo artificio che si possono notare in questa veduta ridotta di una monumentale struttura medievale, la cattedrale di Wells. L'immagine riesce miracolosamente, pur rispettando i delicati dettagli gotici, a riportare a dimensione umana l'interno della chiesa con la sua alta volta a costoloni. Grazie alla luce tenue e omogenea – per la quale egli deve aver atteso ore, se non giorni – le colonnette dei massicci pilastri della navata sono di una qualità eterea che continua nell'arcata della trifora soprastante. Evans aveva raggiunto una padronanza della stampa al platino senza eguali, riuscendo ad accentuare sottilmente alcuni particolari di questa fotografia, quali la fetta d'ombra quasi nera nel passaggio della sezione più alta della parete finestrata, nel margine superiore dell'immagine, e il bianco brillante che irradia dall'entrata principale in basso a destra.

Come gli scrittori contemporanei Victor Hugo e J. K. Huysmans, che avevano entrambi usato la cattedrale come tema centrale delle loro opere, anche il letterato Evans era affascinato dall'arte e dall'architettura del Medioevo. Egli aveva visitato molti di questi monumenti e tra i più importanti, quali le cattedrali di Lincoln, Reims, Durham, Bourges, Ely e Wells, con una macchina fotografica panoramica e negativi di vetro. La cattedrale di Wells fu costruita in due tornate tra il 1185 e il 1350 con la pietra calcarea locale e ancora oggi torreggia sulla piccola antica città in cui fu innalzata. È stata sottoposta a una serie di restauri successivi, ma la navata centrale, a volte descritta come il braccio lungo della chiesa, è rimasta intatta. La navata, se vista nella sua intera lunghezza, presenta un tipo di orizzontalità terrena, che Evans frattura per evidenziare la verticalità dei singoli elementi. Le linee incise in maniera così marcata ricordano più un disegno che un monumento in pietra. A modo suo anch'egli un assiduo lavoratore, Evans trasse questa luminosa visione della chiesa dalla fede e abilità degli anonimi artigiani che la crearono.

JK



Acios west end of nave



26 GERTRUDE KÄSEBIER
Americana, 1852–1934
Sagoma femminile, 1900 circa
Stampa al platino
cm 20 x 10
87.XM.59.28

Cresciuta in una famiglia di pionieri con un forte istinto di indipendenza e un senso estetico nella descrizione delle immagini, Gertrude Käsebier riuscì a ottenere un gran successo artistico e professionale con i suoi ritratti fotografici. Dopo aver trascorso l'infanzia in Colorado, si trasferì da adolescente a Brooklyn, New York, dove infine si sposò e allevò una famiglia. Verso la fine della decade del 1880 cominciò a frequentare dei corsi d'arte presso il Pratt Institute di Brooklyn: lavorando inizialmente nelle discipline classiche della pittura e del disegno, ella scoprì presto l'arte della fotografia e, andando contro il parere della famiglia, cominciò un apprendistato presso uno studio fotografico commerciale. Aprì in seguito il proprio studio dove, lavorando senza gli arredi vittoriani preferiti dalla maggior parte dei fotografi del tempo, ella creò un nuovo stile basato su una messa a fuoco tenue e un'illuminazione artistica. Käsebier divenne socia del New York Camera Club e del Linked Ring (con sede a Londra). Ella fu anche una confidente di Alfred Stieglitz e di Edward Steichen, i fondatori del Photo-Secession, un'informale associazione di fotografi dedicata ad assicurare alla fotografia un posto tra le Belle Arti.

Questa fotografia, forse scattata in occasione del matrimonio della figlia, ricorda le Madonne del Quattrocento, con il soggetto visto di profilo, le mani in preghiera e il velo traslucido. In quest'opera la Käsebier voleva dare un'enfasi al ruolo della donna e della maternità, dando a quest'immagine un'idea di purezza virginea (il titolo alternativo era *Fanciulla in preghiera*) ed equiparando il matrimonio con un profondo senso di spiritualità. Questa sensazione diviene ancor più acuta quando si pensa al fatto che il matrimonio della stessa Käsebier era problematico. L'immagine non è un vero ritratto e fa uso di una modulazione quasi scultorea di luci e ombre; la sagoma della figura femminile è attenuata dalla messa a fuoco su gli stipiti della porta e la veduta esterna in secondo piano. La sensibilità propria del Pittorialismo così evidente nelle opere di Gertrude Käsebier indusse Alfred Stieglitz nel 1898 a chiamarla "la principale fotografa di ritratti del paese".

JM



27 ANNE BRIGMAN
Americana, 1869–1950
Il cuore della tempesta,
1910 circa

Stampa al platino
cm 24,6 x 19,7
94.XM.111

Donazione di Jane e Michael Wilson

Intorno al 1901 Anne Brigman era entrata nel campo della fotografia da autodidatta e già l'anno successivo esponeva le proprie opere al Salone Fotografico di San Francisco. Poco dopo iniziò una corrispondenza con Alfred Stieglitz a New York (vedere n. 30) e divenne uno dei primi membri della cerchia del Photo-Secession. Stieglitz fu un promotore e collezionista dell'opera della Brigman e ne pubblicò le fotografie nel suo lussuoso giornale *Camera Work*. Le immagini della Brigman sono nello stile del Pittorialismo, in cui i soggetti vengono trattati quasi come dipinti e messi a fuoco in maniera attenuata. Per la Brigman la fotografia era composta sia da ciò che ella imprimeva sulla pellicola sia da quello che aggiungeva poi a mano.

Anne Brigman aveva la stessa passione per il potere di trasformazione della natura che per le possibilità artistiche della fotografia. Al tempo in cui la maggior parte dei nudi fotografici venivano eseguiti da uomini nei loro studi, ella fu la prima a cogliere il nudo femminile nella natura selvaggia. Nei suoi scritti e nelle sue fotografie ella descrive l'estaticità del trovarsi nei paesaggi del West e le sue immagini spesso danno l'idea di un'unione sacra tra uomo e natura.

Il cuore della tempesta incarna questo legame, esprimendo le catastrofiche forze della natura e allo stesso tempo trovando in quell'ambito un posto per l'uomo. Minacciate dall'impeto dell'imminente tempesta, le figure trovano rifugio sotto gli alberi. Il panneggio della figura vestita fa eco con le striature del tronco retrostante. Il nudo con l'aureola, aggiunto sul negativo dalla Brigman, potrebbe rappresentare un angelo custode o una delle driadi che invita l'altra figura alla salvezza. Poiché il simbolismo e il misticismo delle fotografie della Brigman sono prettamente personali, i particolari della narrazione rimangono poco chiari; l'immagine emana comunque una grande forza emotiva.

KW



28 LEWIS W. HINE
Americano, 1874–1940
*Autoritratto con venditore
di giornali*, 1908
Stampa alla gelatina d'argento
cm 13,9 x 11,8
84.XM.967.1
Particolare a tergo

Lewis W. Hine nacque a Oshkosh in Wisconsin, dove frequentò la State Normal School in cui si trovò sotto l'influsso del professor Frank A. Manny, uno specialista in didattica e psicologia. Nel 1900 si iscrisse all'università di Chicago, dove fu influenzato dalle teorie didattiche di John Dewey e Ella Flagg Young. Nel 1901 Hine fu assunto dal professor Manny, il suo mentore di Oshkosh, per insegnare scienze naturali e geografia alla Ethical Culture School di New York City. Ottenne in seguito un master in didattica e si iscrisse al reparto di sociologia dell'università di Columbia per un ulteriore dottorato. Egli fu uno dei pochi fotografi della sua generazione a raggiungere un livello d'istruzione così alto.

Giunto all'età di trent'anni, Hine aveva studiato didattica e psicologia con alcuni dei più eminenti personaggi del campo, ma non aveva ancora scoperto l'utilità della fotografia per la sua passione all'insegnamento e all'assistenza sociale. Sembra che Manny abbia spinto Hine a dedicarsi alla fotografia quando questi aveva trentatré anni e che lo abbia coinvolto in un progetto che prevedeva la documentazione dell'arrivo di immigranti nell'isola di Ellis. Hine usò una macchina fotografica su treppiede e un flash alla polvere di magnesio. Entro il 1907 aveva deciso di dedicarsi esclusivamente alla fotografia e, invitato da Paul Kellogg, si unì a un'équipe di assistenti sociali, artisti e giornalisti che avrebbe documentato le condizioni sociali della città di Pittsburgh. In base al successo delle sue fotografie di interesse umanitario, egli fu ingaggiato dalla National Child Labor Committee (Commissione Nazionale per il Lavoro Minorile) a New York nel 1908, con un salario di cento dollari al mese più le spese.

Hine fece questo *Autoritratto con venditore di giornali* poco dopo aver cominciato a lavorare a tempo pieno per la Commissione. Egli passò quattordici anni a documentare lo sfruttamento nei posti di lavoro di bambini sotto i quattordici anni. Egli coniò la frase "*photostory*" per descrivere il procedimento creativo di un racconto destinato alla stampa e basato sui diversi aspetti dei soggetti da lui scelti. Il suo genio giaceva nella forza con cui intrecciava l'obiettività e la propria vigorosa sensibilità nei confronti dei visi che aveva di fronte alla macchina fotografica. In primo piano domina qui la propria ombra, che tiene in mano il flessibile del comando di scatto collegato alla macchina montata sul tripode. È mattino presto, il bambino indossa un cappello che pubblicizza la Coca-Cola e sul fondo c'è una pubblicità per la Danbury, una compagnia di cappelli. Hine prediligeva la luce brillante per evidenziare ogni dettaglio dell'immagine; questo tuttavia costrinse il bambino, il cui braccio era appena più lungo di una pagina di giornale, ad ammiccare mentre cercava di guardare verso l'obiettivo.

WN





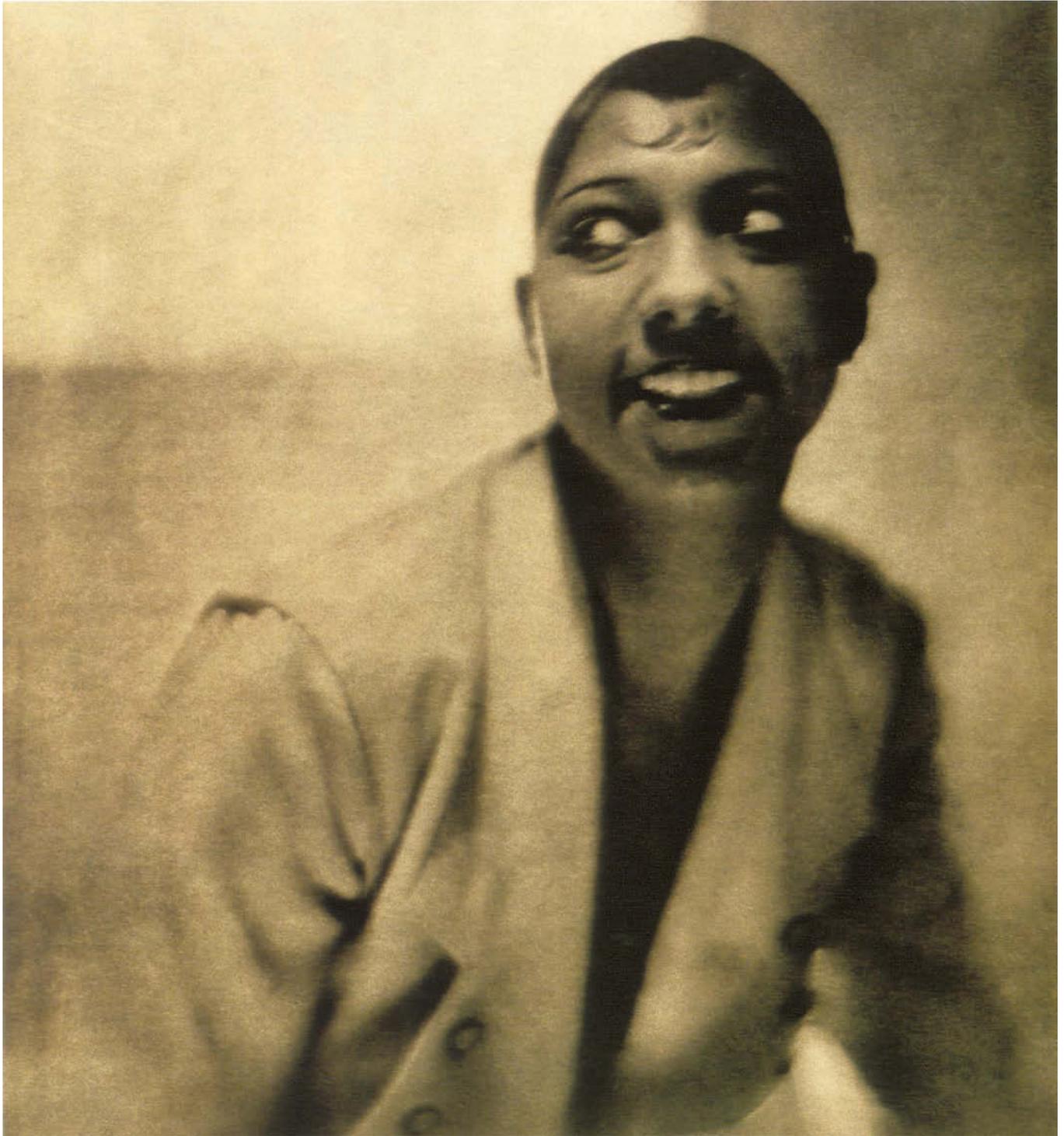


29 BARONE ADOLF
DE MEYER
Americano (nato in Germania),
1868–1946
Ritratto di Josephine Baker,
1925
Stampa alla gelatina d'argento
cm 39,1 x 39,7
84.XP.452.5

Il barone Adolf de Meyer passò la propria vita entrando e uscendo dalle cerchie sociali europee e statunitensi, diventando uno dei primi famosi fotografi di moda. All'apice della sua carriera egli era considerato un'autorità sui gusti e le maniere sociali, alla quale arrivò con le proprie forze. Per anni de Meyer aveva fatto fotografie da amatore, seppur di gran talento, ed era socio sia del Linked Ring che del Photo-Secession (vedere n. 26); la sensibilità propria del Pittorialismo che egli acquisì influenzò il successivo lavoro commerciale. De Meyer fuggì dall'Europa per New York prima dello scoppio della prima guerra mondiale e divenne fotografo di professione a tempo pieno. A quel tempo le varie riviste di moda si basavano su incisioni e disegni per la maggior parte delle loro illustrazioni. De Meyer, insieme a Edward Steichen, proclamò una nuova era con un'interpretazione artistica dei costumi e degli accessori della moda attraverso le lenti della macchina fotografica. L'uno lavorando per Condé Nast e l'altro per William Randolph Hearst, essi crearono quasi simultaneamente la professione del fotografo di moda come la conosciamo oggi. De Meyer lavorò esclusivamente per pubblicazioni d'alta qualità, tra cui *Vogue*, *Vanity Fair* e *Harper's Bazaar*, nelle quali egli produsse "ritratti di società" ed eleganti pubblicità. Le sue fotografie sono caratterizzate da una luce tenue e diffusa, da artificiosità casuali e da un'affascinante eleganza; egli inventò anche un tipo di illuminazione dello sfondo tale da trasformare i capelli delle donne in aureole immerse in un bagno di luce.

Il barone era particolarmente abile nel cogliere la personalità di chi posava per lui; era capace di far emergere entrambe le qualità di intelligenza e sensualità dei suoi soggetti femminili. Il ritratto di Josephine Baker qui illustrato è un eccezionale esemplare di quest'abilità di de Meyer; la fotografia fu scattata per una pubblicità del Folies-Bergère poco dopo il debutto parigino della ballerina di St. Louis, Missouri. La Baker fece sensazione in Francia per l'esotica sessualità, l'effervescenza, il fascino e la comicità. De Meyer coglie la personalità della Baker attraverso il suo viso, piuttosto che il suo celebre corpo. La posizione decentrata, come se stesse per cominciare una danza, è bilanciata dall'attenuata messa a fuoco dello sfondo e dai calcolati effetti di luce che mettono in evidenza i suoi grandi occhi maliziosi.

JM



30 ALFRED STIEGLITZ
Americano, 1864–1946
Georgia O’Keeffe: un ritratto,
1918

Stampa al palladio
cm 24,3 x 19,3
93.XM.25.53

Pochi sono i nomi così famosi come quello di Alfred Stieglitz nel campo della fotografia. Nella prima decade del ventesimo secolo egli dimostrò agli americani, attraverso le sue fotografie, i suoi scritti e le pubblicazioni che redigeva, che le fotografie potevano ben essere opere d’arte. Stieglitz esponeva in mostre le proprie fotografie da più di venticinque anni quando, nel 1916, incontrò l’artista Georgia O’Keeffe. Nei venti anni successivi la O’Keeffe divenne la musa della creatività di Stieglitz, sua moglie e la sua migliore amica.

Nella prima metà del 1916, quando la O’Keeffe viveva e dipingeva a New York, Stieglitz incluse alcuni acquerelli dell’artista in una mostra di gruppo presso la propria galleria, 291. La O’Keeffe visitò la galleria e sembra che abbia chiesto di far staccare le proprie opere dalla parete, poiché non era stata richiesta l’autorizzazione a esibirle. Fu così che cominciò la loro tumultuosa relazione dei successivi trent’anni. Due anni dopo si innamorarono perdutamente e cominciarono a vivere insieme in uno studio al quinto piano di un edificio della Madison Avenue che apparteneva alla nipote di Stieglitz.

L’estate del 1918 fu tra le più calde a New York: “Faceva talmente caldo che spesso dipingevo senza indossare nulla” diceva Georgia O’Keeffe, i cui vari stati di abbigliamento discinto venivano colti da Stieglitz come opportunità per fotografarla in una gran varietà di umori e da molti diversi punti di vista. Per comodità la O’Keeffe indossava spesso un leggerissimo kimono bianco con ricami floreali. In questo ritratto i suoi capelli spettinati scendono sulle spalle in una composizione che gioca tra il reale e l’ideale, tra l’esplicito e il simbolico, tra ciò che è evidente e ciò che è celato. La O’Keeffe ha lo sguardo diretto verso il fotografo, coinvolgendo così lo spettatore nella scena. La sua posa non solo è reminiscenza di una *Virgo Lactans* dell’iconografia cristiana, ma anche delle dee buddiste con le mani sorreggenti il seno. Stieglitz intendeva senza dubbio seguire la tendenza generale secondo la quale la sessualità era un’espressione del sacro.

Nei due decenni successivi, Stieglitz conservò approssimativamente 325 degli studi che aveva fatto della moglie. Egli intitolò *Georgia O’Keeffe: un ritratto* l’intera raccolta, che non è mai stata pubblicata o esposta nella sua interezza.

WN



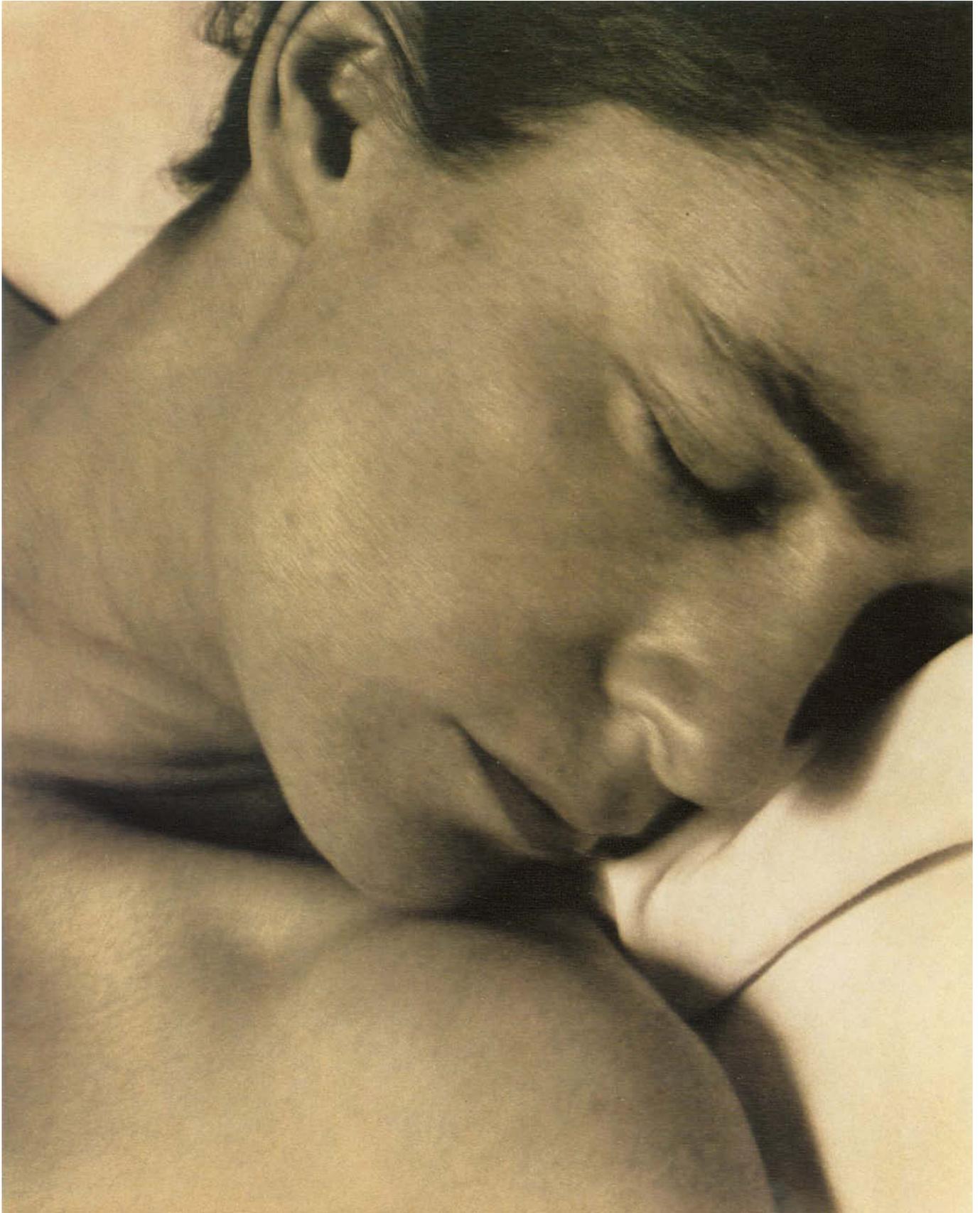
31 PAUL STRAND
Americano, 1890–1976
Rebecca, New York, 1923
Stampa al palladio
cm 25,2 x 20
86.XM.683.54

Paul Strand nacque nella città di New York e venne a conoscenza della fotografia da studente, in un dopo-scuola sponsorizzato da Lewis Hine (vedere n. 28) presso la Ethical Culture School. Lo stile compositivo di Hine e il suo interesse nell'usare la fotografia come uno strumento per ottenere dei cambiamenti sociali ebbe un grande effetto su Strand, nonostante i due avessero avuto un rapporto breve. Egli divenne in seguito un protégé di Alfred Stieglitz, il quale concesse a Strand la sua prima mostra monografica nel 1916 e pubblicò le sue fotografie nel suo giornale di lusso *Camera Work* nel 1916 e nel 1917.

Strand sposò Rebecca Salisbury nel 1922, l'anno prima di questo intimo ritratto. Aveva cominciato a fotografarla dal 1920, poco dopo il loro incontro e fece più di cento ritratti di Rebecca nei dodici anni che furono insieme. Negli anni Venti gli Strand erano intimi amici di Stieglitz e Georgia O'Keeffe e questo gruppo di fotografie riprende dalla serie di ritratti che Stieglitz fece della O'Keeffe (vedere n. 30). I ritratti della moglie di Strand sono tuttavia caratterizzati da una schiettezza emotiva che non si trova nelle opere di Stieglitz, che è più attento alla struttura della composizione.

Questo è un ritratto estremamente ravvicinato di Rebecca; essa è probabilmente sdraiata su un letto. La macchina fotografica è posizionata in modo tale da far rimanere lo spettatore come sospeso sul viso di lei. L'ondulazione della spalla nuda è lì per essere guardata, come se fosse tanto vicina da essere toccata. Mentre da un lato la macchina fotografica rivela il suo aspetto fisico in particolari microscopici, mostrando ogni ruga e lentiggine della sua pelle, dall'altro Rebecca non permette allo spettatore l'accesso ai propri pensieri e sentimenti, chiudendo gli occhi e voltando da un lato il viso. La posa di Rebecca aveva in parte una funzione pratica, poiché rimanendo sdraiata aveva meno probabilità di muoversi e rovinare la fotografia. L'immagine è leggermente sfocata, invocando una morbidezza che mitiga il crudo esame ravvicinato del soggetto.

KW



32 EDWARD WESTON
Americano, 1886–1958
Los Angeles (Fabbrica di calce),
1925

Stampa al platino
cm 19,2 x 24
86.XM.710.5

Particolare a tergo

Nel desiderio di fuggire i sobborghi della Chicago della sua infanzia, Edward Weston gestì per più di dieci anni uno studio di ritratti fotografici nel sobborgo di Los Angeles. Ma alla fine si stancò della routine e della mancanza di soddisfazioni artistiche. Nel 1923 Weston partì per il Messico alla ricerca di una cultura più autentica, di un modo migliore per fare soldi e della libertà di esprimere la propria arte. Insieme alla sua compagna, la fotografa Tina Modotti, fu in grado di visitare gran parte del paese ricevendo commissioni per la documentazione di monumenti, delle arti folkloristiche e delle chiese provinciali. Nonostante preferisse lo stile di vita da esule bohémien, Weston faceva saltuariamente ritorno in California per visitare la propria famiglia e per esporre le sue opere. Egli aveva fotografato il complesso industriale della Armco in Ohio e avrebbe in seguito fatto delle immagini delle fabbriche di Pittsburgh, ma in realtà l'architettura industriale non fu mai un tema preferito da Weston. Nonostante ciò per gran parte del 1925 egli ritornò a Los Angeles e in quel periodo creò quest'immagine atipica.

Verso la metà degli anni Venti Weston stava cercando di allontanarsi dall'ampio stile pittorico allora in voga, ma evidentemente preferiva ancora servirsi del delicato procedimento al platino e non voleva ridursi a fotografare unicamente forme geometriche. La fabbrica di calce qui raffigurata fu un perfetto soggetto per questo periodo di transizione, poiché la superficie esterna veniva continuamente ricoperta di un sottile strato di polvere bianca. L'enfasi sulla struttura esterna, composta da corrugato di latta e polvere di gesso, evidenzia le qualità astratte di questa costruzione dai numerosi tetti e camini che, dalla posizione della macchina fotografica, non sembra costituire un impianto molto solido. L'implicazione di una mancanza di peso dà ancor di più l'impressione che il principale interesse del fotografo fosse nell'atmosfera e non nell'architettura. L'aura di questa stampa è soffusa dalla costante luce del sole della California del sud. È difatti un'immagine singolare, che Weston chiamò "il villaggio impossibile". L'ironia volle che la calce prodotta dentro queste mura costituisse un materiale essenziale per l'ampliamento di Los Angeles da "villaggio" a città cosmopolita.

JK







33 EL LISSITZKY
Russo, 1890–1941
Kurt Schwitters, 1924–25
Stampa alla gelatina d'argento
cm 11,1 x 10
95.XM.39

El Lissitzky fu una delle principali figure dell'arte russa dell'inizio del XX secolo, meglio conosciuto per la serie di opere astratte intitolate Prouns. Egli studiò architettura in Germania dal 1909 per cinque anni presso la Technische Hochschule di Darmstadt; tornò poi in Russia per continuare i suoi studi a Mosca. Egli fu successivamente invitato dal pittore Marc Chagall a insegnare architettura e arti grafiche alla scuola progressista di Vitebsk. Lissitzky tornò in Germania nel 1921, dove divenne un importante promotore degli sviluppi artistici della Russia, aiutando ad organizzare una grande mostra itinerante di arte sovietica, esposta a Berlino nell'autunno del 1922. All'inizio del suo soggiorno incontrò László Moholy-Nagy (vedere n. 37) e altri membri dell'avanguardia internazionale a Berlino e divenne particolarmente interessato alle potenzialità artistiche della fotografia. Poiché gli stili utopici della pittura russa, con forme e colori puri, stavano cedendo il passo ad una preferenza comunista per l'arte figurativa, la fotografia aveva forse dato a Lissitzky la possibilità di fare esperimenti nell'ambito di immagini osservabili nella realtà.

Nel 1922 Lissitzky incontrò Kurt Schwitters (1897–1948), un artista associato al Dadaismo, conosciuto per i suoi collages e per le sue poesie con suoni senza senso. Durante un soggiorno ad Hannover, Lissitzky collaborò con Schwitters per un numero del suo giornale, il *Merz* del luglio 1924, e questo dinamico ritratto è di quello stesso periodo. Sebbene la maggior parte dei ritratti richiedesse al soggetto di rimanere fermo, Lissitzky scelse di ritrarre Schwitters in movimento, un effetto che egli rinforza raffigurando vedute multiple della testa dell'artista, tramite l'uso di più negativi per la stampa finale. Egli sovrappose due immagini di Schwitters nell'atto di recitare sopra un poster di promozione del *Merz* e parte di un annuncio pubblicitario. Tale sfondo riassume le attività condivise da Lissitzky e Schwitters e dà un'idea di una complessa personalità che non sarebbe stata ottenuta in un'immagine singola. Il pappagallo al posto della bocca di Schwitters è probabilmente un riferimento alle sue stridenti recitazioni di *Ursonate*, una poesia composta da parole inventate e da suoni senza senso. Il parallelo tra questa fotografia e un collage suggerisce anche una certa influenza su Lissitzky del modo di fare arte di Schwitters.

KW



34 MAN RAY
(Emmanuel Radnitsky)
Americano, 1890–1976
*Rayografia senza titolo (Pistola
e stampini dell'alfabeto)*, 1924
Stampa alla gelatina d'argento
cm 29,5 x 23,5
84.XM.1000.171

Nato a Filadelfia, Man Ray andò per la prima volta a Parigi nel 1921 e passò gran parte della sua carriera in quella città. Lo spirito di libertà creativa di Parigi stimolarono la produzione di alcune delle sue opere più inventive, tra cui un ampio corpus di fotografie eseguite senza la macchina fotografica che egli chiamò “Rayografie”. Sembra che un errore in camera oscura, mentre stava sviluppando delle fotografie per lo stilista di moda Paul Poiret, abbia fatto “scoprire” a Man Ray questa tecnica (conosciuta nel XIX secolo come “disegno fotogenico”), la quale consisteva nel porre oggetti su carta fotografica e nell’esporsi a una fonte di luce che ne delineasse la sagoma. “Mi sono liberato dall’appiccicosa pittura e sto lavorando direttamente con la pura luce” Man Ray scrisse al suo mecenate Ferdinand Howald nell’aprile 1922.

Quest’immagine è composta da una pistola, alcuni stampini e altri oggetti su carta fotosensibile. Le lettere sono sparse come fossero proiettili sparati da una pistola, delineate dalla luce contro lo sfondo nero come l’inchiostro. Resistendo a un’interpretazione razionale le lettere rifiutano di riunirsi a formare parole riconoscibili. Le Rayografie di Man Ray condividevano lo spirito del Surrealismo, un movimento nato in Francia verso la metà degli anni Venti, in cui artisti e scrittori cercavano di riportare i propri sogni e pensieri senza la censura della ragione. In modo simile queste fotografie si servono di oggetti comuni per creare un ambiguo paesaggio della psiche.

KW



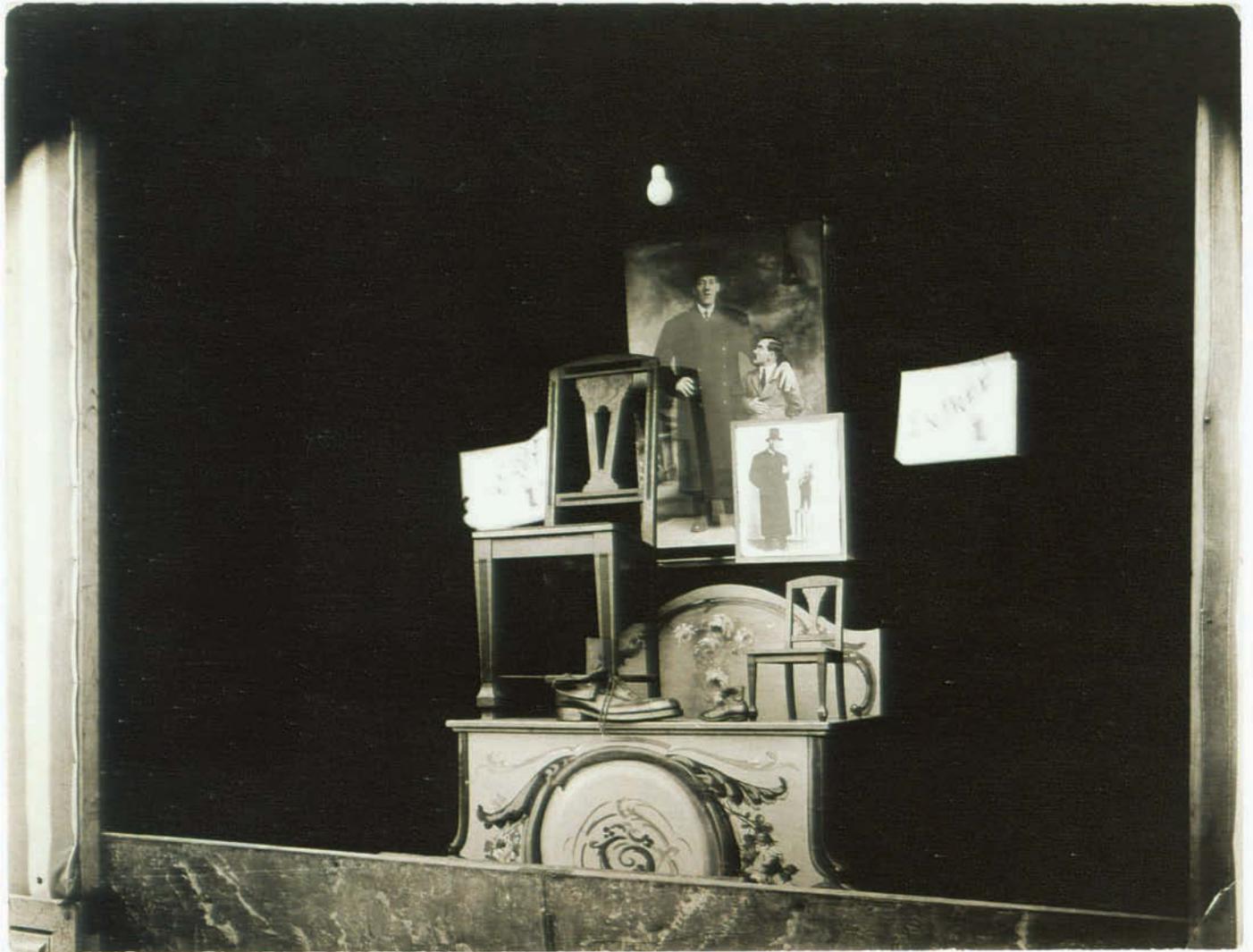
35 EUGÈNE ATGET
Francese, 1857–1927
Attrazione di una fiera, 1925

Stampa alla gelatina d'argento
di Berenice Abbott (Americana,
1898–1991), 1954 circa
cm 17,3 x 22,5
90.XM.64.14

Particolare a tergo

Quest'anomala immagine appartiene alla fine della lunga e produttiva carriera di Eugène Atget, osservatore fotografico della città di Parigi: le vetrine dei negozi, i frammenti architettonici del passato incastonati negli edifici esistenti, l'alba nelle deserte strade antiche e i parchi reali. Questa fotografia a prima vista è strana e sconcertante, illuminata dalla lampadina nuda che rappresenta l'apice di quella che sembra una catasta di oggetti non correlati: fotografie, segnali, scarpe e mobili delimitati da una sorta di stipiti di una finestra. La chiave per decifrare questa fotografia giace tra le immagini rappresentate da Atget, tra cui quella dei due attori che si servivano abitualmente di queste due sedie così sproporzionate – una gigante e una minuscola – con una scarpa di ognuno posta accanto alla rispettiva sedia. È facile immaginare i due, che appositamente non avevano nulla da spartire, cominciare il loro piccolo spettacolo alla fiera che si teneva annualmente nelle strade di Parigi, dove fu scattato il negativo di questa fotografia: ognuno di loro si sarebbe seduto sulla propria sedia e avrebbe indossato la scarpa mancante. Questa scena dall'aspetto surreale fu esattamente quello che nell'opera di Atget attrasse Marcel Duchamp, Man Ray e la loro assistente di allora, Berenice Abbott. Mentre essi erano interessati all'elemento bizzarro e inaspettato delle sue immagini, Atget si concentrava sulla documentazione di giostre, di poster da circo, di burattini e dei serragli che caratterizzavano le fiere di piazza, le quali già al tempo di Atget andavano scomparendo come fenomeno urbano. Berenice Abbott dimostrò di avere più di un passeggero interesse nell'opera di Atget. Ella cominciò col fare una serie di ritratti dell'anziano fotografo per finire col salvaguardare le sue stampe e i suoi negativi dopo la sua morte; volendo assicurargli un posto nel pantheon della fotografia, ella si mise a scrivere per far conoscere la sua opera e a ristampare i suoi negativi.

GB





1875



36 ALBERT RENGER-
PATZSCH

Tedesco, 1897–1966

*Forme di ferro per la produzione
di scarpe*, 1928 circa

Stampa alla gelatina d'argento

cm 23 x 17

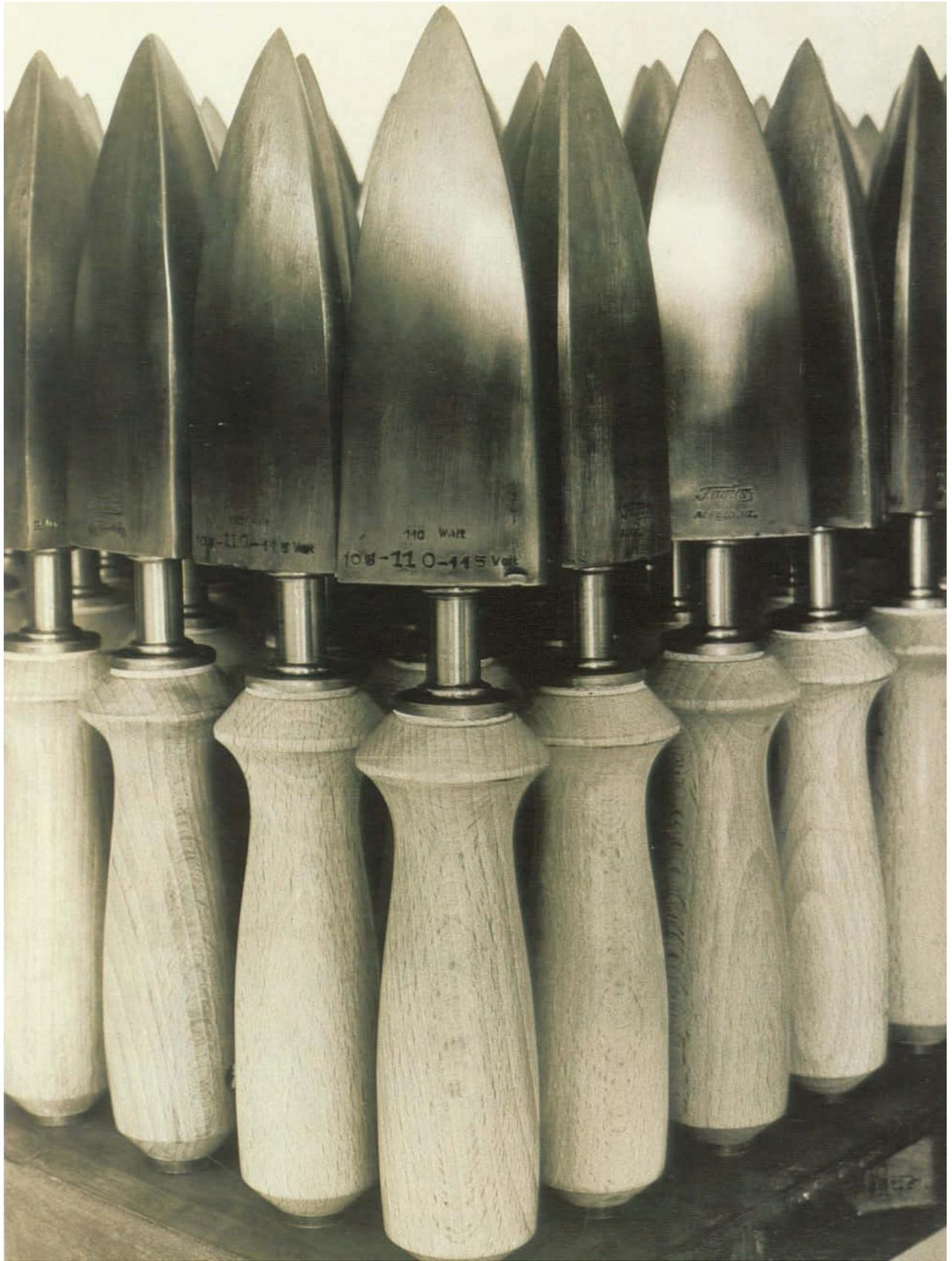
84.XM.138.1

Albert Renger-Patzsch era vent'anni più giovane del suo più famoso compatriota August Sander (vedere n. 38), e la notevole differenza di stile potrebbe in parte essere dovuta alla differenza di generazione. L'arte di Sander si era formata sullo stile del Pittorialismo, mentre Renger-Patzsch volle reagire a quella tendenza; Sander era un umanista devoto, Renger-Patzsch un prodotto dell'era delle macchine; Sander ammirava l'arte fatta a mano, Renger-Patzsch era attratto dalle opere fatte a macchina e dagli apparati dell'era industriale in genere.

Renger-Patzsch si avvicinò alla fotografia in maniera contraddittoria. Quale capo dello studio fotografico della casa editrice Folkwang (in seguito Auriga) di Hagen in Germania, egli fotografò esemplari botanici a volte così ravvicinati da sembrare astratti. Egli fu evidentemente affascinato dall'uso di una macchina – la sua macchina fotografica – per esprimere la poesia di forme puramente organiche, e dal dualismo tra natura e macchina. Ironicamente Renger-Patzsch pensava che la natura e l'industria condividessero degli interessi puramente visivi.

L'influsso della natura su Renger-Patzsch si può notare in questo studio di *Forme di ferro per la produzione di scarpe*. Presso la Folkwang Renger-Patzsch fotografò alcune specie di piante esotiche succulente; alcune tra le sue migliori fotografie raffigurano piante con rami spinati o con scaglie, la cui struttura ripete sistematicamente lo stesso motivo. I fotografi di prodotti commerciali e industriali avevano la responsabilità della sistemazione degli oggetti, prima che questi potessero essere fotografati. Nel raggruppare in questo modo i ferri, Renger-Patzsch vuole forse deliberatamente richiamare i motivi trovati in natura. Possiamo tuttavia anche immaginare i ferri come alberi di una foresta o come soldati in riga che attendono una rassegna militare.

WN



37 LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY
Americano (nato in Ungheria),
1895–1946
Le sorelle Olly e Dolly,
1925 circa
Stampa alla gelatina d'argento
cm 37,4 x 27,5
84.XM.997.24

László Moholy-Nagy lasciò la nativa Ungheria per ragioni politiche e arrivò in Germania nel 1920. Il suo studio di Berlino divenne un famoso luogo d'incontro per artisti da tutto il mondo e la sua propria filosofia artistica risente della varietà di queste influenze. Moholy-Nagy lavorò con molte tecniche diverse, tra cui la pittura, la fotografia e la cinematografia, e insegnò alla scuola di design della Bauhaus a Weimar dal 1923 al 1928. In seguito emigrò negli Stati Uniti dove fondò la scuola della New Bauhaus a Chicago (ora conosciuta come Institute of Design), basata sugli stessi principi dell'omonima scuola in Germania (vedere n. 39).

Moholy-Nagy cominciò nel 1922 ad esplorare le possibilità creative della fotografia ed era interessato a spingersi oltre i limiti che la tecnica presentava. I suoi fotomontaggi sono un esempio della maniera inventiva in cui affrontava la tecnica: egli tagliava immagini da riviste famose e le rincollava in sorprendenti composizioni, infine le rifotografava per avere un risultato in cui non si vedessero le giunture. Il titolo di questa composizione fa riferimento alle sorelle Dolly, una coppia di ballerine famose in Europa e negli Stati Uniti dal 1911 al 1927. Jenny e Rosie, gemelle monozigotiche che si esibivano al Moulin Rouge e nelle Ziegfeld Follies, erano note per la loro bellezza e per la loro abilità nel gioco d'azzardo. Le sorelle passarono gli ultimi anni della loro vita a Los Angeles e sono sotterrate nel cimitero di Forest Lawn a Glendale.

Essere al corrente dei fatti tuttavia non è di grande aiuto per l'interpretazione di questa fotografia. Possiamo riconoscere la sagoma di un'attrice in costume, ma l'occhio è subito attratto dal vuoto creato dai cerchi neri. Questi non solo vanno contro quanto solitamente ci si aspetterebbe, cioè di poter discernere le componenti visive dell'immagine, ma creano anche una sorta di spazio negativo, una macchia che, mentre la guardiamo, si trasforma in una cavità. La bambola è seduta in cima al mondo o sta per cadere in quel vuoto? Il punto sul suo viso la rende impersonale e crea un'atmosfera alienante rinforzata dallo spazio vuoto che la circonda. Dall'incongruenza tra l'allegro soggetto suggerito dal titolo e la ballerina senza testa risulta un'insoluta tensione.

KW



38 AUGUST SANDER
Tedesco, 1876–1964
Giovani agricoltori, 1914 circa
Stampa alla gelatina d'argento
cm 23,5 x 17
84.XM.126.294

Tra il 1910 e il 1912 August Sander decise di abbandonare il suo studio ritrattistico di Lindenthal alla periferia di Colonia, e con esso anche i suoi sofisticati clienti, per andare a fotografare gli agricoltori e gli altri abitanti della campagna circostante. Egli faceva il pendolare in treno e bicicletta da Lindenthal fino ai distretti di Siegerland e Westerwald, dove aveva passato la propria infanzia. Una volta sceso dal treno caricava l'attrezzatura sulla bicicletta e andava alla ricerca di clienti lungo le strade di campagna. Ivi incontrava persone quali i giovani agricoltori di quest'immagine, forse il suo primo capolavoro. Senza l'ambiente dello studio in cui tutto era sotto controllo, la luce prevedibile e una posizione precisa sia per la macchina fotografica che per i soggetti da fotografare, Sander era costretto a lavorare d'ingegno per riuscire a delineare le figure nel paesaggio in cui esse si sentivano a loro agio.

Il talento di Sander stava nel cogliere in maniera inconsueta quello che era familiare. Questo ritratto al margine di una strada ha un senso del mistero grazie alla forza con cui il fotografo ha sfruttato l'occasione e il caso. Le figure non sono in posa, piuttosto sembrano essere state colte di sorpresa durante il cammino lungo il sentiero sterrato. L'esposizione fu eseguita con un'ampia apertura delle lenti, causando la grana diffusa e lo sfocamento dello sfondo. La spontaneità e la sensazione di una situazione che si sta svolgendo nell'istante dello scatto sono molto diverse dalle pose frontali tipiche del lavoro di studio che Sander aveva eseguito fino a questo momento. Questa potrebbe essere una delle prime fotografie in cui Sander era consapevole della propria arte come parte di una storia culturale basata sul ritratto. Sander intitolò la prima raccolta di queste fotografie *Antlitz der Zeit* (Volto del tempo) e in seguito utilizzò la frase "Uomo del XX secolo" per descrivere la vasta gamma di soggetti coperti da questo corpus di fotografie.

La sostanza del metodo di Sander – una sensibilità per i dettagli dei costumi, una comprensione per gesti, pose o espressioni del viso che fossero significativi, e un'occhio per gli attributi simbolici di una particolare condizione sociale (in questo caso gli abiti, i cappelli e i bastoni) – gli permise di oscillare tra la documentazione sociale e il ritratto tradizionale.

WN



39 T. LUX FEININGER
Americano (nato in Germania),
1910
La banda della Bauhaus, 1928
Stampa alla gelatina d'argento
cm 11,3 x 8,3
85.XP.384.94

T. (Theodore) Lux Feininger aveva nove anni quando la sua famiglia si trasferì a Weimar; suo padre, il pittore Lyonel Feininger, aveva accettato un posto per insegnare alla scuola di design della Bauhaus. T. Lux (latino per "luce") iniziò i suoi studi nella scuola nel 1926, con un' enfasi sulle arti teatrali. Egli si diplomò nel 1929, l'anno in cui fu introdotto l'insegnamento della fotografia nella Bauhaus. Come si può vedere dalle molte immagini di Feininger con una macchina fotografica appesa al collo, questi aveva un interesse per questa tecnica sin dal 1925. Egli era tuttavia più interessato ad usare la fotografia per documentare eventi che avessero un'importanza personale, quali spettacoli teatrali e musicali, le feste e le grandi baldorie dei suoi compagni di studio, piuttosto che per scopi artistici.

La Bauhaus sponsorizzava molte feste e balli per dare l'opportunità agli studenti di esprimere la loro creatività, e fu così formato un complesso Dixieland (in cui Feininger suonava il clarinetto ed a volte il banjo) che si esibiva in queste occasioni. Quest'animata fotografia dei membri della banda jazz della Bauhaus fu probabilmente scattata sul tetto della scuola. Feininger coglie abilmente la spontaneità dell'interazione dei protagonisti, esprimendo l'esuberanza della musica e la gaiezza dei suoi giovani amici.

Nonostante quest'immagine sia composta con maestria, la fotografia ha la qualità di un'istantanea, che fa pensare a un momento strappato al tempo. Waldemar Adler strimpella vigorosamente un banjo sostenuto da Ernst Egeler, mentre il suonatore di trombone Josef Tokayer è precariamente appollaiato su una scala che sembra oscillare a tempo di musica e fa volare in aria il suo cappello. Questo castello di carte crollò probabilmente un istante dopo essere stato carpito per sempre dalla macchina fotografica.

KW



40 WALKER EVANS

Americano, 1903–1975

Cittadino nel centro de L'Avana,
1933

Stampa alla gelatina d'argento

cm 22,3 x 11,8

84.XM.956.484

Particolare a tergo

Walker Evans è da molti ritenuto responsabile, attraverso le sue fotografie, della concezione che noi abbiamo oggi della Depressione americana e del modo in cui ci immaginiamo gli Stati del Sud. Figlio di un pubblicitario, Evans nacque a St. Louis, crebbe in Illinois e in Ohio e frequentò varie scuole private dell'est. Il suo distinto stile fotografico – che è stato chiamato “quintessenzialmente americano” e spesso considerato documentario – si formò a New York negli anni Venti e fu reso più tagliente dalle sue esperienze all'estero. Nella primavera del 1933 Evans ricevette la commissione di viaggiare nei Caraibi per fornire le illustrazioni del libro di Carleton Beals *The Crime of Cuba*. L'Avana divenne per Evans ciò che Parigi era stata per Eugène Atget diversi anni prima (vedere n. 35), una città che egli poteva trattare come un soggetto dinamico, descrivendola nei particolari e allo stesso tempo dandole una nuova forma sotto la propria visione.

Il cittadino de L'Avana di Evans potrebbe essere descritto come una nuova versione del dandy ottocentesco di Charles Baudelaire, qualcuno la cui “unica professione è l'eleganza” e il cui elemento naturale è la folla. Non è solamente l'insolita altezza di quest'idiosincratia personificazione dell'ozio a rendere questo ritratto sorprendente, ma anche l'espressione del viso, allo stesso tempo saggio e diabolico, antico e contemporaneo. Il fotografo situa il suo misterioso gentiluomo su un movimentato angolo di una strada e lo circonda di contrasti comuni, ma tuttavia provocativi: affascinanti visi sulle copertine di qualche rivista cinematografica, pubblicità americane e l'espressione innocente dello sciuscià.

Questa figura potrebbe anche rappresentare quello che Beals descrisse come l'opprimente mascolinità delle strade de L'Avana. Da un altro punto di vista Evans è forse un po' ironico nel chiamare quest'eroico individuo un cittadino de L'Avana, dato che faceva parte di quella parte della popolazione che era stata privata dei diritti civili e che si sentiva, secondo l'opinione di Beals, come esule nel proprio paese. Evans ritornerà su questo motivo dell'uomo della strada senza identità nel corso della sua carriera: mentre lavorava per il United States Resettlement Administration (Amministrazione per il Nuovo Insediamento degli Stati Uniti) e per la rivista *Fortune* in Mississippi, in Florida, Bridgeport, Detroit, Chicago e mentre camminava sulle strade del suo proprio “villaggio”, Manhattan.

JK







41 MANUEL ALVAREZ
BRAVO
Messicano, nato nel 1902
La figlia dei danzatori, 1933
Stampa alla gelatina d'argento
cm 23,3 x 16,9
92.XM.23.23

Manuel Alvarez Bravo ha sempre prodotto fotografie che sono spunto di meditazione; la sua carriera è durata per molti decenni e riflette le numerose variazioni delle correnti artistiche. Sebbene il suo lavoro non sia stato riconosciuto per anni nell'ambito delle principali cerchie artistiche, egli è ora considerato da molti uno dei più grandi artisti messicani.

Alvarez Bravo cominciò la propria carriera quando il Modernismo era appena sbocciato in Messico e quando ancora si sentiva l'influsso della rivoluzione messicana. Avendo provato diverse tecniche artistiche prima di fissare la propria scelta sulla fotografia, egli venne in contatto con la maggior parte dei grandi artisti messicani durante gli anni Venti e Trenta. Alvarez Bravo aveva anche stretto dei legami importanti per la sua formazione con artisti stranieri quali Paul Strand, Edward Weston, Tina Modotti e Henri Cartier-Bresson. Tramite il contatto con questi vari artisti egli importò nelle proprie fotografie una forte estetica modernista, che combinò con un senso di spirito messicano. Alvarez Bravo fu ammirato dai surrealisti, in particolare da André Breton, il quale gli commissionò di fotografare la copertina dell'opuscolo della mostra del Surrealismo del 1939. Oltre ad essere fotografo, Alvarez Bravo ha anche lavorato come operatore cinematografico per il Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de México con registi quali Sergei Eisenstein, Luis Buñuel e John Ford.

Gran parte dell'opera di Alvarez Bravo è caratterizzata da soggetti contemplativi e dall'uso di titoli poetici. Non v'è nulla nell'aspetto della bambina che suggerisca dei genitori ballerini, o che sia una danzatrice ella stessa, eccetto forse la posa delle braccia e il modo in cui sta in punta di piedi per sbirciare dalla finestra rotonda. Questa fotografia mostra un equilibrio quasi perfetto tra luce, linearità e forma. I cerchi del cappello della bambina fanno eco a quelli della finestra. Le sue braccia piegate riflettono l'angolatura delle mattonelle dipinte. La geometria della composizione mostra quanta pazienza e riflessione Alvarez Bravo abbia messo nelle sue fotografie raffiguranti gente comune nelle attività di tutti i giorni.

JM



42 DORIS ULMANN
Americana, 1882–1934
Suor Maria Paul Lewis,
New Orleans, 1931

Stampa al platino
cm 21,3 x 16,3
87.XM.89.80

Nativa di New York, Doris Ulmann studiò psicologia, ma finì per fare la fotografa di professione. La filosofia umanista della Ethical Culture School e gli interessi sociali del suo mentore, Clarence White, contribuirono probabilmente alla sua passione per il ritratto, qualsiasi fossero i soggetti trattati: membri della Manhattan letterata, shakers della colonia originale del Mount Lebanon, artigiani delle montagne del Kentucky. Il compositore di ballate John Jacob Niles, il ricercatore della Russell Sage Foundation Allen Eaton e la scrittrice del Sud Carolina Julia Peterkin collaborarono con la Ulmann in questa raccolta di ritratti che preservasse la vita folkloristica americana. Dalla collaborazione tra Ulmann e Peterkin nacque *Roll, Jordan, Roll* (1933), un panorama, tramite prosa interpretativa, novellistica e fotografie, della cultura agreste negra che andava diminuendo. Servendosi spesso di racconti popolari e del dialetto locale, il testo vivace della Peterkin faceva da complemento ai sensibili ritratti che la Ulmann eseguiva con la sua ingombrante macchina fotografica panoramica.

Doris Ulmann e Julia Peterkin si incontrarono probabilmente nel 1929, quando la scrittrice celebrava la vittoria del Premio Pulitzer, appena ricevuto per il suo ultimo romanzo, *Scarlet Sister Mary*. Poco dopo le due viaggiarono insieme in Louisiana, Alabama e Sud Carolina e visitarono la piantagione della Ulmann, Lang Syne. Spinta dalla Peterkin, Doris Ulmann fece diversi viaggi a New Orleans tra il 1929 e il 1931. Fu lì che entrò in contatto con gli abitanti creoli e cajun e con le suore del convento della Santa Famiglia, una comunità del quartiere francese fondata nel 1842 da donne di colore libere. Doris Ulmann fotografò le suore individualmente, in gruppi e con gli studenti della loro scuola maschile.

Suor Mary Paul Lewis, figlia di un istruito mezzadro di Natchez in Mississippi, entrò nel convento nel 1895 e fece parte dell'ordine fino a quando morì nel 1977, all'età di 101 anni. Rispecchiando l'interesse della Ulmann in comunità di clausura o comunque isolate, questo ritratto raffigura una persona con un'insolita aura dignitosa e regale. Diversamente da gran parte del Pittorialismo, quest'immagine è eloquente senza essere palesemente narrativa e i tenui contorni della stampa al platino non riescono a offuscare l'audace appello di questo viso onesto.

JK



43 ANDRÉ KERTÉSZ
Americano (nato in Ungheria),
1894–1985
Braccio e ventilatore, New York,
1937
Stampa alla gelatina d'argento
cm 13,6 x 11,3
85.XM.259.15

Nonostante abbia abitato a Parigi per undici anni e a New York per oltre quaranta, André Kertész non aveva imparato bene né il francese né l'inglese e parlava correntemente solo la propria lingua nativa, l'ungherese. Le sue fotografie compensavano di gran lunga queste carenze linguistiche; esse si svilupparono come se costituissero un linguaggio personale in cui esprimersi. Per Kertész la fotografia era quindi un conforto e un mezzo per comprendere il mondo sia emotivamente che psicologicamente. La freschezza e la sincerità di questa visione portò il poeta surrealista Paul Dermée a dichiarare che “gli occhi del suo bambino vedono ogni cosa per la prima volta”.

Da quando nel 1928 scoprì a Parigi la Leica 35mm, Kertész preferì lavorare con attrezzature che fossero portatili, per rendere più veloci e sensibili gli scatti fotografici. Egli aveva una volta detto: “è il momento che detta sempre il mio lavoro... Tutti possono guardare, ma non necessariamente riescono a vedere... Io vedo una certa situazione e so che è quella giusta”. La principale abilità di Kertész come fotografo stava nel cogliere e rivelare la bellezza di momenti considerati insignificanti o banali da chiunque altro.

L'isolamento visivo del braccio senza corpo di un aggiustatore che lavora sulla ventola di una drogheria, situata nel Greenwich Village di New York, tra la Fifth Avenue e la Eighth Street, rivela uno spirito distorto e un fascino per la magia del caso e dell'attimo fuggente che occupano una così gran parte dell'esistenza umana. Dalla sua favorevole posizione a livello della strada Kertész dirige verso l'alto la macchina fotografica, appiattendolo spazio e cogliendo la luce e le ombre che sono simultaneamente gettate sulle lame del ventilatore. Il braccio dell'aggiustatore è sinistramente incastrato tra due lame d'acciaio e solo ad ispezione ravvicinata si può scorgere a malapena la sua sagoma all'interno oscurato della drogheria. Non includendo nella fotografia alcuna informazione che spieghi le circostanze di questa curiosa unione tra uomo e macchina, Kertész crea un'immagine enigmatica e che fa meditare. JC



44 BARBARA MORGAN
Americana, 1900–1992
*Erick Hawkins, "Documento
americano", 1938 circa*
Stampa alla gelatina d'argento
cm 26,4 x 27,3
96.XM.63.4
Donazione di Richard E. Riebel in
memoria di Audrey R. Riebel

Negli anni Trenta, dopo essersi trasferita a New York dal sud della California e aver dato luce a due figli, Barbara Morgan applicò i propri interessi per l'arte asiatica e per la filosofia, per i rituali indigeni americani e per il collage del dadaismo alle sue proprie sperimentazioni sul fotomontaggio, su giochi astratti di luce e sulla fotografia di danza. Difatti la decisione di trasferire le proprie energie creative dalla tela alla camera oscura coincise con il suo primo incontro con la danza moderna e l'arte all'avanguardia di Martha Graham, la quale dal 1925 insegnava e si esibiva a New York.

Sebbene Martha Graham si fosse inizialmente interessata a programmi ad assolo e a messe in scena non complicate, entro la fine degli anni Trenta la sua troupe comprendeva due uomini, Merce Cunningham e Erick Hawkins, e la sua coreografia arrivò a creare della "danza documentaria", come ella descrive l'ambizioso brano del 1938 intitolato "Documento americano". Graham e Hawkins, suo compagno e per breve tempo anche marito, danzarono insieme in "Documento" dopo una decina d'anni che la Graham non ballava accompagnata da un uomo. L'estrema semplicità di questa composizione non ne diminuisce l'espressività. L'energetico passo di Hawkins suggerisce un uomo moderno, mentre l'anatomia maschile, illuminata con luce molto forte, richiama l'ideale classico dell'antico. Cogliendo esattamente il movimento giusto, la macchina fotografica della Morgan crea un'eroica scultura a due dimensioni.

Barbara Morgan non andava semplicemente al teatro a fotografare i ballerini mentre danzavano. Ella definiva il proprio modo di lavorare "assorbire lo spirito della danza" e a tal scopo le prove e gli spettacoli facevano solo parte del lavoro preliminare. Quello vero e proprio veniva di solito terminato nel suo studio, dove ella collaborava con i ballerini per ricreare particolari movimenti che aveva selezionato come "significativi". Alla fine degli anni Trenta preferì scattare fotografie di danza con una Speed Graphic 4 x 5 pollici contro un versatile sfondo bianco, specificatamente illuminato da riflettori per ogni movimento "climatico". Uno sviluppo con grana molto sottile le permise di ottenere negativi che potessero essere ingranditi fino a quasi 16 x 20 pollici, avendo così quella misura in più che ella sentiva essenziale per evocare l'espressione della danza.

JK



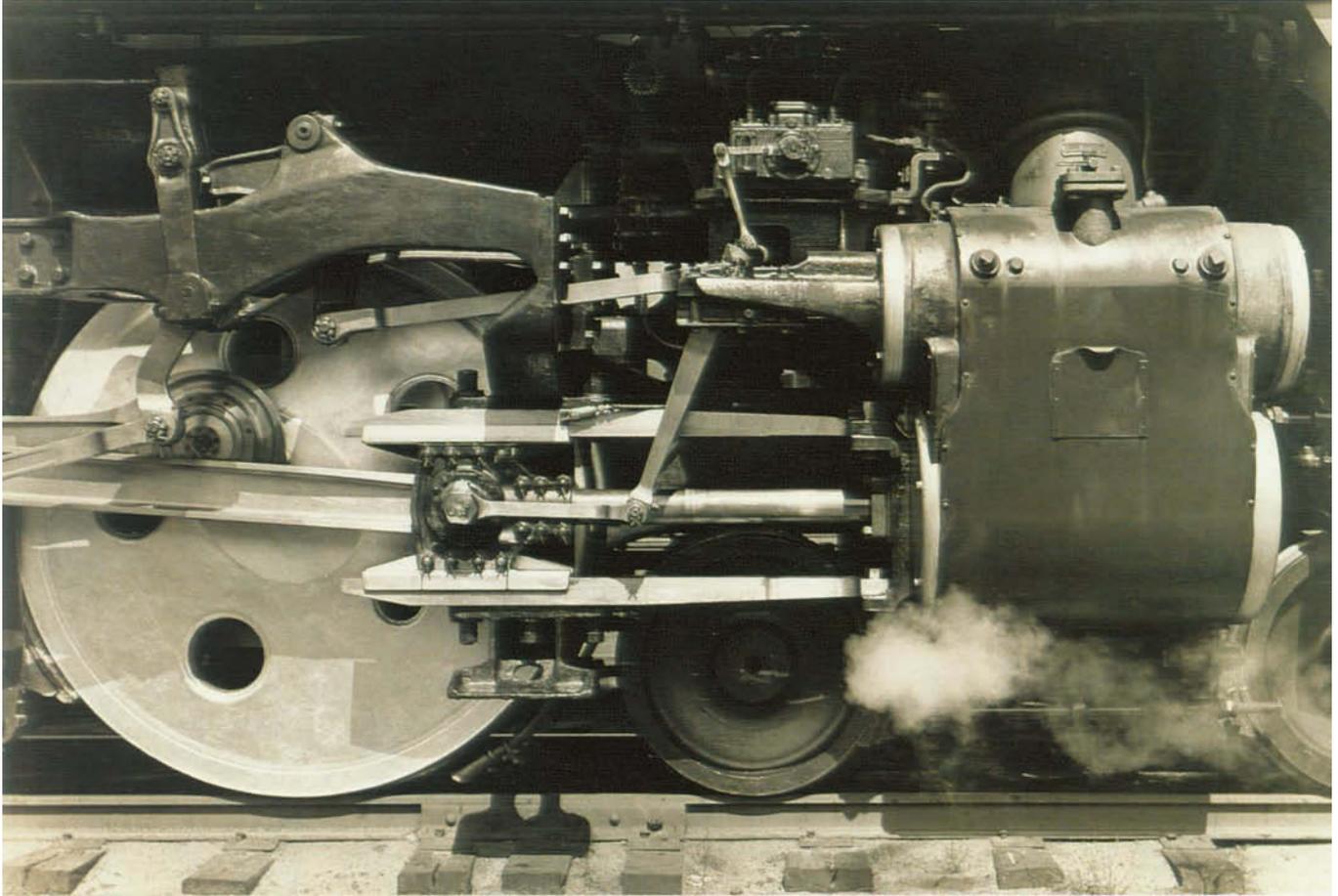
45 CHARLES SHEELER
Americano, 1883–1965
Ruote, 1939

Stampa alla gelatina d'argento
cm 16,8 x 24,4
88.XM.22.7

Conosciuto principalmente come pittore del Precisionismo, Charles Sheeler ottenne anche una considerevole fama come fotografo di soggetti architettonici e industriali. Con un profondo interesse nelle radici dell'architettura e il design americani, egli fece alcune tra le sue prime fotografie nel Bucks County in Pennsylvania, usando come soggetti i fienili e le fattorie della regione. Le caratteristiche dei suoi migliori dipinti – oggettività, marcata nitidezza e uniformità pittorica – si ritrovano in molte delle sue fotografie. Incoraggiato dall'interesse di Alfred Stieglitz per le sue fotografie, Sheeler si trasferì a New York nel 1919, dove egli fotografò la città da insoliti punti di vista, dando enfasi ad astratte forme geometriche.

Nel 1939 la rivista *Fortune* commissionò a Sheeler un portfolio di dipinti intitolato *Forza* per celebrare i macchinari industriali che erano alla base del benessere e dell'infrastruttura americana. Tra i soggetti vi era la locomotiva. Non avendo il tempo di studiare dal vivo la ruota motrice di questa locomotiva della stazione centrale di New York, egli fece una serie di fotografie che servissero da modelli per il dipinto. Dopo una meticolosa ricerca Sheeler scelse questo specifico tipo di macchina, considerata “la più bella di tutte le locomotive aerodinamiche”. Questa veduta frammentaria del treno traduce la massa e la potenza di questo motore in una complessa stratificazione di cerchi, linee orizzontali e diagonali appena percettibili, accentuata dal contrasto di luci e ombre. Lo spettatore percepisce l'intera locomotiva dietro i particolari marcatamente delineati della ruota motrice, delle ruote più piccole del carrello e del condensatore. Quest'ultimo sta rilasciando un leggero soffio di vapore che serve sia ad identificare la fonte di energia, sia a dare un contrasto visivo al pungente profilo della macchina. Nel suo dipinto intitolato *Forza ruotante* (collezione del Smith College Museum of Art, Northampton, Massachusetts), basato su questa fotografia, Sheeler coglie l'essenza meccanica delle ruote con le sue pennellate concise e la sua tavolozza monocromatica.

JM



46 WEEGEE
(Arthur Fellig)
Americano (nato in Polonia),
1899–1968
Il loro primo omicidio,
prima del 1945
Stampa alla gelatina d'argento
cm 25,7 x 27,9
86.XM.4.6
Particolare a tergo

Un immigrante polacco, Weegee è soprattutto famoso per le sue caratteristiche raffigurazioni del crimine urbano di New York, la città più popolata e culturalmente più diversa degli Stati Uniti. Lo pseudonimo Weegee (da pronunciarsi “uii-gii”) deriva dalla “Ouija”, la tavoletta delle sedute spiritiche, poiché egli aveva la misteriosa abilità di trovarsi prima delle autorità sul luogo di un delitto, di un incendio o di altri disastri, riuscendo ad ascoltare una stazione radio della polizia. Weegee era un autodidatta che cominciò col racimolare abbastanza per vivere e finì coll’ottenere una certa fama come fotografo indipendente, specializzandosi su immagini del crimine di New York da pubblicare sui quotidiani di cronaca. Molte delle sue fotografie erano focalizzate sugli spettatori che si raccoglievano e rimanevano a guardare imbambolati sulla scena di un evento appena accaduto. Mentre ci sono dei limiti nelle possibilità di rappresentazione del cadavere di una vittima, si può invece cogliere un’infinita gamma di emozioni e reazioni da parte della folla circostante. Weegee fotografò anche i diversi ceti sociali di New York, dall’elite presente alla prima di un’opera al barbone ubriaco nel Bowery.

Il titolo di questa fotografia maschera l’atmosfera carnevalesca dell’immagine, mentre incorpora un senso del cinismo e del malore della New York moderna. Si è di fronte ad una massa aggrovigliata di persone che spinge per vedere una qualche improvvisa calamità. La bellezza di questa fotografia sta nella sua panoplia di emozioni umane: allegria, curiosità, rabbia, timore. Quasi perduto nella folla di teste è il dolore che sgorga dal viso di una parente della vittima dell’omicidio. Il flash di Weegee inonda di un’aspra luce gli astanti, peggiorandone i lineamenti e allo stesso tempo immergendo lo sfondo nell’oscurità. La necessità di correre in redazione per consegnare le fotografie, che sarebbero state stampate con una gamma tonale dimezzata, escludeva il bisogno di una stampa raffinata. La fotografia di Weegee anticipa quella di maestri successivi quali Robert Frank, Garry Winogrand e Diane Arbus.

JM







47 LISETTE MODEL
Americana (nata in Austria),
1901–1983
Reno, 1949
Stampa alla gelatina d'argento
cm 34 x 27
84.XM.153.63

Nata a Vienna, Elise (Lisette) Stern si trasferì da ragazza a Parigi dove studiò sia musica che pittura prima di intraprendere la professione di fotografa. Tre furono le donne che le insegnarono e la incoraggiarono in questa nuova vocazione: sua sorella Olga, Rogi André (la prima moglie di André Kertész) e Florence Henri, una dei maestri del fotomontaggio. Nel 1938 Lisette e suo marito, il pittore Esva Model, emigrarono a New York, dove ella ebbe sempre più successo facendo foto per giornali quali *PM Weekly*, *Harper's Bazaar*, *Life*, *Look*, *Vogue* e il *Ladies Home Journal*. Lisette scoprì anche un nuovo pubblico tramite il reparto di fotografia del Museum of Modern Art, che si inaugurò nel 1940 e cominciò immediatamente a esibire e collezionare le sue fotografie.

Negli anni Quaranta la Model non si occupava solamente delle proprie mostre e della documentazione della vita nei caffè di New York, ma alcuni incarichi la portavano nel West. Il *Ladies Home Journal* pubblicava una serie intitolata "How America Lives" (Come vive l'America), e per quella del numero del novembre 1949 Lisette Model fu mandata a Reno per fare un reportage della "tipica" famiglia Winne, che gestiva il Lazy A Bar Ranch. La Model fece dei ritratti della famiglia, ma la sua macchina fotografica e l'articolo finale riflettevano l'altrettanto interesse nel dare un ritratto degli ospiti del ranch – la maggior parte donne che aspettavano di esaurire le sei settimane di residenza necessarie per un divorzio – e degli onnipresenti giocatori d'azzardo di Reno.

Nessuna delle fotografie che la Model fece a un rodeo locale, compresa questa, comparve tra le immagini che illustrarono l'articolo "How Reno Lives", raffiguranti gli svaghi del ranch-albergo e la commozone del casinò. Questo ritratto esprime comunque un interessante dualismo: lo sguardo provocatorio della donna è allo stesso tempo fascinosa e reticente, cosmopolita e provinciale, femminile e mascolino. È difficile capire se si tratta di una baldanzosa neo-divorziata che si sta godendo un rodeo, oppure di una moglie nervosa in attesa di un decreto che metterà fine a un matrimonio che è stato rotto. Forse la redazione pensò che dietro quegli occhiali di strass ci fosse uno sguardo minaccioso che avrebbe potuto intimorire, piuttosto che intrattenere, i lettori del giornale.

JK



48 JOSEF SUDEK

Ceco, 1896–1976

Ultime rose, 1959

Stampa alla gelatina d'argento

cm 29,7 x 23,5

84.XM.149.13

Particolare a tergo

L'implicita tristezza di questa fotografia fa eco al suo titolo, il quale rende ovvio che questa limpida composizione non descrive una giornata di pioggia estiva. Quella stagione si è conclusa e, nonostante gli alberi non abbiano ancora perso le foglie, non saranno più in fiore fino a dopo il lungo inverno cecco. L'atmosfera elegiaca di quest'immagine è caratteristica delle opere di Sudek del periodo in cui si dedicò a fotografare nature morte contemplative in casa e giardino propri e dei suoi amici; periodo che aveva succeduto a quello in cui si era inizialmente interessato all'architettura barocca di Praga e poi a panorami della città e a paesaggi. Nel corso del tempo egli fece una serie di memorabili nature morte messe in scena sul davanzale di una finestra, con dietro pannelli di vetro spesso rigati dalla pioggia, oppure su un tavolo rotondo al centro della sua dimora.

L'ordine stringente imposto dalla macchina fotografica contrasta con il caotico disordine presente al di fuori della portata dell'obiettivo. La casa di Sudek si accumulava, quasi oltre la propria capacità, di oggetti raccolti da una vita, di doni, libri, giornali, cimeli di famiglia, materiale fotografico, negativi e stampe. È evidente il dono naturale che egli aveva nel selezionare pochi oggetti presi da quella pletora. Qui sono sufficienti un bicchiere con tre rose, una conchiglia di ciprea, tre puntine da disegno, il cappuccio di un obiettivo, una pila di libri, un vaso e le due metà del guscio di un uovo sulla bocca del vaso. La delicatezza dei petali è quasi palpabile, accentuata dal contrasto con le gocce di pioggia che scendono sul vetro della finestra.

Sebbene fossero le qualità poetiche dell'opera di Sudek a renderlo ampiamente gradito nelle cerchie artistiche ceche, si potrebbe fare una più esatta analogia con la sua passione per la musica, che lo portò a mettere in scena dei musical settimanali. Questa malinconica immagine potrebbe quindi essere descritta come lo studio di un crepuscolo o come il requiem per una stagione.

GB







49 FREDERICK SOMMER
Americano, nato nel 1905
*Madonna col Bambino,
Sant'Anna e San Giovannino,*
1966

Stampa alla gelatina d'argento
cm 24 x 17,7
94.XM.37.39

In una carriera durata oltre i sessant'anni, Frederick Sommer ha prodotto un corpus di fotografie relativamente ridotto, ma eccezionalmente raffinato. Un artista dal talento versatile – che egli esprimeva in disegni, collage, dipinti, paesaggi e progetti architettonici – Sommer fu ispirato alla fotografia dopo aver incontrato Edward Weston a Los Angeles nel 1936 (vedere n. 32). Mentre da un lato egli cercò sempre di eguagliare la suprema qualità di stampa delle fotografie di Weston, Stieglitz e Strand, dall'altro la visione filosofica che Sommer aveva della tecnica era ben diversa. Egli si dedicò alla fotografia non per descrivere il mondo nel suo aspetto esteriore, bensì per sollevare interrogativi ed esplorare la natura delle cose.

L'immaginazione e la trasformazione sono al centro dell'arte di Sommer. Egli ha creato delle nature morte eccezionali, composte con oggetti raccolti nel corso di molti anni. Dopo un lungo studio dei materiali a disposizione, Sommer riesce a sistemare gli elementi dell'immagine in una posizione precisa. Nel descrivere questo procedimento Sommer ha dichiarato: "Se potessi trovarle in natura le fotograferci. Le compongo perché tramite la fotografia posso avere una conoscenza delle cose che non è possibile trovare altrimenti".

Per creare questa composizione Sommer ha combinato l'illustrazione di un libro per bambini dell'Ottocento e uno strano pezzo di metallo fuso indurito, trovato nei resti bruciati di un'automobile sfasciata. Lavorando con una macchina fotografica di grande formato, Sommer ha trasformato la scala e l'impatto dei singoli elementi nella lente smerigliata. I contorni del frammento di metallo fuso ricordano quelli del cartone di Leonardo da Vinci della National Gallery di Londra, raffigurante lo stesso soggetto. La coerenza formale della disposizione degli elementi è complementata dalla misurata distribuzione di luci e ombre sul frammento, che fa da perfetto contrappunto all'omogeneità tonale dell'illustrazione del libro. Lo sposalizio di elementi pittorici così disparati in un insieme completo è indice del rispetto di Sommer per il processo di assemblaggio e di composizione, attraverso il quale sorge il riconoscimento di un significato nuovo.

JC



50 EDMUND TESKE
Americano, 1911–1996
Cactus, Taliesin West,
Scottsdale, Arizona, 1943

Stampa solarizzata bitonale su gelatina
d'argento, 1960–70
cm 33,7 x 24,8
94.XM.29.2

Nella varietà di opere prodotte in un lasso di tempo di oltre sessant'anni, Edmund Teske ha costantemente abbracciato la fotografia come mezzo per esprimere la propria reazione al suo mondo interno e a quello esterno, in maniera prettamente personale e ricca di fantasia. Le fotografie di Teske sono impregnate di un simbolismo proprio, le cui radici giacciono nella poesia di Walt Whitman e nella filosofia Vedanta dell'induismo. Un alchemico della camera oscura, Teske creò immagini cariche di misticismo e di poesia che mostrano una sensibilità allo stesso tempo emotiva e tecnica di alto livello.

Nativo di Chicago, Teske si era dedicato alla fotografia al tempo della scuola e sviluppò le proprie abilità tecniche in uno studio fotografico che egli stesso aveva costruito nel seminterrato di casa. Lavorando da solo la maggior parte del tempo, Teske si basò principalmente sui testi di Ansel Adams per imparare i principi della luce, dell'ottica e delle tecniche fotografiche. Nel 1934 fu impiegato come assistente in uno studio fotografico commerciale, dove riuscì a ottenere quella competenza tecnica che avrebbe formato le basi della sua continua ricerca basata sull'intuizione. Prima del 1936 Teske fu invitato a collaborare per due anni con l'architetto Frank Lloyd Wright a Taliesin East a Spring Green nel Wisconsin. Nelle prime fotografie scattate a Taliesin, Teske raffigurò l'architettura e la proprietà circostante, assorbendo gli insegnamenti del carismatico architetto.

Nel 1943 si trasferì da Chicago a Los Angeles, dove abitò fino alla morte nel 1996. Durante il viaggio verso ovest, Teske si fermò al quartier generale d'inverno di Wright, Taliesin West, a Scottsdale in Arizona, e nel deserto circostante il complesso architettonico scattò questo eccezionale studio di un'*Opuntia*. Vent'anni dopo egli tornò al negativo e ristampò l'immagine in maniera drammatica, servendosi delle straordinarie qualità della sua tecnica unica della solarizzazione a due toni, che egli stesso aveva fortuitamente sviluppato. In tale procedimento la stampa parzialmente sviluppata viene esposta alla luce e poi di nuovo immersa negli acidi di sviluppo, ottenendo nella stampa finale una superficie eccezionalmente brunita con dei forti blu cobalto e delle profonde tonalità rossastre. Sembra quasi che i lineamenti totemici del cactus vengano a galla in superficie, creando un'immagine che è allo stesso tempo descrittiva ed energeticamente astratta, un'unione di opposti che lo stesso Teske descrisse come "una bellissima interazione circolare tra due dimensioni dell'essere".

JC



INDICE DEGLI ARTISTI

I numeri riportati corrispondono al numero di pagina

- | | | |
|-------------------------------|---------------------------------|-------------------------------------|
| Adamson, Robert 12 | Gardner, Alexander 52 | Nadar (Gaspard-Félix Tournachon) 30 |
| Alvarez Bravo, Manuel 104 | Greene, John Beasley 48 | Plumbe, John, Jr. 44 |
| anonimo 42 | Hawes, Josiah Johnson 46 | Renger-Patzsch, Albert 92 |
| Atget, Eugène 88 | Hill, David Octavius 12 | Sander, August 96 |
| Atkins, Anna 10 | Hine, Lewis W. 70 | Sheeler, Charles 112 |
| Barnard, George N. 54 | Jones, Calvert Richard 14 | Silvy, Camille 40 |
| Bayard, Hippolyte 28 | Käsebier, Gertrude 66 | Sommer, Frederick 124 |
| Bell, William H. 50 | Kertész, André 108 | Southworth, Albert Sands 46 |
| Bennett, Henry Hamilton 60 | Le Gray, Gustave 32 | Stieglitz, Alfred 76 |
| Brigman, Anne 68 | Le Secq, Henri 36 | Strand, Paul 78 |
| Cameron, Julia Margaret 22 | Lissitzky, El 84 | Sudek, Josef 120 |
| De Meyer, Adolf, Barone 74 | MacPherson, Robert 26 | Talbot, William Henry Fox 8 |
| Diamond, Hugh Welch, Dott. 24 | Man Ray (Emmanuel Radnitsky) 86 | Teske, Edmund 126 |
| Dixon, Ann 10 | Marville, Charles 38 | Ulmann, Doris 106 |
| Evans, Frederick H. 64 | Mayall, John Jabez Edwin 16 | Watkins, Carleton 58 |
| Evans, Walker 100 | Model, Lisette 118 | Weegee (Arthur Fellig) 114 |
| Feininger, T. Lux 98 | Moholy-Nagy, László 94 | Weston, Edward 80 |
| Fenton, Roger 20 | Morgan, Barbara 110 | |

Capolavori del J. Paul Getty Museum è una collana di sette volumi, superbamente illustrati, che racchiude gli esemplari più pregevoli della collezione permanente del Museo, famosa in tutto il mondo. In ogni volume sono contenute splendide riproduzioni a colori delle opere, interpretate e descritte nei commenti storici e storico-artistici che le accompagnano, e selezionate dai curatori dei sette dipartimenti del Museo: Antichità, Arti decorative, Disegni, Manoscritti, Dipinti, Fotografie e Scultura. Insieme i volumi forniscono un indimenticabile panorama di cinque millenni d'arte, ora racchiusi in un'incomparabile collezione.

NELLA STESSA COLLANA

Capolavori del J. Paul Getty Museum
Antichità

Capolavori del J. Paul Getty Museum
Arti decorative

Capolavori del J. Paul Getty Museum
Disegni

Capolavori del J. Paul Getty Museum
Manoscritti miniati

Capolavori del J. Paul Getty Museum
Dipinti

Le oltre centomila immagini possedute dal J. Paul Getty Museum formano una tra le più complete collezioni di importanti e rare fotografie esistenti, comprendenti esemplari che vanno dai dagherrotipi ad opere di fotografi contemporanei quali Frederick Sommer e Manuel Alvarez Bravo. Tra le cinquanta fotografie selezionate per questo volume sono incluse *Cittadino nel centro de L'Avana* di Walker Evans, *Il sussurro della musa* di Julia Margaret Cameron e *Georgia O'Keeffe: un ritratto* di Alfred Stieglitz, oltre a opere di Carleton Watkins, André Kertész, Man Ray, Lisette Model e molte altre. Ogni immagine è stata dettagliatamente descritta dai conservatori del Dipartimento di Fotografie del Getty Museum.

In copertina:

Barone Adolf de Meyer

Americano (nato in Germania), 1868–1946

Ritratto di Josephine Baker [particolare], 1925

Stampa alla gelatina d'argento

84.XP.452.5 (vedere n. 29)

THE J. PAUL GETTY MUSEUM

Los Angeles

Stampato in Singapore

ISBN 0-89236-521-8



9 780892 365210 9 0000