

JEAN-PIERRE MONTIER

HENRI CARTIER-BRESSON

LO ZEN E LA FOTOGRAFIA



LEONARDO ARTE

Henri Cartier-Bresson è uno dei mostri sacri della fotografia mondiale. Nato a Chanteloup nel 1908 si è dedicato dapprima alla pittura e al disegno. Assistente cinematografico di Jean Renoir, fondò nel 1947 insieme a Robert Capa, David Seymour e George Rodger la mitica agenzia fotografica Magnum.

Sempre fedele a una visione veloce e alla ricerca dell'immagine "rubata", teorizzò la poetica del momento decisivo per catturare un'immagine unica e irripetibile e sintetizzare il vissuto delle persone fotografate, secondo una visione ispirata alla filosofia zen del tiro con l'arco. Autodefinitosi per questo il "fotografo-arciere" Cartier-Bresson si è dedicato in particolare ai reportage e ai ritratti, lavorando per le più famose riviste illustrate, da Harper's Bazaar a Life. Numerose sono le esposizioni temporanee che lo hanno visto protagonista nei più importanti musei del mondo e altrettanto numerosi sono i libri sulla sua opera.

Questo volume, vincitore in Francia del prestigioso premio Nadar quale miglior libro fotografico del 1995, ricostruisce in modo originale il percorso artistico e umano di Cartier-Bresson. Scorrendo in parallelo le sue fotografie, i suoi dipinti e i suoi disegni, cosa mai fatta fino ad ora, mostra infatti un ritratto assai più completo e interessante, che illumina in modo nuovo il suo universo artistico.

Jean-Pierre Montier, studioso di fotografia, vive e lavora in Francia, dove insegna letteratura all'Università di Rennes.

Comment et pourquoi...

Il y a plusieurs années à l'interphone:
« Monsieur, je désire faire une thèse
sur vos photos. »

« Merci Monsieur, mais il y a des façons
plus amusantes de s'occuper. »
Je racroche. —

Quelques années plus tard: —

« Monsieur je n'ai pas suivi vos
conseils et ma thèse pèse plus de
deux kilos. »

« Montez ». —
Jean Pierre Montier, jeune professeur
de Lettres à l'Université de Rennes,
possède une culture variée. —

Ma femme, Jean Clair et moi sommes
allés à sa soutenance de thèse à l'
Université d'Aix en Provence,
et voici ce qu'il en a tiré puis
publié grâce à l'ami Yves Bonnefoy.

C'est une analyse magistrale sur
la photographie d'observation d'
après nature. Et c'est à moi qu'il
s'en est pris...

On attrape "quelques" crampes à se
regarder dans le miroir que l'on
vous présente!

Je suis responsable, en accord
avec Jean Pierre Montier du
choix des illustrations.

Henri Cartier-Bresson

20.6.96

Molti anni fa al citofono:

"Vorrei scrivere una tesi sulle sue foto..."

"Grazie, ma ci sono cose più divertenti di cui occuparsi".

Riaggancio.

Dopo qualche anno:

"Non ho seguito il suo consiglio e la mia tesi pesa più di due chili".

"Salga".

Jean-Pierre Montier, giovane professore di lettere all'Università di Rennes, possiede una cultura molto varia. Mia moglie, Jean Clair e io siamo andati alla discussione della sua tesi all'Università di Aix en Provence, ed ecco ciò che egli ne ha ricavato, poi pubblicato grazie all'amico Yves Bonnefoy. E' un'analisi magistrale della fotografia di osservazione che riproduce fedelmente la natura. Ed è di me che si è occupato...

Viene qualche crampo a guardarsi nello specchio!

Sono responsabile, d'accordo con Jean-Pierre Montier, della scelta delle immagini.



JEAN-PIERRE MONTIER

HENRI CARTIER-BRESSON
LO ZEN E LA FOTOGRAFIA

LEONARDO ARTE

«Che la via dell'arte senz'arte non sia facile ce ne rendiamo subito conto alla prima lezione».

Eugen Herrigel, *Lo zen e il tiro con l'arco*.

In memoriam Gilles Saupin (1955-1976)

Progetto grafico: Frédéric Célestin

Traduzione: Giulio Lupieri e Massimo Parizzi
con la collaborazione di Paula Billingsley

In copertina:

Gare Saint-Lazare, pont de l'Europe, Parigi 1932

sul retro della copertina:

Aligur, presso Urfa, Turchia 1965

a pagina due:

Yin e Yang di un ruscello giapponese, 1966

Titolo originale:

L'Art sans art d'Henri Cartier-Bresson

© 1995 Henri Cartier-Bresson, Paris, per le fotografie, le pitture e i disegni

© 1995 Flammarion, Paris

© 1996 Leonardo Arte srl, Milano

SOMMARIO

Ritratto: primo abbozzo	6
La vita	26
L'animismo	38
Il tiro fotografico	66
Oltre il surrealismo	84
Il caso	98
Ritratto: secondo abbozzo	116
Il fotoreportage	134
L'arciere zen	192
Il geometra	226
La traccia e il tempo	248
Ritratto: terzo abbozzo	280
Note	293
Bibliografia	311
Indici	321
Ringraziamenti	328
Crediti fotografici	328

Ritratto: primo abbozzo

Mani aristocratiche, un'aria fine e nervosa.
Di bello, aveva soprattutto gli occhi...
Alfred de MUSSET, *Namouna, histoire orientale*.

La fotografia funziona a meraviglia. Ho avuto proprio una buona idea. Le invierò presto qualche copia riuscita.
Arthur RIMBAUD, *Lettera*.

Fra le immagini di questo libro non figura il ritratto di colui che ha avuto la grande passione di riprendere gli altri. Questa assenza non ha lo scopo di perpetuare il mito con l'artificio del mistero, e non vuole neppure privare il lettore della sua legittima curiosità biografica. In fin dei conti, l'invenzione del ritratto di Isidore Ducasse ci ha forse rivelato qualcosa di portentoso sulla poesia del conte di Lautréamont? La silhouette di Henri Beyle rispecchia esattamente la statura di Stendhal? L'identità di un artista sta nella sua opera.

All'inizio degli anni Trenta Henri Cartier-Bresson fa della fotografia la propria amante. La porterà con sé in giro per il mondo. All'epoca ha già reciso ogni legame. Nato nel 1908, le fate della fortuna e del benessere materiale si sono chinate sulla sua culla. Molto presto, a loro preferirà tuttavia le Muse: Tersicore (la danza), Clio (la storia), Erato (la poesia lirica), Urania (l'astronomia, signora degli astri e delle ore, rappresentata con in mano il compasso). Più tardi eccellerà nel tiro con l'arco, lo strumento impugnato da Apollo quando depone la lira, ma anche da Ulisse, lo scaltro viaggiatore. «Il mondo giudeo-cristiano, musulmano, no... Da bambino avevo

una passione per la mitologia greca e per il paganesimo. Quegli dei si incontrano nella vita di tutti i giorni!»¹ Prende precocemente le distanze dal proprio ambiente, di cui non tollera né il conformismo né le certezze preconfezionate, in particolare in campo religioso. All'immagine del corpo predicata da un cattolicesimo dalla morale gretta e austera, Cartier-Bresson preferisce sostituire il frutto delle proprie meditazioni: «Non ho mai avuto la fede; e secondo me ho fatto una cattiva prima comunione, perché sapevo come si facevano i bambini – all'epoca pensavo di non avere il diritto di saperlo – ed era per me una questione esclusivamente botanica; sapevo che avrei avuto due figli, li tastavo per scoprire se sarebbero stati maschi o femmine e mi dicevo: quei poveretti che hanno dieci, dodici figli, dev'essere dura! Credevo fosse una specie di nocciolo quello che si metteva tra le gambe della donna... Era la mia idea della procreazione!»²

Secondo Claude Lefranc, suo compagno di prigionia e di evasione (per tre anni sarà prigioniero di guerra in Germania), Cartier-Bresson «vive come una tara» la sua appartenenza a una grande dinastia d'industriali del settore tessile, una delle duecento famiglie più in vista negli

anni Trenta. «Quand'ero bambino avevo in camera una grande specchiera in una cornice di legno dorato; con lettere ritagliate dall'«Echo de Paris» [...] vi avevo scritto: *Da dove viene il denaro?* In famiglia vigeva il paternalismo; praticamente ero senza soldi. E quando ho voluto darmi alla pittura mio padre ha detto: «Avrai la rendita della tua dote. Non sarai un figlio di papà. Fa' pure quello che vuoi!» Ho capito presto qual era la rendita della dote... Se volevo portare una ragazza al cinema dovevo rinunciare alle sigarette per non so quanto tempo!»³ Questa prosperità materiale non ha nulla di ostentatorio, non implica la minima arroganza, né il culto del dio-denaro; essa al contrario inviata a sviluppare un'acuta coscienza delle relazioni tra gli individui e delle loro condizioni economiche. Per lui il denaro istituisce gerarchie, attribuisce ruoli, offusca i rapporti umani. Coltiva già quella che il cineasta indiano Satyajit Ray, riferendosi a se stesso, definirà una «passione per la gente e i luoghi». All'inizio seguirà l'itinerario di numerosi rampolli di buona famiglia, cercando la propria personalità attraverso la ribellione contro tutto quanto incarna i valori e l'ordine borghesi. E fin qui niente di originale. Ma questa ribellione sarà durevole: è una componente della sua passione di guardare, d'interrogare, di analizzare visivamente. «En-rit», alias «Hank Carter», sarà per tutta la vita «Ca-bré», ribelle, indocile. Sarà colpa di Charlotte Corday, da cui discende per parte matrna?...

È evidentemente refrattario al giogo dell'istituzione scolastica e alla sua atmosfera asettica e militaresca. Julien Gracq, di due anni più giovane, evoca in questi termini il liceo di Nantes dell'epoca: «Pensandoci ora che è trascorso mezzo secolo, sono stupefatto di quanto quell'istituzione (dove l'internato, caro alla Compagnia di Gesù, per quanto snaturato, ridotto al ruolo di luogo di sorveglianza disciplinare, per nulla educativo, continuava ad avere una funzione chiave) avesse conservato di napoleonico, di quanto in essa fosse violentemente e diametralmente opposta al sogno della *società conviviale* che affascina il nostro tempo. Era un'istituzione rude, tagliata con l'accetta, dove ogni moto spontaneo rischiava di portare al martirio!»⁴ E Gracq accosta Lautréamont al ricordo delle «pulsioni anarchiche, laceranti, che questa amministrazione scatenava in modo inconsulto».

Henri Cartier-Bresson ha più una formazione da autodidatta che da bravo scolaro. Instaura con alcune opere fondamentali della letteratura un dialogo clandestino di

cui si alimenterà la sua produzione di fotografo. «In prima ho avuto la fortuna di venire sorpreso mentre leggevo Rimbaud in classe dal responsabile della sorveglianza di Fénelon, un laico in quel nido di cattolici. Mi ha detto: «Gli studi devono seguire il loro corso, potrai leggere nel mio ufficio...» E così, nel giro di un anno, ho letto tutto: D'Annunzio, Proust, Dostoevskij, Nietzsche, Joyce. Ho scoperto un libro su Schopenhauer che mi ha fatto approdare a Romain Rolland e all'induismo. Non sono cristiano. La verità, o piuttosto la via, è il buddismo, lo zen, il taoismo, e per me – non voglio scioccare nessuno – Dio è un'invenzione dell'uomo! Sono stato anche molto influenzato dal surrealismo. Sono libertario, visceralmente libertario, ossia contro ogni tipo di potere».⁵ La sua personalità si forma attorno al rifiuto dei valori venerati e sacralizzati dalle istituzioni dell'epoca. I ritratti di quando era al liceo, rivelati da Sarah Moon nel film *Point d'interrogation*, mostrano un Henri molto «dandy», bello come sua madre, per parte sua così somigliante alle dame di Jacques-Henri Lartigue. Ma per quanto in una foto da gagà diciottenne sfoderi un sorriso blasé, non avrà mai la boria del dandy, malgrado un soggiorno a Cambridge nel 1928, speditovi dalla famiglia nella vana speranza di fargli comprendere la sua appartenenza alla buona società.

Lui ha già scelto la sua linea ereditaria. Niente a che vedere con il patrimonio industriale: è un altro ramo dell'albero genealogico che trova congeniale. «Mio padre desiderava che facessi carriera nel settore tessile. Bisognava dunque che entrassi all'HEC. Sono stato bocciato tre volte agli esami di maturità e le ambizioni nutrite da mio padre si sono presto volatilizzate!»⁶ Si aggrappò dunque al ramo offerto dallo zio Louis, allievo di Cormon, come Soutine, Prix de Rome nel 1910: «C'era una tradizione visiva nella mia famiglia. Mio padre disegnava. Conservo alcuni disegni suoi e altri del mio bisnonno materno Jules Blazy. Uno zio, ucciso nel 1915, era un eccellente pittore: si chiamava Louis Cartier-Bresson. Il suo nome è inciso sul monumento ai defunti della Scuola di belle arti»⁷. Facendo figurare sul marmo il cognome condiviso con colui che egli considera il proprio padre spirituale, l'esistenza fa in qualche modo l'occhiolino a Henri, che detesta le istituzioni, i monumenti e l'arte consacrata. Spingerà involontariamente la fedeltà a questo zio iniziatore fino a passare lui stesso per morto sul campo di battaglia: nel 1946 il Museum of Modern Art di New York gli dedicherà un'esposizione postuma! Come se in

questa famiglia si avesse più il senso dello humour (nero, in questo caso) che quello del destino. Vi si coltiva di preferenza un certo scetticismo misto a un vivo senso della realtà, il che lo salvaguarderà dall'adesione a qualsiasi forma di dogmatismo, si tratti del messianesimo marxista o dell'idealismo dei teorici dell'arte per l'arte.

Il suo pacato rifiuto del retaggio paterno non ha niente di freudiano. Un'esistenza come la sua potrebbe a rigore tentare un biografo sartriano, che interpreterebbe Cartier-Bresson come un soggetto alla ricerca della propria libertà in un labirinto di rifiuti e di scelte, sul filo di un dialogo conflittuale tra il Padre e lo Zio, l'io e la società. Segnata da costanti riconsiderazioni, questa libertà non deve niente alla commedia della malafede ed è



2 - Pierre Josse, 1980.

difficilmente leggibile come un destino tracciato in partenza. È piuttosto un itinerario lucido, in apparenza serpeggiante, ma sempre coerente. Invece di incoraggiare interpretazioni retrospettive, che hanno sempre il gusto amaro del postumo, quando parla del proprio passato (raramente) Henri Cartier-Bresson preferisce sottolineare le coincidenze di cui è disseminata la vita, coincidenze che portano a pensare che esista un dio o un demone maligno che si prende gioco del nostro desiderio di trovare, nei casi della vita, la prova di una trascendenza. «Mi sento siciliano, perché esattamente nove mesi dopo il viaggio di nozze dei miei genitori a Palermo è nato il piccolo Henri. Sono stato desiderato in quella città, e questo è più importante del luogo di nascita! Ed è curioso, io che non credo né in dio né nel diavolo sia sempre rimasto col-

pito dalle coincidenze. [Eppure è stato solo nel 1994 che ho letto *Le radici del caso* di Arthur Koestler]. Nella mia vita ci sono state sempre coincidenze... Per esempio, in occasione di un premio. Borges doveva passare la fiaccola a qualcuno e mi ha detto: "Toccherà a lei, perché lei ci vede e io non ci vedo più". Ho ribattuto: "Non amo le cerimonie..." Ma è morto prima che andassimo a Palermo. Borges era nato a Palermo in Argentina, e io ero stato desiderato a Palermo. Prima di morire ha detto a Maria: "Andrai tu a consegnare il premio". E questo è avvenuto nell'albergo in cui è stato concepito il piccolo Henri! Non ci sono altro che coincidenze!»⁸ Le vere origini del suo modo d'essere non sono dunque ascrivibili a qualche conflitto primitivo, né alla terra in cui è nato («Qui c'è un mondo puritano spaventoso. È per questo che mi piace l'Oriente. Io passo per Bianco, ma non sono totalmente Bianco!»⁹, e neppure al suo passato, ma molto più alle frequentazioni che egli coltiva, alla vasta cultura che acquisisce, avido di essere iniziato a quello che Pavese chiama il «mestiere di vivere» e di imbattersi in valori che risuonano dentro di lui.

Sarà dunque pittore. «La pittura è la mia ossessione dal tempo in cui questo Padre mitico, il fratello di mio padre, conosciuto all'età di cinque anni durante le feste natalizie del 1913, mi portava nel suo atelier. Là vivevo in un'atmosfera di pittura, annusavo le tele».¹⁰ Gli eventi confermeranno e al tempo stesso smentiranno questa sua vocazione. All'epoca in cui è già un fotografo conosciuto, un compagno di prigionia gli chiede che cosa farà dopo la guerra: «Farò il pittore», ancora. Nel giugno 1943, appena evaso, mentre aspetta l'arrivo di un corrispondente che deve fornirgli dei documenti falsi, dipinge la collina di Fourvière che domina la Saône a Lione. Tre mesi dopo traccia uno schizzo a tempera raffigurante un tavolo la cui fattura evoca le nature morte realizzate da Braque intorno al 1928.

Riprenderà in mano i pennelli molto tempo dopo, alla fine degli anni Sessanta. Come Degas stimolava la sua visione per mezzo della fotografia, così Cartier-Bresson è sempre andato a ritemperare la sua nella pittura: «Alberto Giacometti era un disegnatore prodigioso. Un giorno abbiamo giocato a scrivere ciascuno per proprio conto i nomi dei nostri pittori preferiti. Abbiamo citato entrambi Van Eyck, Cézanne, Paolo Uccello o Piero della Francesca».¹¹ Per molto tempo essere pittore si è identificato per lui con il fotografare, poi con il disegnare.

La fotografia è cominciata come un gioco d'infanzia: «Come molti bambini avevo avuto una Brownie-Box, ma me ne servivo soltanto per riempire dei piccoli album con i ricordi delle vacanze. Solo molto più tardi ho cominciato a guardare attraverso la macchina fotografica: il mio piccolo mondo si allargava e fu la fine delle foto di vacanze». ¹² Quell'epoca è segnata dal trionfo di una nuova immagine, mobile, lirica, irradiante: quella del cinema muto. «C'era anche il cinema, i serial con Pearl White, i grandi film di Griffith, *Giglio infranto*, i primi film di Stroheim, *Greed*, quelli di Eisenstein, *La corazzata Potëmkin*, poi la *Giovanna d'Arco* di Dreyer. Grazie a loro ho imparato a vedere. Più tardi ho conosciuto dei fotografi che possedevano delle copie di Atget; ne rimasi profondamente impressionato. Mi sono quindi comperato un treppiede, un drappo nero, una macchina fotografica in noce lucidato, dotata un obiettivo con un tappo che fungeva da otturatore; questa particolarità mi permetteva di riprendere solo quello che non era in movimento. Gli altri soggetti erano troppo complicati o mi sembravano troppo da dilettanti; in questo modo credevo di dedicarmi all'Arte». ¹³ Le grandi messe in scena patetiche o comiche dell'epoca d'oro del muto, e soprattutto quelle di Buster Keaton, gli si offrono come il complemento naturale della letteratura romanzesca. L'espressività caricata della recitazione degli attori esemplifica un mondo visivo che, pur senza la parola, conserva tutta la sua intensità emozionale.

Cartier-Bresson si accosterà spesso alla regia cinematografica, senza però mai oltrepassare il confine tra il reportage e la fiction: «Nel 1935, da Paul Strand, ho cominciato ad apprendere il mestiere del cinema. Cambiavo strumento. Sapevo che non avrei fatto regie quanto piuttosto documentari, perché non possiedo alcuna immaginazione letteraria. Per me l'aspetto visivo della fotografia di cinema non è che un elemento, e i grandi film, a mio parere, sono fatti da persone della stessa pasta dei romanzieri». ¹⁴

Il cinema contribuirà a forgiare la sua visione. Ne trae un senso acuto della mimica e dell'inquadratura dei visi che metterà a frutto nei suoi ritratti fotografici, nei quali si realizza una sorta di sintesi tra l'arte drammatica del muto e l'arte del cogliere l'attimo propria del reportage. «Guardo le persone per strada, al caffè: sono attori naturali. Adoro guardare la gente. Ho una passione sfrenata per il cinema muto. Sono stato formato dal muto

quand'ero ragazzino. È difficile guardare e ascoltare allo stesso tempo... Ho vissuto in paesi di cui non parlavo la lingua, guardare era dunque ancora più necessario!» ¹⁵ Come una più acuta capacità uditiva compensa la cecità, allo stesso modo lo spettatore del cinema muto apprende il mutismo per poter guardare meglio.

In vacanza a Offranville, Henri Cartier-Bresson dipinge nello studio di Jacques-Emile Blanche (ben noto a Proust), che lo prende sotto la sua protezione e lo pre-



3 - Nudo, litografia per *Le paysan de Paris*, 1993.

senta a Gertrude Stein. Intorno al 1923-24 si immerge nella pittura cubista visitando le gallerie: quelle di Kahnweiler, fondata nel 1920 al 29 bis, di rue d'Astorg, di Léonce Rosenberg, Percier o Barbazange. Frequentando a partire dai sedici anni uomini come René Crevel e Max Jacob, a diciannove Elie Faure, André Breton e Max Ernst, il suo itinerario si snoda già in parallelo alle correnti artistiche più innovative di inizio secolo. A vent'anni conosce la maggior parte degli scrittori e degli

artisti dell'avanguardia, da Cocteau a Dalí. Tutte le componenti su cui innesterà la fotografia sono già presenti: pittura, cinema e letteratura.

ill. 2 A metà degli anni Venti i surrealisti incarnano l'imperativo incandescente della rivolta, la derisione del moralismo cristiano. Per loro l'arte deve porsi come un precipitato delle forme e delle espressioni più inattese della vita. Essi personificano lo stretto connubio fra le arti visive e la letteratura. Cartier-Bresson nutre per loro un'ammirazione entusiasta, anche se lui e l'amico Mandiargues rimangono soprattutto attenti e appassionati spettatori dei loro dibattiti: «È tutto il mondo della mia giovinezza! Con André Pieyre de Mandiargues e Pierre Josse, lo scultore, grande amico di Alberto Giacometti, passavamo il tempo a bere bicchieri di menta nei bordelli. Non salivamo, ma... che conversazioni! Rue des Moulins, il posto in cui credo abbiano disegnato Degas e Toulouse-Lautrec... E poi al caffè, sulla place Blanche, ci si sedeva con i surrealisti. Eravamo troppo giovani per partecipare a tutte le conversazioni, ma andavamo a ogni riunione! Suona bizzarra la sacralizzazione di Breton. L'anno di Rimbaud! Che roba!»¹⁶ La sua tendenza a indignarsi è rimasta la contropartita della sua capacità, tutta filosofica, di stupirsi.

I bordelli: luogo deputato della pedagogia della liberazione surrealista! Bisogna districarsi da un moralismo vano e antiquato, inventare una religione dell'amore. «Eh sì, devo proprio avere per questa passione un gusto e un rispetto molto grandi (in fondo li credo unici), perché nessuna ripugnanza possa distogliermi dai suoi più umili, meno degni altari. Non sarebbe forse misconoscerne la natura, se la si credesse incompatibile con quell'avvilimento, quella assoluta negazione dell'avventura, che è tuttavia pur sempre un'avventura di me stesso, l'uomo che si butta a capofitto; con questo rinunciare a ogni mascherata, che ha un sapore inebriante per chi ama veramente?»¹⁷ scrive Louis Aragon. Nel *Désordre de la mémoire* Mandiargues narra come Aragon, nel 1929, poco dopo aver scritto *Le paysan de Paris*, faccia visitare ai suoi due giovani discepoli i bordelli di Rouen e Nancy.¹⁸

ill. 3, 20, 100 I surrealisti assegnano a questa rivolta individuale la potenza, la giustificazione e l'aura di un movimento collettivo e irresistibile. A Henri rivelano l'esistenza di un nuovo continente, l'inconscio, la cui esplorazione è appassionante. «Vivevamo nell'epoca del Grande Desiderio: i surrealisti volevano risvegliare quell'infinita concu-

piscenza il cui oggetto non è altro che il Tutto», ricorda, laconico, Jean-Paul Sartre.¹⁹

È da surrealista che a vent'anni Henri Cartier-Bresson frequenta l'atelier di André Lhote, pittore e teorico di composizione. «Mi ha insegnato a leggere e a scrivere. Cioè a fotografare. Il suo *Traité du paysage et de la figure* è un libro fondamentale. Era solito dire: "Se si possiede un istinto, si ha il diritto di lavorare!" Davanti a certe mie tele esclamava: "Ah! Piccolo surrealista. I suoi colori sono graziosi, continui". L'ho rivisto poco prima della sua morte. "È tutto frutto della sua formazione di pittore", diceva delle mie fotografie».²⁰ Si assegna quindi delle regole, dei limiti, per quanto non voglia lasciar scendere la sua energia di ribelle: sa che è la sua parte migliore. Ma Lhote tende a razionalizzare le esperienze dell'impressionismo e del cubismo, i quali, già avviatisi sulla strada del classicismo, hanno perso un po' del loro vigore inventivo e del loro potere di contestazione. Significa spingere la contraddizione troppo lontano e Cartier-Bresson ha presto la certezza di cacciarsi in un'impasse: l'accademismo. «Ho lasciato l'atelier di André Lhote perché non volevo entrare in quello spirito sistematico. Volevo rimettermi in questione, essere me stesso. Con in tasca Rimbaud, Joyce e Lautréamont, sono partito all'avventura e mi sono guadagnato la vita cacciando in Africa con la lampada ad acetilene. Un taglio netto».²¹

Henri distrugge la maggior parte dei suoi dipinti, scegliendo di non essere né un pittore francese né un artista surrealista: non vuole appartenere a nessuna scuola, a nessun movimento. Il suo soggiorno in Costa d'Avorio, nel 1930, è una tappa fondamentale. Coincide chiaramente con una ricerca di identità, con una violenta negazione dei valori, del modo di vita e della filosofia dell'Occidente, un rifiuto che costituisce l'ossatura di quella che viene da lui definita la sua «componente libertaria». La sua non è un'avventura priva di precedenti: la ricerca dell'altrove esotico, di una patria primitiva lontano dai miasmi delle società industriali, fa parte delle esperienze cruciali dei giovani artisti del tempo: Gauguin, Loti, Segalen, Conrad, Céline, Claudel e molti altri... Se i romantici, all'alba del XIX secolo, visitano la Grecia per compiere un pellegrinaggio alle fonti della nostra civiltà, alla fine dello stesso secolo e all'inizio del XX sono l'Africa o l'Oriente a emanare quella sorta di magnetismo che attira gli artisti e gli scrittori in rotta con la società borghese, alla ricerca di nuove ragioni di vivere. Michel



4 - Piroghe, Costa d'Avorio, 1930.

Leiris, partito per l'Africa il 31 maggio 1931, scrive: «Intendevo rompere con le abitudini intellettuali che avevo avuto fino ad allora e, a contatto con uomini di cultura e di razza diverse dalla mia, abbattere le barriere che mi soffocavano e ampliare il mio orizzonte fino a dimensioni veramente umane». ²² Più virulento, Paul Nizan scrive in *Aden-Arabie*: «Niente viaggi in Europa: avevamo finito col considerare questa insignificante porzione di territorio, questo pollone dell'Asia, come un solo blocco, la massa del nostro paese natale. Se ne parlava come di un essere unico, votato alla sfortuna di un unico destino: c'era la nostra patria, l'Europa, e noi. Era di lei che era importante sbarazzarci. E altrove riposavano gli altri continenti, ricolmi delle forze, delle virtù, delle saggezze assenti nella nostra provincia. Tutto valeva più di lei, e di lei tutta intera». ²³ André Gide, nel 1926, si era da parte sua imbarcato per un viaggio in Congo in compagnia dell'amico Marc Allégret, il quale ne ritornò con un film, troppo poco conosciuto, il cui interesse è insieme politico, etico ed estetico, completamente in sintonia con l'esperienza fatta da Cartier-Bresson in Costa d'Avorio.

Vi si legge in tutta trasparenza il carattere profondamente ambiguo dell'opera civilizzatrice dei Bianchi, ma anche il fascino per l'aspra e sana bellezza della nudità dei corpi dei popoli africani. Henri Cartier-Bresson non sfugge a questo bisogno imperioso di rompere gli ormeggi con un continente in crisi d'identità, senza contare che in ciò resta fedele all'influenza di André Breton e del cenacolo surrealista, i quali avevano ampiamente contribuito a far scoprire l'arte negra e a orientare l'evoluzione delle arti plastiche verso la ricerca del primitivo. ²⁴

Già all'epoca l'Africa è quella parte del mondo dove le contraddizioni del sistema industriale sono più evidenti, le sue ingiustizie più lampanti e i suoi disastri umani più manifesti. Henri dirà di avervi trovato al naturale un'atmosfera paragonabile a quella che regna all'inizio del *Viaggio al termine della notte* e vede confermata la fondatezza della sua poca stima per il modello sociale europeo, di cui il continente africano, incancrenito dai misfatti del colonialismo, è insieme l'aspetto negativo, la caricatura e la vittima. Tuttavia, malgrado tutte le amare disillusioni di cui porta il peso, l'Africa racchiude ancora qualcosa di

primitivo, o piuttosto di primordiale. Lì l'attività umana è immune da ogni frenesia produttivistica. Cartier-Bresson vi esercita il suo sguardo fuori dell'ambito di un atelier o di una scuola, a contatto con la pienezza della vita, con situazioni forti e imprevedute, a mille leghe dalle mode o dai successi facili. Conosce la miseria, la malattia e sfiora persino la morte: affetto da ematuria itterica, verrà salvato da un coma di parecchi giorni grazie all'intervento di uno stregone.

Henri Cartier-Bresson associerà i suoi ricordi d'Africa a reminiscenze di Conrad che, in *Cuore di tenebra*, racconta la discesa all'inferno del giovane capitano di un battello fluviale, Marlow, affascinato dall'assurdo sacrificio di un Bianco, Kurtz: costui fa incetta di enormi quantità d'avorio per l'esportazione, ma vive una sorta di suggestione reciproca con la tribù nera alla quale appartiene il territorio dove si trova la sua agenzia commerciale. Visione microcosmica della condizione umana, della sua assoluta negatività: «Da quando ho dato anch'io un'occhiata di là dalla barriera, intendo meglio il significato di quel suo sguardo fisso, che non sapeva scorgere la fiamma della candela, ma era vasto abbastanza da abbracciare tutto l'universo, abbastanza acuto per penetrare in tutti i cuori che battono nella tenebra. Egli aveva tirato le somme – e aveva giudicato. "L'orrore!" – Era un uomo notevole». ²⁵

Per il giovane Henri questa disavventura africana è talmente permeata di senso letterario, talmente carica d'immaginario che spedisce al nonno una missiva chiedendogli di organizzare la sua sepoltura nella Normandia natale, nella radura della foresta di Eawy, accompagnandola con la musica di Debussy interpretata da un quartetto d'archi. Al posto del nonno gli risponde uno zio, per nulla impressionato da questo lirismo morboso e un po' romantico: «Tuo nonno lo trova troppo caro. Sarebbe meglio che tu tornassi prima». Tornerà, ancora debilitato dalla febbre, a bordo del *Saint-Firmin*, il cargo utilizzato da Michel Leiris per la spedizione etnografica che gli ispirerà il racconto disincantato dell'*Afrique fantôme*.

Questa esperienza africana, alla stessa stregua delle sue successive peregrinazioni, non è frutto della fascinazione per l'esotismo. Henri non la vive come un Segalen, spinto dalla perennemente insoddisfatta ricerca dell'Altro. Non è un possidente in costante viaggio di piacere e non ha neppure la minima vocazione dell'esploratore. «Ho fatto un gran girare, anche se non sono un bravo viaggiatore. Mi

piace muovermi lentamente, preparando il passaggio da un paese all'altro. Una volta arrivato, provo quasi sempre il desiderio di stabilirmi lì, per poter condurre ancor meglio la vita del paese. Non riuscirei a fare il globe-trotter». ²⁶ Si guadagna la vita cacciando. Per una di quelle coincidenze che tanto lo divertono, Henri Cartier-Bresson ha l'occasione di manifestare fin d'ora le sue doti di tiratore, in questo caso su un ippopotamo di cui rivende la carne affumicata. Compera una macchina fotografica portatile, meno ingombrante della prima Brownie, ma riuscirà a salvare solo alcune lastre: «Al ritorno, un anno dopo, mi sono accorto che la macchina fotografica era piena di muffe; tutte le fotografie recavano in sovrapposizione delle felci arborescenti». ²⁷ La sua unica produzione è un collage su cartolina, alla linfa di hevea, intitolato *Per l'amore e contro il lavoro industriale*, messaggio da un altro mondo ed estremo omaggio tanto al surrealismo quanto ai suoi precursori libertari, gli Elisée Reclus e i vari Paul Lafargue, di cui venera *Il diritto all'ozio*. Tuttavia, al contrario di Rimbaud che approda in Abissinia dopo aver deciso di chiudere con i poteri e i sortilegi della poesia, Henri l'Africano non ha ancora pizzicato la lira della fotografia. Con questo soggiorno il suo sguardo acquisterà un'acutezza e una profondità tutte speciali, mentre l'imperativo assoluto dei surrealisti che incitava a privilegiare la vita sopra ogni cosa assumerà un valore concreto, scolpito nella pietra dell'esperienza.

Certo è che questo viaggio in Africa fu un fallimento: non ci si confronta senza inconvenienti con i propri miti. Alla fine di *Aden-Arabie* Paul Nizan scriveva: «C'è solo un tipo di viaggio davvero valido, ossia il cammino verso gli uomini». La sua impresa gli servirà a esorcizzare il desiderio di fuga e a ritrovare le motivazioni di un necessario impegno sociale, ma non per questo mancherà di scandalizzare gli amici comunisti con il non rinnegare mai il dandy che era stato. Quanto a Michel Leiris, dopo una nuova spedizione nel 1948 alle Antille, scriverà: «Mi ci sono voluti questi due viaggi in paesi coloniali o semicoloniali per scoprire che non ci sono etnografia o esotismo che tengano di fronte alla gravità dei problemi posti, sul piano sociale, dalla configurazione del mondo moderno». ²⁸ Almeno su questo punto le conclusioni di Nizan, Leiris e Cartier-Bresson sono assolutamente parallele.

Cartier-Bresson non tornerà mai più nell'Africa nera. Questa esperienza avrà tuttavia un enorme peso sia come punto d'arrivo che come punto di partenza. Punto d'ar-

ill. 4

rivo, perché l'Africa rappresentava l'avventura, la rottura, l'incarnazione del rinnovamento, la possibilità di fare piazza pulita dei modelli acquisiti, di far scaturire l'arte da culture diverse, e allo stesso tempo di vivere rapporti umani meno artificiosi, meno convenzionali di quelli cui l'aveva abituato la sua educazione. Punto di partenza, anche perché cominciava a rendersi conto di come la fotografia, oltre a permettergli di soddisfare la passione per l'esercizio dello sguardo, gli offriva la possibilità di vivere situazioni ed eventi a fior di pelle, senza la minima mediazione, senza doverli inventare o ricostruire come avviene per esempio nel cinema. La fotografia era insomma il mezzo più semplice per vivere, capire ed esprimere situazioni emozionali grazie a incontri fortuiti, fortemente investiti d'immaginario ma non per questo meno autentici. La sua pratica conserverà sempre qualche rapporto con quella, letteraria, del diario di viaggio, insieme quaderno di appunti e di schizzi, cosa vista.

La cristallizzazione

Nel 1931 Henri Cartier-Bresson rientra brevemente in Francia e subito riparte, con André Pieyre de Mandiargues, per l'Europa dell'Est (Germania, Polonia, Ungheria). Le fotografie di questo viaggio sono d'ispirazione surrealista (una vetrina di Budapest, dove sono bizzarramente accostati una testa di manichino e un'oleografia raffigurante una coppia di ballerini) oppure scene di povertà e di sconforto (un gruppo di uomini e donne in una strada di Varsavia, due tassisti a Berlino). In queste immagini è difficile distinguere l'influenza surrealista dalle preoccupazioni a carattere sociale o politico, dato che comportano una riflessione sull'alienazione e la miseria. L'opera in via di formazione cerca ancora i suoi punti di riferimento. «Non posso trovarmi davanti Henri Cartier-Bresson», scriverà Mandiargues, «senza pensare agli anni 1930, 1931 e oltre, quando, nel corso dei nostri viaggi attraverso l'Europa o delle nostre scorribande a Parigi, ho visto nascere il più grande fotografo dei tempi moderni. È cominciato come un'attività spontanea, una specie di gioco che si era imposto a questo giovane pittore come ad altri giovani s'impone la poesia. Senza la più pallida idea di gettare le basi di una proficua carriera, perché



5 - Tassisti, Berlino, 1931.

ai due piccolo-borghesi appena usciti dall'adolescenza e faticosamente sfuggiti alle regole della *buona società* che noi eravamo allora, la parola "carriera" e persino la parola "mestiere" ispiravano soltanto una gran voglia di vomitare!»²⁹ Detta da Mandiargues, la parola «piccolo-borghese» non ha alcun rigido valore sociologico: sta solo a significare che Henri e lui erano rampolli dell'alta borghesia. Un Julien Gracq confessa invece che un vero piccolo-borghese come era lui si sarebbe ben guardato dal fraternizzare con classi sociali inferiori troppo vicine alla sua (è quello che chiama il riflesso del «piccolo Bianco»)³⁰ Dalla fine degli anni Venti, Cartier-Bresson manifesta un sentimento di fraternità, una solidarietà istintiva e un interesse costante verso i personaggi meno fortunati, appartenenti a quel livello della scala sociale che i pregiudizi dell'epoca decretano meno degno d'interesse (se si eccettua quella forma di attenzione che prende il nome di pittoresco, ma ne parleremo più avanti). Senza che questa complicità si traduca nella commiserazione, nel *miserabilisme*: una fraternità etica lo porta ad accostarsi all'altro scevro da ogni pregiudizio. Non lo sguardo del sociologo quanto piuttosto quello del moralista.

Se dall'Africa non ha portato nessuna immagine che secondo lui valga la pena di essere mostrata, tranne quella delle piroghe, scoperta tardivamente, sarà tuttavia – altra coincidenza – una fotografia scattata in Congo da Martin Munkasci (*Tre ragazzi al lago Tanganica*, 1929 circa) a scatenare la sua ardente passione per l'attività fotografica: «[la fotografia] che mi ha fatto decidere è l'immagine di Munkasci con i ragazzini neri che saltano l'onda. Non riesco ancora a capacitarmene! Che forza plastica, che senso della vita: il bianco, il nero, la schiuma! Ero assoluta-

ill. 7

mente travolto!»³¹ L'incontro con l'immagine di Munkasci avviene al suo ritorno dal viaggio nell'Europa dell'Est, nel 1931, anno in cui essa è pubblicata sull'edizione annuale di *Photographies*. Poco dopo, nel 1932, a Marsiglia sostituisce con una Leica la macchina fotografica comperata in Africa e parte per un viaggio da cui riporterà i suoi primi capolavori.

Cos'aveva di tanto speciale quella fotografia? Tre ragazzini neri corrono incontro alle onde, i corpi flessuosi, i gesti liberi ed estremamente sensuali. Mossi da un desiderio primordiale, sono il simbolo di un mondo senza ostacoli, di una carne senza peccato. Non si perde neanche una sfumatura dell'impeto che li anima e della vivacità del loro slancio, e la schiuma generosa delle onde sembra rispondere al loro entusiasmo. Per quanto i gesti siano disordinati, il movimento si fa coreografia e l'equilibrio plastico sospende la loro pulsione vitale in un lungo volo memorabile, nel quale si leggono reminiscenze di un ritorno alle origini, a un'umanità più nobile. Con la sua fotografia Martin Munkasci apre in qualche modo la strada che Cartier-Bresson percorrerà a sua volta, inventando un'estetica del corpo umano colto in movimento che concilia senso plastico e cinetico e introduce nella fotografia di reportage una libertà inedita, una qualità dinamica, un'esuberante vitalità.

Robert Delpire minimizza l'importanza di questa fotografia insistendo, giustamente d'altra parte, sulla preminenza della pittura nell'opera di Cartier-Bresson: «Non si può dire che Henri sia stato influenzato da altri fotografi. Ma sì, Munkasci, Kertész... Ha avuto dei colpi di fulmine, come tutti. Cita sempre la fotografia di Munkasci, quella dei tre adolescenti neri che si lanciano verso le onde, visti di schiena, senz'altro un'immagine molto bella e la sola che abbia sempre tenuto appesa nel suo studio. Ma tutti i suoi riferimenti sono pittorici, è evidentissimo!»³² Dei riferimenti tuttavia non creano un'opera. Rimane un fatto che la fotografia di Munkasci ha avuto su di lui l'effetto di una rivelazione. L'eleganza di questa immagine, il suo lirismo e la sua qualità plastica sono innegabili; avrebbe potuto essere scattata dallo stesso Cartier-Bresson, eccetto che la griglia compositiva sarebbe stata più compatta e il soggetto non sarebbe stato sprovvisto di una qualche connotazione sociale. Supposizioni del genere lasciano comunque il tempo che trovano, perché questa immagine si inserisce in un ambito di produzione e ricezione diverso da quello delle opere di Cartier-Bres-

son. Martin Munkasci, che è stato fotografo sportivo per la rivista ungherese «AZ Est» e che proseguirà brillantemente la sua carriera nella fotografia di moda a New York, in particolare per «Harper's Bazaar», s'interessa da esteta alla plasticità del movimento e alla bellezza dei corpi. Se la libertà di tono, lo svelto e innocente vigore dei personaggi fanno di lui un autentico innovatore, le sue immagini appartengono in ogni caso a una tradizione fotografica diversa da quella inaugurata da Cartier-Bresson, quella dei Lartigue, Bragaglia, Edgerton e, più tardi, di un Irving Penn, che come Munkasci passerà dal reportage alla moda, ma su un registro differente.

Del resto le fotografie scattate da Cartier-Bresson a quell'epoca sono agli antipodi dei *Tre ragazzi al lago Tanganica*: hanno una fattura più statica, una tonalità più sfumata. Un'immagine senza titolo, datata 1931, mostra una maglia appesa a un filo della biancheria, le maniche penzolanti: fa pensare a un uccello dal volo sinistro, o alla pelle vuota di un corpo. In un'altra del 1929 figurano calchi di piedi e mani, accatastati alla rinfusa in uno scaffale.³³ Anche se sono già presenti gli elementi di un vocabolario visivo che verrà riutilizzato in seguito, in particolare in Italia e in Messico, queste fotografie non hanno il dinamismo di quelle successive al 1931.

Meglio ancora, nel 1929, a Rouen: una vetrina, nello stile di quelle fotografate da Atget nel 1921, avenue des Gobelins e boulevard de Strasbourg. Un manichino nero, infagottato in un vestito di taglio scadente, è come sull'attenti, la gola strozzata da un collo posticcio sormontato da un sorriso contratto, la vita cinta da un cerchio metallico che lo imprigiona. In questa immagine del primo Cartier-Bresson tutto (la composizione, la simbologia) è in contrasto con quella dei *Tre ragazzi*. Ciò spiega con ancora maggiore evidenza come mai la fotografia di Munkasci fosse l'occasione di una «cristallizzazione», non tanto perché avesse il sapore di un'Africa che Henri aveva appena lasciato (per lui la fotografia non ha mai il senso né la funzione del ricordo), quanto perché presentava la sintesi dei percorsi – che la pittura non gli permetteva di imboccare – nei quali il suo sguardo cercava di inoltrarsi: la curiosità per altri modi di vivere, la sete di spontaneità, il senso del movimento improvviso, una vitalità esaltata, una sensualità sbrigliata, tutto il contrario del puritanesimo che detestava. «Credo che grazie alla fotografia» scriverà Mandiargues, «in H. C.-B. sia avvenuta una cristallizzazione di quell'uomo appassionato, impulsivo,

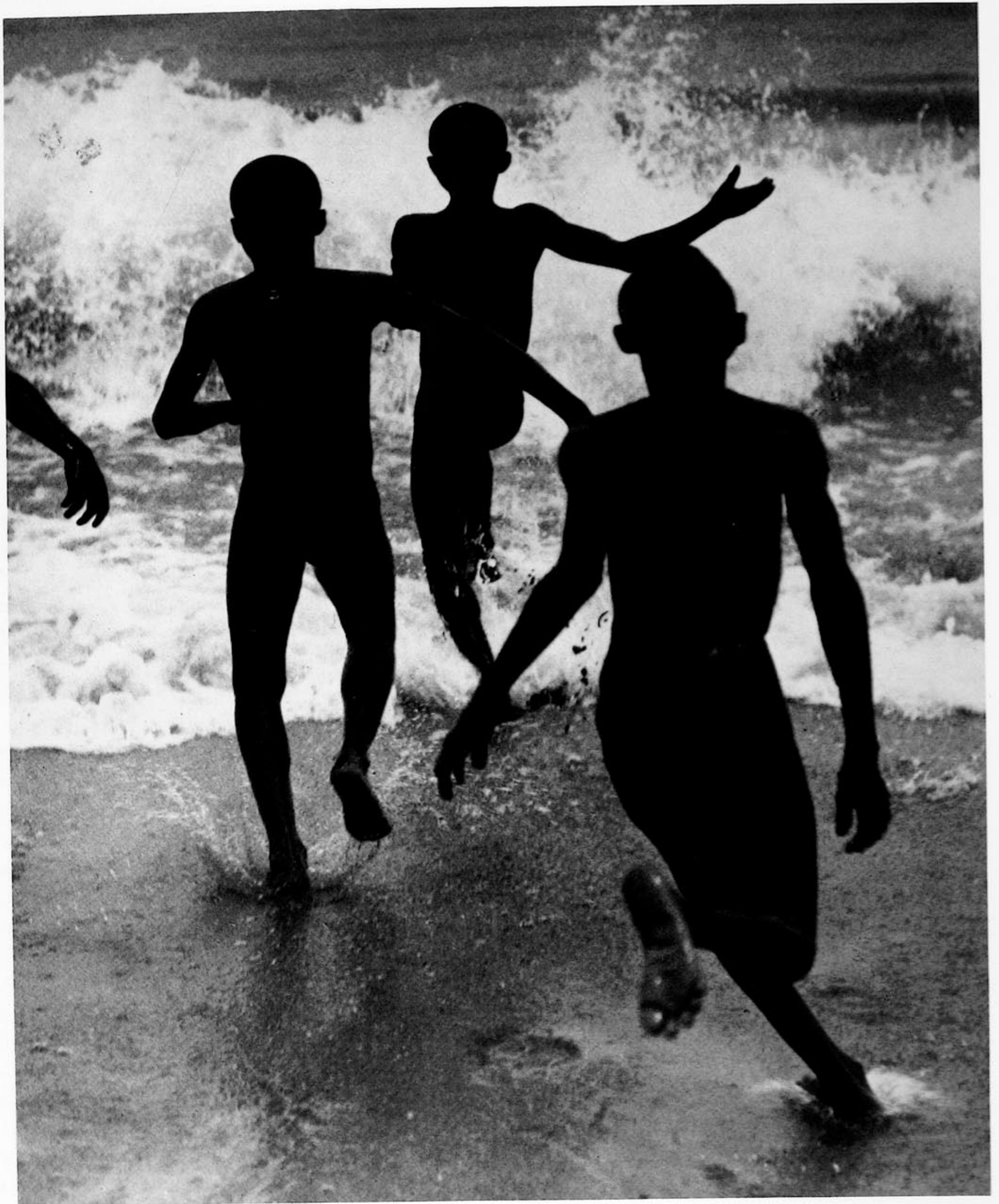


6 - André Pieyre de Mandiargues, 1991.

energico e geniale che era destinato a diventare». ³⁴

Questa cristallizzazione si manifesterà nel 1932, in occasione di quel viaggio in Italia e in Spagna durante il quale coglierà una prima serie di immagini profondamente originali. L'attività fotografica gli permette dunque di tramutare le tendenze nichiliste della sua rivolta, di esteriorizzarle aprendosi a tutte le scoperte, facendo dell'esercizio dello sguardo un modo di essere: «Non mi separavo mai dalla macchina fotografica. Il mio sguardo

scandagliava la vita, costantemente. Mi sentivo molto vicino a Proust, quando dice, alla fine della *Recherche*: "la vita, la vera vita infine ritrovata, è la letteratura". Per me era la fotografia». ³⁵ Intendiamoci, quel che conta non è la fotografia, è il fotografare: «La grande passione è il "tiro fotografico", che è un destino accelerato, fatto d'intuizione e di riconoscimento di un ordine plastico, frutto della mia frequentazione dei musei e delle gallerie di pittura, della lettura e della curiosità per il mondo». ³⁶



7 - *Martin Munkasci, Tre ragazzi al lago Tanganica, 1929, ca.*



8 - Rouen, 1929.

L'azione del fotografare, che egli chiama il « tiro intuitivo », è un confronto con i rischi della vita, l'investimento totale di se stessi di fronte all'effimero, con l'esaltazione che ne può risultare. « Ci sarà sempre una gioia nel fotografare: è la gioia dello sguardo, di cogliere la frazione di secondo, è il tiro fotografico, il tiro intuitivo ». ³⁷ Per lui essa ha senso solo fintanto che la vita è vissuta in tutta la sua intensità e in tutte le sue dimensioni. « Preferisco guardare la realtà che le mie fotografie. Quello che m'interessa è vivere, l'azione! Si crede in certe cose, e poi si adatta ciò in cui si crede quando la realtà non collima più con quanto si desidera ». ³⁸ Ai suoi occhi l'arte è sempre sospetta di voler abbellire la vita o produrre illusioni consolanti. La fotografia, invece, mettendo la coscienza in costante sintonia con l'esistenza, permette di superare la dicotomia tra azione e contemplazione: « Per quanto mi riguarda, fotografare è un mezzo per comprendere, inseparabile dagli altri mezzi di espressione visiva. Equivale a urlare, a liberarsi, non è un modo per provare o

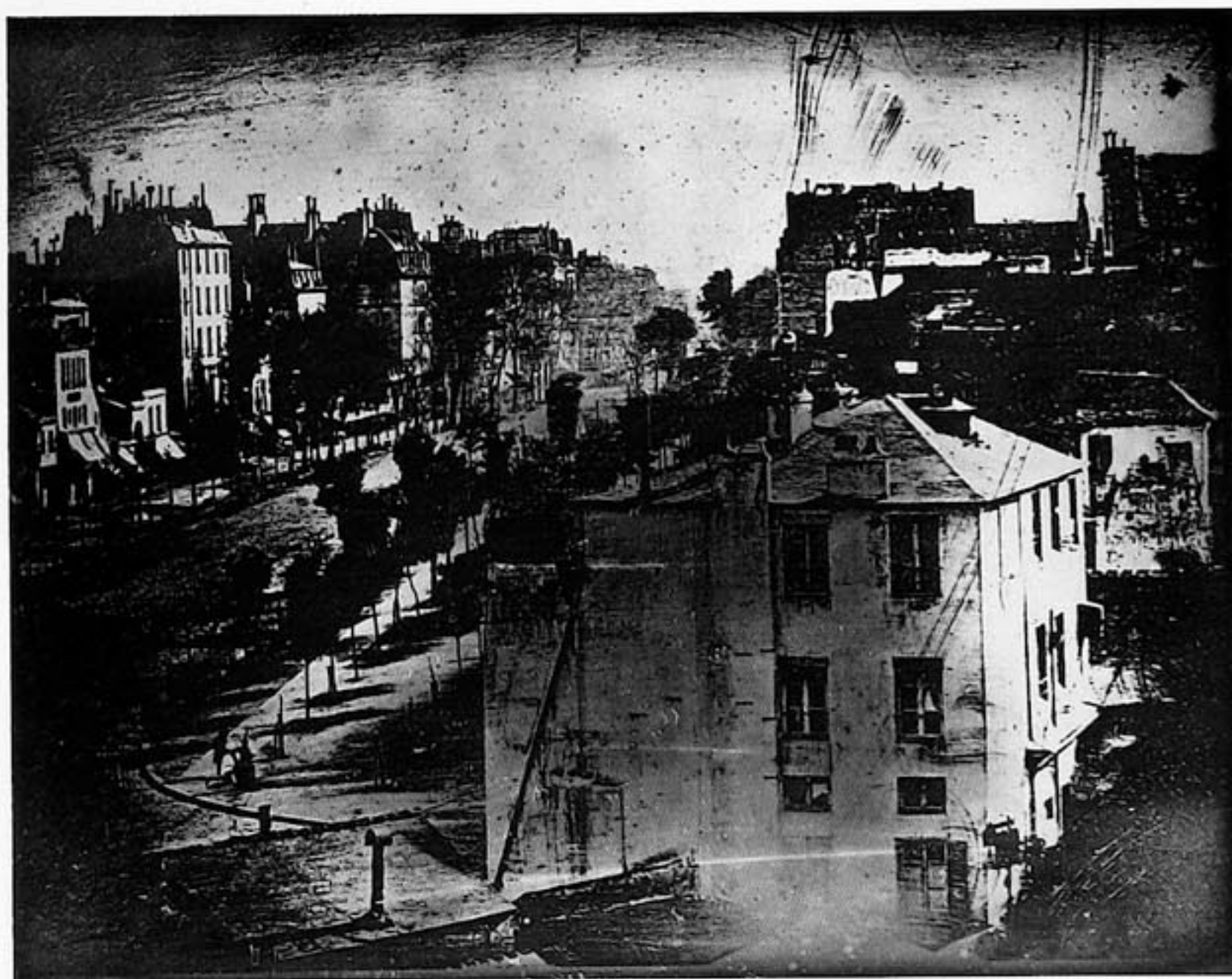
affermare la propria originalità. È un modo di vivere ». ³⁹

La cristallizzazione – invenzione spontanea di un'arte di vivere e insieme di una nuova maniera di concepire la fotografia – presuppone molto più della semplice influenza del surrealismo (anche se questa è reale). Presuppone la presenza di un complesso di fattori numerosi e variegati: Cartier-Bresson incomincia col rompere con la maniera propria a Eugène Atget, il fotografo scoperto e portato alle stelle da Breton, prendendo definitivamente le distanze dalla sua estetica della banalità e dal suo oggettivismo documentario, che compila l'inventario della realtà fino all'ossessione.

Le sue fotografie non s'impregnano più degli effluvi del tempo stillati dalle pietre. Non sono più la memoria impavida delle ore e dei luoghi. Da Atget, del quale conosce numerose opere per averle viste presso amici fotografi americani, impara che le strade e le piazze possono rappresentare uno scenario. Ma se in Atget la scena risultava talvolta animata da fantasmi evanescenti (come nel cele-

bre *Alla piccola Dunkerque, quai de Conti*),⁴⁰ in Cartier-Bresson essa accoglie personaggi la cui presenza costituisce un evento insieme plastico e umano. Atget fotografava i luoghi del delitto, Cartier-Bresson riprende il delitto in atto. Più tardi dirà: «Grandi artisti come Edward Weston o Paul Strand o Adams, rivolgono il loro talento più all'elemento naturale, geologico, al paesaggio, ai monumenti. Io invece mi occupo quasi unicamente dell'uomo. Bado a ciò che è più urgente. I paesaggi sono eterni».⁴¹

Incomincia dunque a dissociarsi dalla pratica documentaria o probatoria della fotografia, intesa come censimento dei luoghi o dei fatti, e concentra nuovamente la fotografia sull'uomo in movimento, l'uomo sociale,



9 - Louis Daguerre, Boulevard du Temple, 1839.

l'uomo in crisi, l'uomo vivo. «Se in queste immagini ho mostrato solo sporadicamente le realizzazioni monumentali dell'uomo, come ad esempio i grattacieli, i ponti e le strade, non l'ho fatto perché non ne apprezzi l'imponenza o la bellezza, ma semplicemente perché quello che nell'uomo m'interessa è l'essere umano più che il costruttore; perché le cose che egli costruisce permarranno per un certo tempo, mentre l'espressione del suo essere può venire colta in una frazione di secondo o sfuggirvi». Captare questa frazione di secondo è a mio parere la funzione più significativa della fotografia».⁴²

Nelle immagini di Atget la fotografia registra, immma-

gazzina del tempo di cui restituisce l'impronta. S'inscrive nella stessa logica definita da Alain Buisine come il «paradosso del lustrascarpe», un'allusione all'immagine scattata da Daguerre nel 1839 in boulevard du Temple, nella quale ci troviamo di fronte a un'arteria urbana quasi completamente deserta: a causa del tempo di posa non si sono potute fissare le persone in movimento, tranne un uomo in piedi, immobile, di cui qualcuno sta lustrando le scarpe. Quanto al lustrascarpe, dato che il suo corpo e soprattutto il suo braccio sono in movimento, è ridotto a una silhouette che ha «la forma di uno gnomo».⁴³ La fotografia si rapporta al tempo ancora in maniera arcaica: per impregnazione, per deposito. È la ragione per cui questo retaggio

del passato inclina necessariamente alla malinconia, dato che il suo immaginario è quello dell'archiviazione, della serializzazione fantasmatica.⁴⁴ Con la serie delle fotografie della Spagna ci si trova immediatamente in un rapporto con il tempo del tutto diverso. Non si guarda più verso il passato, che si veste dei colori del lutto via via che recede nel nulla. Si ha al contrario un atteggiamento di anticipazione, si è volti verso l'imminenza, si spia l'improbabile e tuttavia infallibile perfezione di un istante che, contro ogni attesa, s'impone tal quale con una pietrificante autonomia. Un istante che, appena percepito, è già passato, senza dubbio, ma che non tende affatto alla retrospettiva né alla nostalgia.

Per convincersi di questa netta demarcazione basterebbe confrontare le fotografie realizzate nelle case di tolleranza da Atget

e Cartier-Bresson. Nel 1921 Atget aveva scattato in rue Asselin, nel quartiere della Villette, la foto di una *Prostituta in attesa davanti alla sua porta*: la donna è seduta all'angolo tra due vicoli lastricati e angusti, accanto all'ingresso di una casa dall'aspetto fatiscente. Indossa un vestito che ricorda da lontano l'uniforme dei marinai e stivaletti neri allacciati stretti; guarda verso sinistra, abbozzando un sorriso professionale. Questa immagine è imbevuta di senso del pittorresco, contiene forse un riferimento a romanzi popolari sul genere dei *Misteri di Parigi*, ma non manca di una connotazione oscena, più marcata nelle immagini pornografiche scattate da Atget nei bordelli di Versailles.

iii. 11 Si può mettere a confronto questa fotografia con quella delle Veneri callipigie di Alicante scattata da Henri Cartier-Bresson nel 1933: due sono distese a terra in primo piano, mentre una terza, nella porzione superiore dell'immagine, è impegnata in una strana ginnastica. Essa forma con il corpo una specie di svastica su uno sfondo a mosaico la cui complessa geometria, sul modello degli azulejos, si riflette sulle semplici piastrelle quadrate, in grigio chiaro e grigio scuro, del pavimento. Qui, l'eventuale significato sociologico della scena e il suo lato pittoresco sono completamente offuscati dal carattere estremamente poco credibile di questa coreografia a tre. I personaggi sono presi in movimento, un movimento che pare non avere altro scopo se non quello ludico: non si tratta di una messinscena concordata a beneficio di un cliente, ma piuttosto di un gioco di cui lo spettatore ignora le regole e al quale queste signore sembrano partecipare senza nemmeno rendersene conto, il che conferisce all'insieme un aspetto fantastico. L'interesse della fotografia sta nella ristrutturazione dello spazio che, per effetto della prospettiva e dei contrasti di valori, tende a ripiegare verso il centro. La ripresa dall'alto delle formose rotondità delle due donne distese si contrappone al movimento verticale della gamba del terzo personaggio, che proietta verso l'alto il piede chiuso in un'elegante scarpina. A causa del conseguente movimento spiraliforme, non si sa più se si tratti di tre donne diverse o di tre posture, di tre momenti di una esibizione amorosa. Non è più un'immagine che constata, che documenta, che incita alla curiosità: è un'immagine che sconcerta.

iii. 12 Continuiamo il confronto con altre due fotografie. Nel 1924 Eugène Atget ritorna sul luogo del «delitto», in rue Asselin, e questa volta riprende tre prostitute una accanto all'altra, ritte sulla soglia di un bordello. Recano visibili i segni della miseria. I vestiti a fiori con le maniche corte delle due di sinistra, la collana molto castigata, le braccia e il sorriso più materni che conturbanti le fanno assomigliare più a massaie con gli abiti della domenica che si siano liberate dei loro marmocchi per qualche ora. Qui l'associazione più immediata è con l'atmosfera delle canzoni realiste, quella delle cantilene che esaltano il sacrificio della madre pronta a tutto per procurare la «bistecca» ai figlioletti.

iii. 13 Nel 1934 Henri Cartier-Bresson fotograferà altre prostitute, questa volta a Città di Messico. L'inquadratura è frontale e molto ravvicinata. Attraverso le aperture prati-

cate in una porta sono visibili soltanto i busti e i visi delle giovani. Quella di sinistra si sporge dalla cornice del legno, come se uscisse da un cunicolo, fin quasi a toccare la macchina fotografica; con l'accento di un bacio mima il desiderio che gli occhi semichiusi sembrano condividere, sia per essere più provocante sia in segno di sfida. Quella di destra, un po' arretrata, più schiva, il busto di tre quarti, viso frontale, gomito sinistro posato sulla base della cornice, si staglia su un fondo scuro. La posa (codificata dai pittori di ritratti), la pettinatura, il sorriso evocano lontanamente una qualche Gioconda dall'insolito destino. La sola descrizione dei fatti e dei gesti dei personaggi, dei segnali che essi emettono, delle posizioni da loro assunte, non può comunque spiegarne in modo esauritivo il significato, e nemmeno tracciarlo a grandi linee. Non siamo più nel territorio della semiologia dei comportamenti sociali: la cornice fotografica è diventata uno spazio costrittivo, sede di un'autentica scenografia bidimensionale, nel quale vengono a iscriversi giochi figurativi molto complessi. Grazie all'effetto di ripresa dall'alto e all'estrema vicinanza tra il fotografo e il soggetto, fattori che producono una deformazione ottica, tra il vicino e il lontano s'instaura una tensione che genera un rapporto stranamente ambivalente tra l'immagine e il suo spettatore. Costui viene al tempo stesso attratto dal piano di destra e aggredito da quello di sinistra, in un gioco altalenante che raddoppia plasticamente l'ambiguità del desiderio di fronte agli sguardi delle prostitute, tanto da farlo sentire come risucchiato in una scena che l'attira e lo respinge, indissociabilmente. Il contrasto fra gli atteggiamenti delle due donne viene a corroborare la dialettica tra l'attrazione e la repulsione instauratasi nell'immagine tra il vicino e il lontano. Le proprietà dello spazio plastico si alleano intimamente, per una sorta di ridondanza formale, alle singolarità della scena rappresentata. Tutto questo gioco converge verso l'anello fissato nella porta, grazie al quale lo spettatore s'immagina di poter risolvere l'enigma aprendo questa composizione in forma di dittico. Ma è evidentemente impossibile.

Lo sguardo del fotografo ha così cambiato natura. Non giudica più a distanza comportamenti repertoriati, ma calibra e costruisce, nello spazio della cornice, rapporti tra rappresentazioni che esistono unicamente nell'istante in cui viene fissata l'immagine. Ne risulta profondamente modificata la natura stessa del tempo fotografico: l'immagine conquista quell'autonomia che le permetterà di fun-

zionare come fiction e non più soltanto come documento. Molto più tardi Cartier-Bresson troverà in un aforisma di Victor Hugo la formula estetica dell'immagine da lui inventata intuitivamente e quasi spontaneamente: «La forma è il fondo portato in superficie».⁴⁵

Dopotutto, è proprio perché suscita l'emozione insita in ogni fiction che questa fotografia è profondamente erotica e non pornografica: non c'è costrizione né oggettivazione, ma un che di complicità. Nessuna ritrosia, al contrario una messa in scena del desiderio, di uno stato mentale particolare in bilico tra la voglia di possedere e il



10 - Eugène Atget, Rue Asselin, prostituta in attesa davanti alla sua porta, 1921.

distacco dalla realtà proprio del soggetto amoroso, tra il desiderio di impadronirsi di qualcosa attraverso lo sguardo e ciò che Barthes, ispirandosi al Tao, chiama il «non-voler-prendere», tramite il quale il soggetto si astiene dal proprio desiderio per meglio manifestarlo.⁴⁶ Insomma, non c'è quel feticismo del collezionista privato che si ritrova in un Pierre Louÿs, perché queste donne non sono oggetti dati in pasto al patito di anatomie, bensì

i personaggi insieme volgari e patetici, banali ed enigmatici, di un gioco senza inizio né fine, senza vinto né vincitore. La fotografia è dunque diventata un modo pieno e completo di rapportarsi al mondo o, in termini più semplici, per usare l'espressione dello stesso Cartier-Bresson, «un atto d'amore che si ripete indefinitamente».⁴⁷

Tra il 1932 e il 1935, tre anni che segnano un periodo di produzione assai feconda, Cartier-Bresson inaugura la sua nuova arte di vivere fotografando senza sosta. «A quell'epoca scoprivo la Leica, vi trovavo lo strumento perfetto per il disegno accelerato e l'esercizio dello sguardo sulla vita. Mi mettevo a frugare dappertutto, non c'è altro termine, andavo ad annusare con la macchina fotografica»⁴⁸. Come Buñuel, in questo periodo è affascinato dalla complessità culturale dell'universo ispano-americano, dalla sua mescolanza di morboso misticismo e di paganesimo tragico, da rapporti sociali esasperati che non tarderanno a generare quei sussulti politici che sconvolgeranno la Spagna: «In Spagna avevo una grande disponibilità e pochissimi soldi. Abitavo negli alberghi più sordidi. Se possedevo un biglietto navigavo nel lusso: terza classe, valido tre mesi, trecento pesetas».⁴⁹ Vi farà ritorno nel 1937 per realizzare un documentario sugli ospedali repubblicani, *Victoire de la vie*, per un gruppo di medici spagnoli.

A Siviglia, nel 1933, scatta una fotografia premonitrice che successivamente sarà scelta da André Breton per illustrare, con la didascalia «Tutti i bambini dei miliziani di Spagna», un episodio immaginario della guerra di Spagna in *L'amour fou*. Attraverso lo squarcio in un muro, i cui bordi, frastagliati come quelli di un pezzo di cartone furiosamente strappato, ripetono parodisticamente, con i loro diversi toni di grigio, la cornice nera e rettilinea dell'immagine, lo sguardo scopre una schiera di una quindicina di bambini che mimano tra le risate le «posizioni» della guerra. Alcuni, sul fondo, guardano un bambino che sembra lanciare un proiettile, uno scatta in avanti con una fascia al braccio, uno porta un secchio, c'è chi sembra non entrarci per nulla, uno si tiene il ventre con le mani come colpito da una pallottola, uno ne trattiene un altro stringendolo con le braccia, uno infine, in primo piano, scappa verso la breccia nel muro con tutta la fretta consentitagli dalle sue stampelle. Ma come fuggire, attraverso un buco che è esso stesso il simbolo della distruzione? Quel muro bianco, incrinato in basso a destra come il cristallo di uno specchio, non protegge più e nemmeno

ill. 14



11 - Alicante, 1933.

imprigiona, perché, al di là di esso, altri muri squarciati o sgretolati incombono con i loro diversi grigi su un vicolo coperto di calcinacci, resti di una città fantasma ridotta a pochi lembi di architettura ormai astratta. Specchio infranto delle apparenze, il muro non lascia intravedere alcuna illusione e preannuncia come unico avvenire solo altre spaccature, ineluttabili rovine e orribili lacerazioni, ma tutte per il momento interpretate, dietro quel sipario

strappato, da un gruppo di bambini che mimano un destino che sarà il loro. Questa scenografia tragica funziona simbolicamente come un trompe-l'œil storico. Gli elementi plastici desunti dall'astrazione pittorica vi sono reinterpretati in un contesto eminentemente concreto, in presa diretta con la realtà. L'originalità profonda della visione di Cartier-Bresson si manifesta compiutamente fin d'ora.



12 - Eugène Atget, Rue Asselin, 1924.

Il suo sguardo si posa sul ribollire della storia in azione, ma è anche uno sguardo che condivide le preoccupazioni degli antropologi. Nel 1934 Henri Cartier-Bresson lascia la Spagna per il Messico, dove si reca per prendere parte a una campagna etnografica. La spedizione venne sospesa dopo che egli ebbe firmato un assegno in bianco al capo della spedizione, che non rivede mai più. Vive allora da bohémien insieme con altri artisti (il pittore Nacho Aguirre e il poeta Langston Hughes), in una *vivendâ* nella *candelaria* de Los Patos, il quartiere più pericoloso di Città del Messico.

Due anni prima vi aveva soggiornato Eisenstein per girare *Que viva Mexico!*. Durante la preparazione delle riprese, aveva letto il libro di Lévy-Bruhl *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* per attingerne elementi di sostegno alla propria concezione di una dinamica dell'immagine che poggia sull'affettività dello spettatore e la trascende. Nel 1935 Claude Lévi-Strauss metteva piede in Brasile per iniziare il suo lavoro sugli indios dell'Amazzonia: ne tornerà con tremila fotografie che verranno pubblicate nel 1994 in un bell'album intitolato *Saudades do Brasil*.⁵⁰ Queste date concomitanti non sono fortuite.

Indicano quantomeno una comunione di interessi, anche se le strade imboccate sono diverse. Lévi-Strauss, figlio e nipote di pittori, si serve della fotografia come mezzo documentario, vietandosi per deontologia la soggettività dello sguardo così come si è negato l'avventura: «L'avventura non ha posto nella professione dell'etnologo, ne è soltanto una schiavitù», scriverà in *Tristi tropici*.⁵¹ Quanto a lui, Cartier-Bresson opta per l'avventura e la soggettività, ma la curiosità che manifesta per tutte le forme della vita sociale, il rispetto scrupoloso che nutre nei loro confronti, la preoccupazione di testimoniare che lo motiva coincidono alla fine con il richiamo imperioso che spinse Lévi-Strauss, professore di filosofia, a trascorrere tre anni tra i Nambikwara, i Tupi-Kawahib e i Bororo.

All'epoca del soggiorno a Cambridge, nel 1929, Henri Cartier-Bresson aveva avuto occasione di incontrare sir George Frazer, autore nel 1890 del *Ramo d'oro*, un'opera che ha contribuito a fondare l'etnologia comparata e la cui lettura lasciò una profonda impressione in Claude Lévi-Strauss. Una delle conclusioni cui perviene Frazer in questo libro è così formulata: «Il disprezzo, il ridicolo, l'orrore sono troppo spesso gli unici sentimenti ispirati dal selvaggio e dal suo modo di essere. E tuttavia è forse a questi selvaggi che noi dobbiamo di più, perché, a conti fatti, con loro abbiamo più somiglianze che differenze».⁵² Una morale e un umanesimo che Cartier-Bresson aveva capito già prima della partenza per l'Africa e che più tardi gli farà affermare: «Noi fotografi siamo etnologi o psicanalisti».⁵³

Lui non va certo alla ricerca di civiltà perdute o in via di estinzione, a differenza di Lévi-Strauss che sceglie società cosiddette «senza Storia» per ragioni dipendenti sia dal suo metodo (lo strutturalismo) sia dalla sua filosofia, impregnata di riferimenti a Jean-Jacques Rousseau. In compenso, è nell'ottica dell'etnologo, dello storico del presente e del pittore che Cartier-Bresson considera l'apparente caos visivo che si offre ai suoi occhi, dal quale ricava con passione un ordine geometrico che non nega mai né le costanti antropologiche, né le singolarità proprie a ciascuno dei suoi personaggi.

Negli anni Trenta il Messico è ancora sotto lo shock della rivoluzione iniziata nel 1910. Nel 1932 Fernando de Fuentes gira il primo film su uno dei personaggi più famosi dell'epoca, *Vamonos con Pancho Villa*. Città del Messico è diventata una capitale intellettuale e artistica grazie a José Vasconcelos e vede le prime manifestazioni



13 - Calle Cuauhtemocztin, Messico, 1934.

dei pittori muralisti: Rivera, Orozco, Siqueiros. Più tardi Cartier-Bresson sarà a Bali, all'epoca dei conflitti connessi alla decolonizzazione, e pubblicherà un libro sulle danze balinesi con prefazione di Antonin Artaud e ampi commenti di Bérly de Zoete, dove sono descritti approfonditamente sia i rapporti tra la musica e la danza, sia quelli intrattenuti dai balinesi con i poteri magici.⁵⁴

Nel marzo 1935 espone le sue fotografie al Palacio de Bellas Artes di Città del Messico, con Manuel Alvarez Bravo. Vengono ricollegate al surrealismo europeo, ma questa interpretazione è densa di malintesi sui quali torneremo più avanti. In realtà Cartier-Bresson ha già intrapreso una strada del tutto diversa da quella dei fotografi surrealisti propriamente detti, per i quali, come sottolineato da Rosalind Krauss, «la fotografia è artificiale al massimo, anche quando non ricorre alle sovrimpressioni, alla solarizzazione o a tecniche analoghe. [...] L'oggetto, sia esso *oggettivo* o manipolato, è in realtà sempre manipolato, per cui si presenta sempre sotto forma di feticcio. La cosa scandalosa è giustamente questa feticizzazione della realtà».⁵⁵ Nell'immagine Cartier-Bresson non vede né un segno né un feticcio, come non considera la foto-

grafia uno strumento d'introversione o d'introspezione. Lui non *si* fotografa, non mette in scena i propri fantasmi, né fa figurare la propria immagine, nemmeno con l'espediente di un riflesso. Non estetizza la sua rivolta. Essa, essendo autentica, vive e si nutre di una passione inestinguibile per il reale. Lo conduce a un rifiuto assoluto di sfuggire la realtà, di negarla, di rinchiudersi in se stesso o nelle astrazioni del bello per cercarvi rifugio.

A questo periodo di vagabondaggio attivo risale il suo unico autoritratto fotografico. È un'immagine scattata in Italia, nel 1932. Vi si vede in prospettiva il corpo del fotografo steso su un muretto, lungo una strada le cui sinuosità si perdono in alto a sinistra, mentre sulla destra, a un livello inferiore, c'è un boschetto ceduo e, più sopra, un oliveto dietro a un altro muro. Al centro, la tasca destra aperta dei pantaloni e il piede destro, nudo, puntato verso l'alto. Perfettamente verticale alle pieghe della patta avanza la silhouette di un uomo, che forma una specie di protuberanza fallica. Questa fotografia, che l'autore potrebbe intitolare «autoritratto a figura intera» e che meno narcisistica non si può, rientra più nell'ordine della *mise en abîme* che in quello della messa in scena. È tanto

ill. 15

ill. 16



14 - Siviglia, 1933.

ill. 16

più emblematica dell'opera che sta prendendo forma, in quanto non vi figurano né il viso né gli occhi del fotografo: al loro posto il piede, la pianta in aria e faccia al mondo, diventa il suo volto di agrimensore e di scopritore. Traduzione umoristica della sua condizione di fotografo-pedone (si pensa di nuovo a Rimbaud, poeta-camminatore con le tasche bucate), di «funambolo» che «batte il marciapiede», di esploratore delle vie traverse, secondo la sua stessa autodefinizione. Questa fotografia prende il gioco dei futuri biografi, che Cartier-Bresson rinvia alla sua opera e a essa sola: «Tutto quel che ho da dire si trova nelle mie fotografie». ⁵⁶ Se in esse lui è presente, lo è per la densità di vita che, eclissandosi, vi lascia penetrare e concentrare.

Per il fatto di concepire l'azione di fotografare non tanto come una sperimentazione su se stesso quanto come un confronto con la sostanza della realtà sociale e storica (se questa sostanza fosse immateriale come il tempo...), cui si accompagna una scoperta delle profondità dell'io, più che inscrivere nel surrealismo Cartier-Bresson è l'erede di un Proust, il quale scrive: «In tutte le arti sembra che il talento sia un ravvicinamento dell'artista all'oggetto

da esprimere. Finché sussiste il distacco, il compito non è completato. Quel violinista suona molto bene la sua frase musicale, ma se ne vedono gli effetti, lo si applaude, è un virtuoso. Quando tutto ciò sarà finalmente scomparso, quando la frase di violino non sarà più che un tutt'uno con l'artista completamente fuso in essa, si sarà prodotto il miracolo. [...] Questa trasformazione dell'energia dove il pensatore è scomparso e che trascina le cose davanti a noi non è forse il primo passo che deve compiere lo scrittore verso lo stile?» ⁵⁷ In effetti Cartier-Bresson non considererà mai la fotografia da un punto di vista tecnico – «Dimentico la macchina fotografica allo stesso modo in cui una brava dattilografa dimentica i suoi tasti» ⁵⁸ – perché inventa contemporaneamente una maniera di vivere e uno stile in armonia con la trasposizione di una visione: «Lo stile per lo scrittore, come il colore per il pittore, non è una questione di tecnica, ma di visione». ⁵⁹ E Cartier-Bresson: «Attorno alla tecnica fotografica si è sviluppato un feticismo. Essa deve essere creata e adattata al solo scopo di realizzare una visione». ⁶⁰ Questa visione si preoccupa soprattutto di restituire la realtà con una densità e un'intensità infinitamente superiori a quelle offerte dalla



15 - Bali, Indonesia, 1950.

percezione banale dell'intelligenza corrente. Quella che Proust chiamava la «vera vita».

In questo modo di vivere la fotografia, il surrealismo resta un'influenza tra le tante: non si può pretendere che sia l'unico ispiratore della sua estetica. Per quanto ancora così giovane, è sulla base di un considerevole bagaglio artistico e culturale che Cartier-Bresson inventa in modo spontaneo, come scrive Mandiargues, quest'arte di fare fotografia, incurante delle convenienze, delle gerarchie e

delle convenzioni, questo «duro lavoro» senza artifici che è l'esatto contrario di un lavoro, quest'*arte senz'arte* che è anche una questione spirituale. In un'avventura artistica e intellettuale così ricca, in un'estetica così elaborata, tutto è evidentemente correlato. E tuttavia è possibile distinguere la coniugazione di quattro componenti che presiedono alla sua costituzione: il culto della vita; l'animismo; l'idea del tiro fotografico; infine, l'influenza surrealista.



16 - Autoritratto, Italia, 1932.

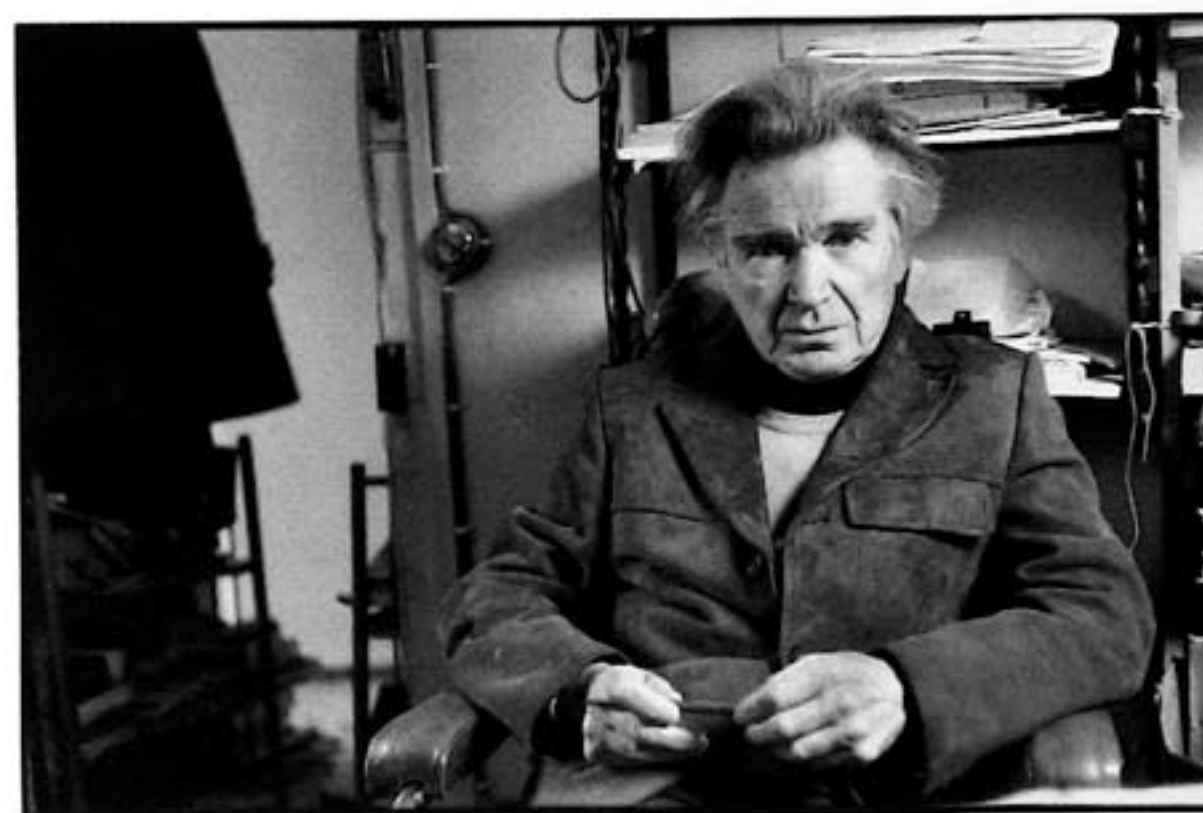
La vita

La vita. La vita.
James JOYCE, *Ulisse*.

E che non mi si venga a dire che c'è un vago vitalismo nel parlare della vita.
Henri MESCHONNIC, *Modernité, modernité*.

E leggere la vita a unico valore, nel contesto degli anni Venti, equivaleva a firmare l'atto di bancarotta dei valori morali europei, così come l'aveva redatto Paul Valéry nel 1919: «E adesso vediamo che l'abisso della Storia è davvero grande per tutti. Sentiamo che una civiltà ha la stessa fragilità di una vita». ¹ Proprio questa vita fragile diventa l'ancora di salvezza della nuova generazione; a essa si aggrappa la lucida disperazione di quelli che constatano come tra le rovine non rimanga più niente, niente se non la vita. Uno stato d'animo che prevale in numerosi artisti e che Cartier-Bresson riecheggerà nel 1991 sostenendo di amare in Cioran il suo gaio pessimismo. La vita è l'ultima istanza suscettibile di incarnare il senso del sacro, è quello che resta quando si è messo l'uomo a nudo fino alla sua parte animalesca, quando di vero non sussiste altro che l'istinto. Reazione sintomatica dei periodi di crisi. Più tardi ne parleranno anche i cineasti della nouvelle vague: da *Questa è la mia vita* a *Sauve qui peut* (*La vie*).

A partire dagli anni Trenta questa parola assume una fortissima connotazione politica: la vita è vista come un diritto da riconquistare, utopia collettiva quanto avventura individuale. Nel marzo 1935 Cartier-Bresson sarà



17 - Cioran, 1984.

uno degli assistenti di Jean Renoir nelle riprese di un film di propaganda commissionato dal partito comunista francese, *La vie est à nous*. Il culto della vita è l'antidoto a ogni dogmatismo, a ogni sistema, stato di ribellione permanente e di perpetua rimessa in discussione. Sia del mondo che di se stessi. Ragione per la quale egli l'associa alla rivolta libertaria.

La fine del XIX secolo aveva visto instaurarsi la dicotomia tra la vita del «borghese» e la vita d'artista. L'immagi-



18 - Quai des Tuileries, 1955.

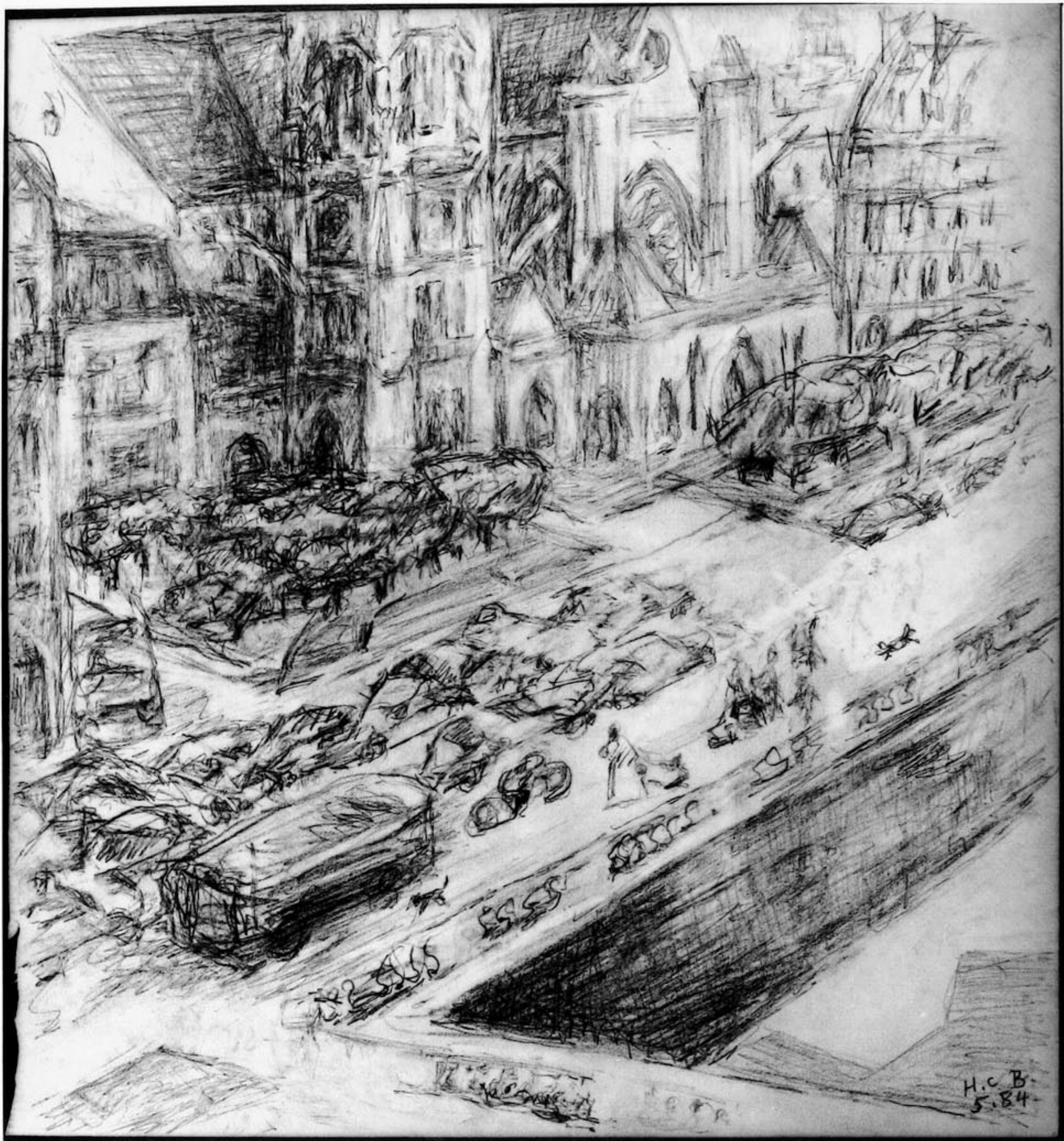
nazione non è più la *folle du logis*, la procacciatrice di chimeri. A partire dai romantici essa viene valorizzata, percepita come forza creatrice. Non nella fotografia però, dove, agli occhi di un Baudelaire, l'immaginazione non trova spazio. Henri Cartier-Bresson non la pensa molto diversamente: «Sapevo che non avrei mai fatto il regista, e Renoir me l'aveva detto, lui sapeva che non possedevo alcuna immaginazione. Ho sempre guardato le cose come un entomologo». ² Tuttavia Baudelaire non aveva oscurato completamente l'orizzonte della fotografia. Chi è quel «Pittore della vita moderna» che «va, corre, cerca», quel «solitario dotato di un'immaginazione attiva, sempre in viaggio attraverso *il grande deserto di uomini*», che «ha uno scopo più elevato di quello di un semplice *flâneur*, uno scopo più generale, diverso dal piacere fugace della circostanza», per il quale si tratta di «attingere dalla moda quel tanto di poetico che può contenere, di trarre l'eterno dal transitorio», colui infine che realizza la sintesi tra «il transitorio, il fugace, il contingente» e «l'eterno e l'immutabile», chi è se non quel tipo particolare di fotografo che sarà incarnato da Cartier-Bresson? ³ In realtà Baudelaire non ce l'aveva tanto con la fotografia in sé quanto con l'i-

dea triviale secondo cui potesse esistere il progresso nell'arte. ⁴ La tecnica fotografica era stata spesso intesa e presentata come un mezzo per migliorare la pittura e il disegno. Quello che Baudelaire trova insopportabile è l'eresia di un'«arte industriale» (ridicolizzata anche da Flaubert nell'*Educazione sentimentale*). Pungolato dalla sua verve polemica, finisce comunque per confinare la fotografia in un dilemma tra l'arte e la tecnica.

L'aporia, propria dell'estetica romantica, verrà per l'appunto rimossa all'inizio del secolo grazie all'avvento di un'estetica della sorpresa, dell'incontro, del caso.

Un uomo incarna in modo premonitore questo impulso irrimediabile dell'artista a ricercare nuovi materiali poetici attinti fortuitamente: Guillaume Apollinaire. «Stanco di un mondo antico, egli capta i rumori della vita [...] «La sorpresa, l'inaspettato, ecco una delle molle principali della poetica d'oggi. E chi oserebbe dire che, per chi è degno della gioia, ciò che è nuovo non sia bello?» ⁵

Quella che più tardi verrà chiamata la «fotografia francese» nasce da un humus di cultura poetica, non discende da una qualche tradizione pittorica. Lo «spirito nuovo» di cui Apollinaire si fa l'alfiere spalanca orizzonti inesplorati,



19 - Saint-Germain l'Auxerrois, Parigi, 1984.

propizi ad avventure inedite incontrate sia viaggiando attraverso il mondo – pensiamo per esempio a Blaise Cendrars, «che registra secondo una tecnica impressionista la poesia delle simultaneità e delle coincidenze»⁶ – sia visitando universi interiori dove le immagini e le parole s'intrecciano in modi inconsueti. E pensiamo a Pierre Reverdy, meravigliato dalle scintille burlesche prodotte dall'incontro fra parole e immagini, e ancor più a Max Jacob, che Henri Cartier-Bresson andava spesso a trovare

all'epoca in cui questo amico di Picasso e rivale di Apollinaire, autentico poeta del cubismo secondo Cocteau, aveva fatto della sua camera d'albergo in rue Nollet il punto d'incontro, insieme affascinante e venefico, dei pittori e degli scrittori del periodo tra le due guerre: Dubuffet, Trénet, Malraux, Jouhandeau e Artaud.

Fare appello alla vita vuol dire aspirare all'autenticità e, allo stesso tempo, manifestare il rifiuto del convenzionale, della pusillanimità, e cercare quello che d'ora in poi può



20 - Passage, lithografia per *Le paysan de Paris*, 1993.

essere il posto dell'uomo. Una nuova rivoluzione copernicana, che esclude l'idea stessa che possa esistere un punto centrale al quale tutto si riferirebbe, sostituendovi un valore per definizione inafferrabile: «In quei tempi magnifici e sordidi, preferendo quasi sempre le preoccupazioni alle occupazioni del mio cuore, vivevo seguendo il caso, l'unica divinità che ha saputo conservare il proprio prestigio»,⁷ scrive Aragon in *Le paysan de Paris*. L'importanza concessa al caso segna sia il fallimento del razionalismo

classico, il rifiuto del cartesianesimo (presente in Jean Renoir), sia l'emergere di nuovi territori da esplorare, nelle scienze (specialmente nella biologia) come nelle arti, dove nel XX secolo si fanno strada le nozioni di aleatorio, d'improvvisazione, di combinazione. Qualche artista ricorre a una macchina (quella fotografica, ad esempio) per inventare nuove forme di creazione che ridefiniscano il ruolo dell'uomo. Il caso diventa un valore positivo, nella musica come nella letteratura e nella fotografia. Per un

soggetto non allineato esso rappresenta la possibilità di stabilire rapporti inattesi con il mondo, di intessere nuove solidarietà tra l'uomo e il reale, lontano dai determinismi del passato. «La nostra epoca», scrive Pierre Francastel, «si sforza di acquisire una qualche esperienza diretta delle forze della natura». ⁸ Si tratta in tal caso delle forze dell'inconscio scatenate e canalizzate durante esperienze collettive o individuali, che concentrano tutta l'attenzione verso la vita psichica allo stato grezzo.

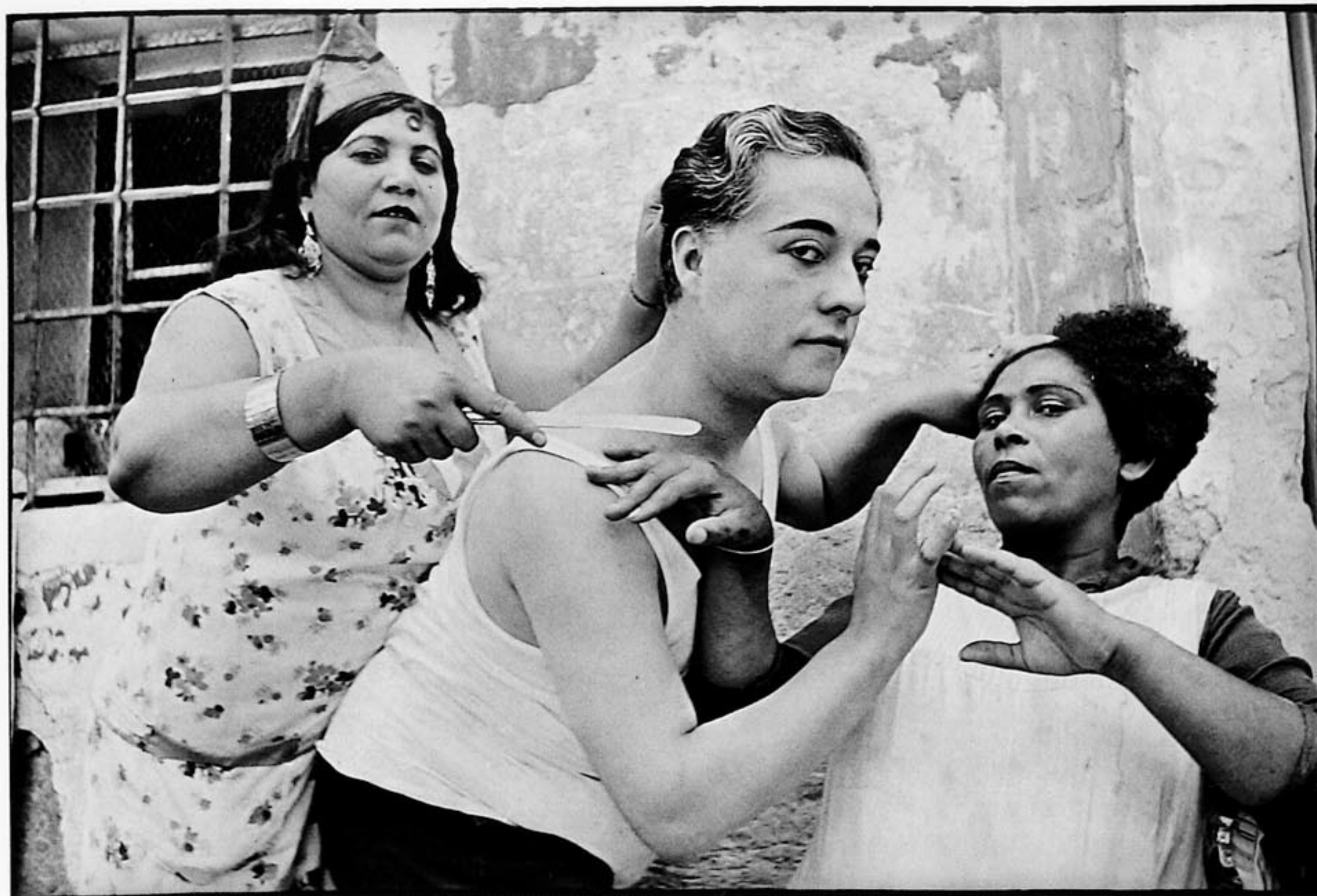
E non è un caso che l'uso deliberato e sistematico della macchina fotografica come strumento di creazione artistica avvenga in contemporaneità con lo svilupparsi del movimento surrealista (i pittorialisti ci si sono cimentati ma, relegando la fotografia nel continente della pittura, non avevano realizzato altro che dei quadri fotografici). La fotografia non si pone più come un'estensione tecnica del disegno e della pittura; essa è in grado di offrire immagini di un tipo nuovo, prodotti della memoria ma anche della percezione visiva, dell'inconscio ma anche della tecnica. Queste immagini, meccaniche e impure per l'estetica romantica perché prive di anima, diventavano interessanti agli occhi dei surrealisti, che le vedevano non tanto come espressione di un'immaginazione sempre prodiga di cliché, né come una riproduzione fedele del reale, quanto come immagini mentali, frutto involontario ma autentico di quella parte sommersa dell'uomo che ormai costituisce il centro della sua vita psichica, il nucleo del soggetto. La macchina fotografica e la macchina da presa erano infatti i due nuovi strumenti che permettevano di vivere un'«esperienza diretta delle forze della natura» e di andare incontro al «caso oggettivo» su nuovi territori, situati alla confluenza tra l'inconscio – il luogo oscuro della vita interiore dell'uomo – e la percezione.

Estroversa per definizione, la fotografia diventava inoltre un potente mezzo d'introspezione. Nel 1929 Sigmund Freud osservava come questa invenzione rappresentasse un fatto di civiltà inedito: «Grazie a tutti i suoi strumenti, l'uomo perfeziona i propri organi – motori come sensoriali – oppure amplia notevolmente i limiti del loro potere. [...] Con la macchina fotografica si è assicurato uno strumento che fissa le apparenze fugaci; il disco del grammofoño gli rende lo stesso servizio per quanto riguarda le impressioni sonore effimere; e queste due macchine non sono in fondo che materializzazioni della facoltà che gli è stata data di ricordare, ossia della memoria». ⁹ La macchina fotografica non è più percepita come

un mezzo per archiviare, ma come una tecnica che permette di oltrepassare i limiti sensoriali imposti dalla nostra struttura fisica. Parallelamente, Jean Epstein così concepiva il potenziale di sensazioni nuove offerto dalla macchina da presa cinematografica: «La nostra intelligenza è soprattutto analitica, non è in grado di cogliere vedute del mondo che non siano frammentarie. [...] Uno dei caratteri essenziali del cinematografo è quello di supplire in certa misura a questo difetto, di preparare per noi certe sintesi, di ricostituire una continuità nello spazio-tempo di un'ampiezza ed elasticità di cui la nostra fisiologia è incapace». ¹⁰ Al suo lirismo fa eco quello di Cartier-Bresson quando descrive la gioia del fotografo che vive intensamente questa fusione corporea in uno spazio-tempo di un'intensità mai sperimentata: «Sono un fascio di nervi in attesa del momento, e la cosa cresce, cresce, cresce, e poi esplose, è una gioia fisica, danza, tempo e spazio riuniti. Sì! Sì! Sì! Sì! Come la conclusione dell'*Ulisse* di Joyce. Vedere è un tutto». ¹¹

Liberando lo spirito e la mano dalle cure materiali per riprodurre il reale in una forma grafica, paradossalmente la fotografia permette di concentrare l'attenzione sulla percezione in sé, in quanto fenomeno mentale; percepire non è soltanto vedere, ma anche ricordare, immaginare, progettare, desiderare, godere. Ben lontana dall'essere il frigido strumento del voyeur, la macchina fotografica riassegna al corpo il suo ruolo centrale nella creazione artistica.

L'attività fotografica assumerà quindi per Cartier-Bresson il significato di una riconquista di sé, di una liberazione da ogni coercizione fisica e mentale imposta artificialmente. Il culto della vita rappresenta dunque tutt'altro che un'astrazione idealista. «È un grande piacere fisico, è un piacere fisico enorme essere là, presenti!» ¹² Per lui non ci sono atti intellettuali significativi che non siano anche sensoriali, esperienze spirituali che non siano avvertite nel più intimo del corpo, provate carnalmente. La presenza non è soltanto presenza di spirito, nel senso di opportunismo, ma coscienza permanentemente all'erta davanti all'infinitesimale, all'inafferrabile, in altre parole davanti a quello di cui non saprebbe impadronirsi in quanto pura coscienza spettatrice: il fotografo è incluso nello stesso spazio e nello stesso flusso temporale di ciò che egli fotografa. «È una questione di millimetri, di essere qui, o là. C'è una lievissima differenza tra una buona e una brutta fotografia. Sono piccole differenze, piccolissime». ¹³ L'attività fotografica non tiene in conto il dualismo e ripristina



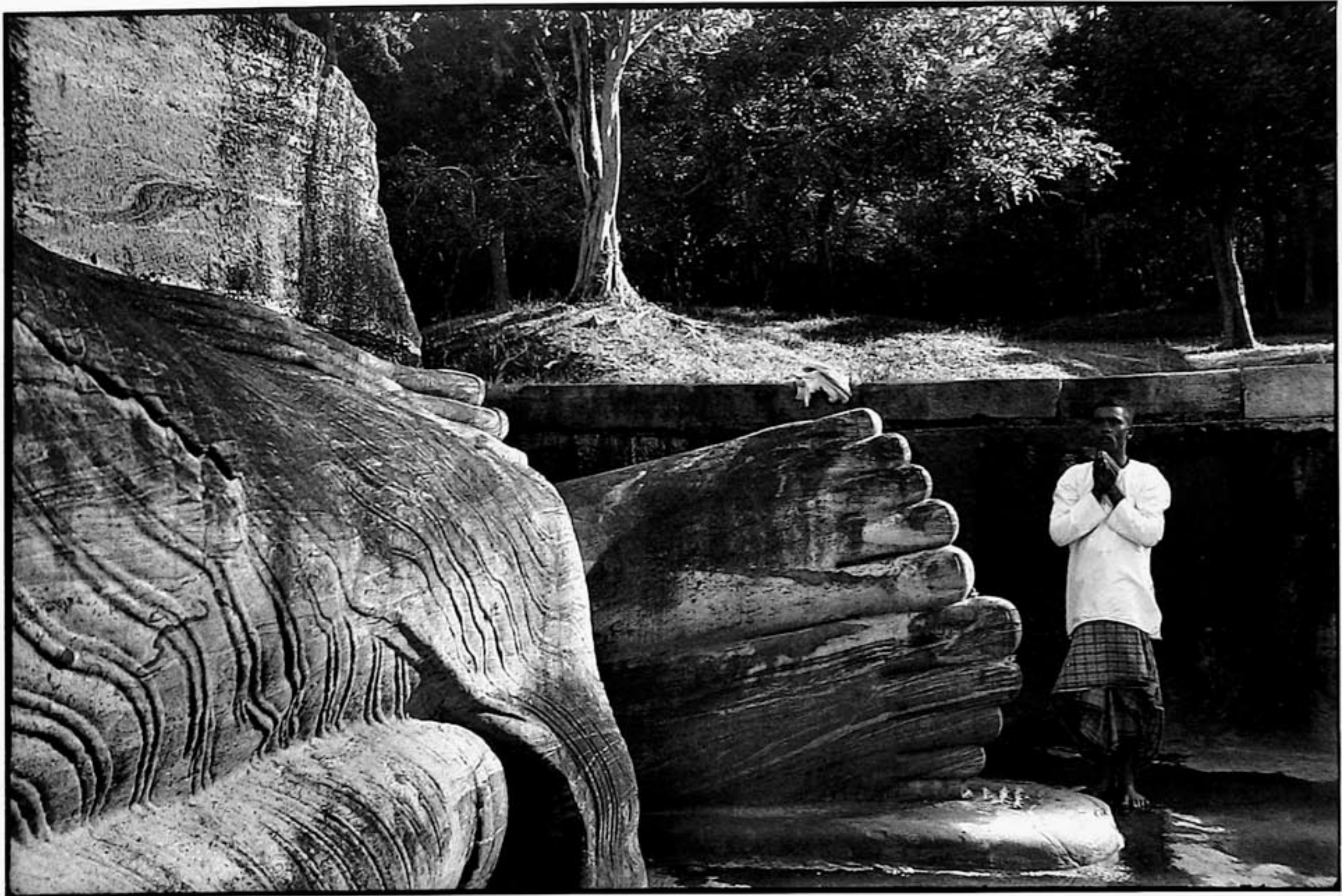
21 - Alicante, 1933.

l'unità del soggetto. Questa presenza fisica del fotografo è dunque il mezzo per avere un'esperienza diretta della realtà, oltre a un modo per collocarsi al limite estremo del presente, con spazio e tempo mescolati insieme, perché i millimetri sono anche centesimi di secondi e di conseguenza «la piccola differenza», l'inafferrabile, è insieme differenza di tempo e di spazio. La fotografia istantanea, come se fosse stata inventata con l'idea di tradurne le manifestazioni, capta la vita perché il suo oggetto è l'effimero, ciò che non si vedrà una seconda volta. Attraverso l'effimero si esprime infatti la vita stessa: «Faccio l'apologia di tutte le inclinazioni degli uomini, e per esempio l'apologia del gusto per l'effimero», scrive Aragon.¹⁴

La fotografia richiede perciò una certa vivacità, e: «Bisogna essere lucidi, concentrarsi. Il pittore ha un'intuizione, può correggerla. Per noi, niente ritocchi, niente banalità. Bisogna essere vivi! È la vita a essere appassionante: occorrono sensibilità e disciplina intellettuale, nient'altro. Curiosità per la vita e rigore plastico».¹⁵ Siccome la vita è labile, l'arte consiste in una ricerca dell'emozione. Il «piccolo apparecchio», come lo chiama Henri

Cartier-Bresson, rappresenta proprio «lo strumento perfetto per l'esercizio dello sguardo sulla vita»; al contrario della penna o del pennello, che esigono che ci si fermi un istante per guardare dentro di sé o davanti a sé. Esso permette di guardare la vita senza mutare la percezione del tempo, senza aver bisogno di ricostituirla, rimanendo nello stesso rapporto assoluto con l'incessante rinnovarsi del presente. La fotografia in sé non è un fine e neppure un mezzo; non potrebbe prevalere sulla vita. Mette a nudo un permanente stato di allerta, fa comunicare una vita interiore intensa e un'attenzione attiva al mondo che ci circonda.

Assegnando un'importanza speciale alla freschezza, alla spontaneità, Henri Cartier-Bresson si è presto forgiato un'etica del viaggio o, più esattamente, dello spostamento. Le sue assenze, il suo rompere gli ormeggi, le sue partenze non assumeranno mai l'aspetto di un rinnegamento, di una ricerca dell'oblio. Anche qui egli manifesta uno spiccato senso di equilibrio (da bravo normanno, scrive maliziosamente Mandiargues), evitando accuratamente i due scogli che incombono sugli artisti nomadi: uno lo avrebbe



22 - Sri Lanka, 1949.

fatto diventare un passante senza vincoli né attenzione (a parte quella rivolta alla propria deriva interiore), l'altro avrebbe comportato la tentazione di votarsi anima e corpo a un altro mondo, di convertirsi a un'altra identità personale e culturale.

Accordare un primato alla vita non è una forma di spontaneismo, Cartier-Bresson non ha questa ingenuità. Anche capire e vedere presuppone del tempo; non tutte le novità valgono la pena, tranne se ci si accontenta di stupori da quattro soldi. Inoltre una curiosità insaziabile non sussiste se non guidata da un rigore implacabile assiduamente alimentato. La vita diventa allora un'arte in sé, la si coltiva, facendo germinare dall'esperienza il rispetto: «L'essenza di un paese non può essere colta in pochi giorni frettolosi. Le mie fotografie dell'Asia sono le tracce di oltre vent'anni di vita in Oriente. «Quel che si fa con il tempo, il tempo lo rispetta», diceva Rodin... Quanto a me, vorrei essere vivo, ma vivo di una vivacità nata da un lungo contatto con gli esseri e le cose». ¹⁶ Fotografare equivale ad abbracciare un compromesso perennemente rinegoziato tra l'attesa febbrile dell'istante successivo e una lunga pazienza... Il carattere d'istantaneità che definisce l'imma-

gine fotografica rappresenta di conseguenza non tanto un dato tecnico quanto la sua dimensione poetica, perché dall'istante in quanto tale emerge l'emozione suscitata dalla convergenza, o dalla coincidenza, tra l'effimero e la perfezione.

Fotografare è immergersi nella durata, infatti. Per discernervi l'ordine dal caos, anche se l'ordine si scompagina costantemente, con la stessa rapidità con cui si è instaurato. Ciò che conferisce all'immagine fotografica il suo carattere specifico, in rapporto all'immagine pittorica, è il fatto di essere costituita di un materiale temporale: «In fotografia c'è una plasticità nuova, funzione di linee istantanee. Lavoriamo nel movimento, una specie di presentimento della vita, e la fotografia deve cogliere nel movimento l'equilibrio espressivo». ¹⁷

Se vuole «fare il surf sull'onda del tempo» – la metafora è di Cartier-Bresson – e non finirvi annegato, il fotografo deve essere tutto energia, agilità, nervi, concentrazione, impulsività. I pittori del rinascimento parlavano in questo caso di «temperamento» e all'epoca questo era determinato dall'oroscopo. A sentire André Pieyre de Mandiargues, Henri Cartier-Bresson, «Sole in Leone»,

nato sotto il segno della luce, è un «uomo ardente, impulsivo, energico». Senza smettere di essere ai propri occhi un pittore, egli adatta il proprio «temperamento» a un mezzo che gli permette di cogliere la vita intesa come piacere dell'effimero e dello slancio.

La sorpresa

Come si manifestano quegli istanti che si distinguono dal continuum cui appartengono e ci fanno assaporare la pura sensazione della durata e, attraverso questa, della vita? Con la sorpresa, il sentimento di un'esplosione improvvisa per quanto identificabile, garanzia d'autenticità: «Il bello della fotografia è che di colpo sprizzano fuori delle cose, così, lì davanti, e bisogna prenderle... È questa la poesia! Non bisogna riflettere. Il resto del tempo sì, allora sì che occorre riflettere. Ma in quei momenti bisogna essere pronti!»¹⁸ La sorpresa s'incontra con tanto maggiore facilità, con tanto maggiore frequenza quanto più il contesto umano nel quale il fotografo si trova a muoversi gli è meno noto, meno familiare. «È terribilmente difficile parlare del proprio paese. Si è bloccati da una quantità di idee preconcepite, di ricordi, di abitudini. La nostra memoria è al tempo stesso sovraccarica e fallace. Bisogna lavarsi lo sguardo, cercare di aprire gli occhi, pervenire a gustare il sapore di quello che ci circonda nella vita quotidiana. È indispensabile riuscire a preservare la freschezza d'impressioni, la capacità di essere, in ogni momento, sorpresi».¹⁹

Il fotografo deve essere in rotta con la percezione corrente, dato che ricrea in sé una situazione d'ignoranza o d'ingenuità di fronte ai comportamenti e ai codici sociali che ha imparato a percepire come naturali o abituali. È un po' come quel lettore consumato che da tempo non si ferma più alla materialità dei segni che gli scorrono sotto gli occhi sul foglio di carta e che all'improvviso si assoggetta a percepirli a uno a uno, riscoprendo la loro estraneità e opacità: «Nel proprio paese si sa troppo e non abbastanza, ed è difficile fare una sintesi. È più facile lavorare all'estero! In Francia bisognava rinnovare le proprie impressioni, ritrovare una freschezza davanti alla vita. Si tratta di dire davanti a ogni cosa «che cos'è?» e «perché?»»²⁰

La sensazione di sorpresa non sarebbe tuttavia sufficiente se si limitasse a essere una reazione passiva, uno spasmo di stupore: essa presuppone al contrario un'attenta vigilanza, una consapevole anticipazione, un presentimento sapientemente coltivato delle forme dell'imminenza. «La fotografia è la concentrazione dello sguardo. È l'occhio che sta sul chi vive, che guizza instancabilmente, sempre a caccia, sempre pronto. La fotografia è disegno di getto. È domanda e risposta».²¹ La coincidenza di domanda e risposta, la loro omogeneità, si avverte grazie a un sentimento di reminiscenza: «Il bisogno di gioia e di felicità degli uomini, o la loro ferocia, si manifestano attraverso le sfaccettature di piccoli dettagli infinitamente numerosi. Vi colpiscono in quanto nuovi, ma anche perché familiari, come se ci fosse una reminiscenza. Si crede di decifrarli da un'impressione generale, un po' come in un museo che si visita per la prima volta ma di cui si conoscono già certi quadri per averne viste le riproduzioni. Trovandosi di fronte al quadro vero, si prova lo shock della sorpresa, la gioia di misurarsi in un confronto».²²



23 - Les halles de Baltard, Parigi, 1952.

Si è di nuovo molto vicini alle concezioni di Proust: «Quello che facciamo è risalire la vita, è spezzare con tutte le nostre forze il ghiaccio dell'abitudine e del ragionamento che s'incrosta immediatamente sulla realtà e fa sì che non la vediamo mai, è ritrovare il mare aperto. Perché la coincidenza tra due impressioni ci restituisce la realtà? Forse perché in questo modo essa risuscita con quello che omette, mentre invece se ragioniamo, se cerchiamo di ricordare, aggiungiamo o togliamo».²³

Henri Cartier-Bresson è anche in sintonia con l'intuizione fondamentale di Bergson, secondo la quale la coscienza si dispiega nella durata: «Cerchiamo nel più profondo di noi stessi il punto in cui ci sentiamo più dentro la nostra stessa vita. Ci rituffiamo allora nella pura durata, una durata dove il passato, sempre in cammino, si arricchisce incessantemente di un presente nuovo».²⁴ Bergson propone la definizione di un Io non più posto sotto il segno della permanenza del *cogito*, ma nell'intuizione della durata. All'inizio dell'*Evoluzione creatrice* così descrive questo Io percettivo: «L'attenzione è un'attesa e



24 - Piscina Deligny, Parigi, 1955.

non c'è coscienza senza una certa attenzione alla vita. Il futuro è là: questa trazione ininterrotta che ci fa avanzare sulla strada del tempo è anche la causa del nostro continuo agire».²⁵ L'azione di fotografare non è uno stato d'immersione passiva nella durata pura, perché la facoltà di anticipazione non è meno importante della memoria, essendo la vita una specie di contraddizione indefinitamente rinnovata tra l'identità e la differenza, tra la novità assoluta di ogni istante che sopravviene e i nodi di memoria ai quali esso viene comunque ad aggrapparsi, senza che niente possa arrestare né interrompere questo movimento di fuga in avanti, neppure la fotografia. «La memoria è molto importante, memoria di ogni fotografia presa galoppando alla stessa andatura dell'evento; durante il lavoro bisogna essere sicuri di non aver lasciato dei buchi, di avere espresso tutto, perché dopo sarà troppo tardi, non si potrà riprendere l'evento a ritroso».²⁶

Tuttavia Cartier-Bresson non condivide la concezione vitalista di Bergson. Per lui la vita non è uno slancio verso una trascendenza; essa si manifesta nell'immanenza, in modo aleatorio, tramite istanti di perfezione che l'intuizione sa riconoscere e captare: «Tutti i momenti, in fondo, si equivalgono. Ma c'è indecisione in tutti gli istanti nel flusso del reale. Per me, come per ogni artista, esiste tuttavia il riconoscimento di un ordine plastico salvatore, contro la disgregazione operata dal banale, dal caos e dall'oblio».²⁷ Questi istanti non sono esclusivamente prodotti dal mondo visibile, come se esso fosse autonomo; non si tratta neppure di affibbiare al visibile un'organizzazione geometrica artificiale: «Si sente spesso parlare di angoli di ripresa, ma i soli angoli che esistono sono quelli della geometria della composizione. Sono questi gli unici angoli validi, non quelli che fa il tale gettandosi ventre a terra per ottenere degli effetti o altre stravaganze».²⁸ In Cartier-Bresson c'è una dialettica tra vita interiore e vita esteriore: lo sguardo le mette in armonia e ristabilisce l'unità tra l'io e il mondo: «È vivendo che scopriamo noi stessi, in parallelo alla scoperta del mondo esterno. Se esso ci plasma, anche noi però possiamo agire su di esso. Deve stabilirsi un equilibrio tra questi due mondi, l'interiore e l'esteriore, i quali, in un dialogo costante, ne formano uno solo, ed è questo il mondo che dobbiamo comunicare».²⁹

Come sarebbe possibile presentire questo ordine plastico nello scorrere del tempo, impadronirsene nello spazio di un clic, senza uno speciale sforzo da parte della coscienza di mettersi in sincronia con l'incessante movi-



25 - Hortense Cartier-Bresson, 1979.

mento delle forme? Si ha dunque «una plasticità nuova, frutto di linee istantanee»,³⁰ che è in correlazione con una nuova disposizione mentale.

La fotografia è presa «dal vivo», un'espressione diventata ormai un luogo comune ma che conviene leggere *stricto sensu*: «Camminavo per l'intera giornata con l'animo vigile, cercando di prendere dal vivo delle foto come flagranti delitti».³¹ In altre parole, in antitesi con la lunga tradizione delle arti grafiche, dove l'immagine era il risultato di una paziente elaborazione manuale, la fotografia si basa totalmente sul rapporto fragile e mobile tra il soggetto che fotografa e ciò che egli percepisce. «Il fotografo (pazienza se è un maleducato) deve prendere la vita di sorpresa, appena uscita dal letto».³² La fotografia non ferma la vita, ma la sorprende nei suoi istanti più densi o, meglio, più lievi. Non si tratta infatti di cogliere scene sature di significato, gravide di messaggi. La vita sfiora e passa. E, per captarla, il fotografo deve sottomettersi a questa legge e fotografare «di soppiatto» (*à la sauvette*), secondo l'espressione usata da Cartier-Bresson.

L'istantaneità non è dunque cosa facile. Al contrario essa impone una nuova regola, altrettanto inviolabile di

quelle della composizione ereditate dal disegno. Ritoccare una fotografia diventa alla lettera un gesto iconoclasta, in quanto equivale a violarne il carattere intrinseco, a trattarla come se fosse un disegno, trascurandone la dimensione temporale, ignorando il peso della durata e dunque della vita di cui essa si è impregnata nello spazio di un clic. Non è ritoccabile perché non è né una grafica, né uno scritto; traccia visiva di un'emozione, essa si definisce con la sua stessa istantaneità: «Di tutti i mezzi d'espressione, la fotografia è l'unico che fissi un istante preciso. Giochiamo con cose che scompaiono e, una volta scomparse, è impossibile farle rivivere. Non si ritoccano i propri soggetti».³³ Come sarebbe possibile, in effetti, ritornare a posteriori su un'emozione che è unica? Cartier-Bresson rovescia completamente il senso del luogo comune tradizionale secondo cui la fotografia, immobilizzando il movimento, è mortifera e mummifica quel che è vivo. Il ritocco è infedele alla vita; nega l'estinzione continua che ne è la legge; la regola che il fotografo si autoimpone rispetta invece la vita fino alla sua negatività, che è quella di essere transitoria, ma che le permette di reinventarsi, di rinascere di continuo. «Per quanto poco si tagli una buona fotografia,



26 - Ivry-sur-Seine, 1955.

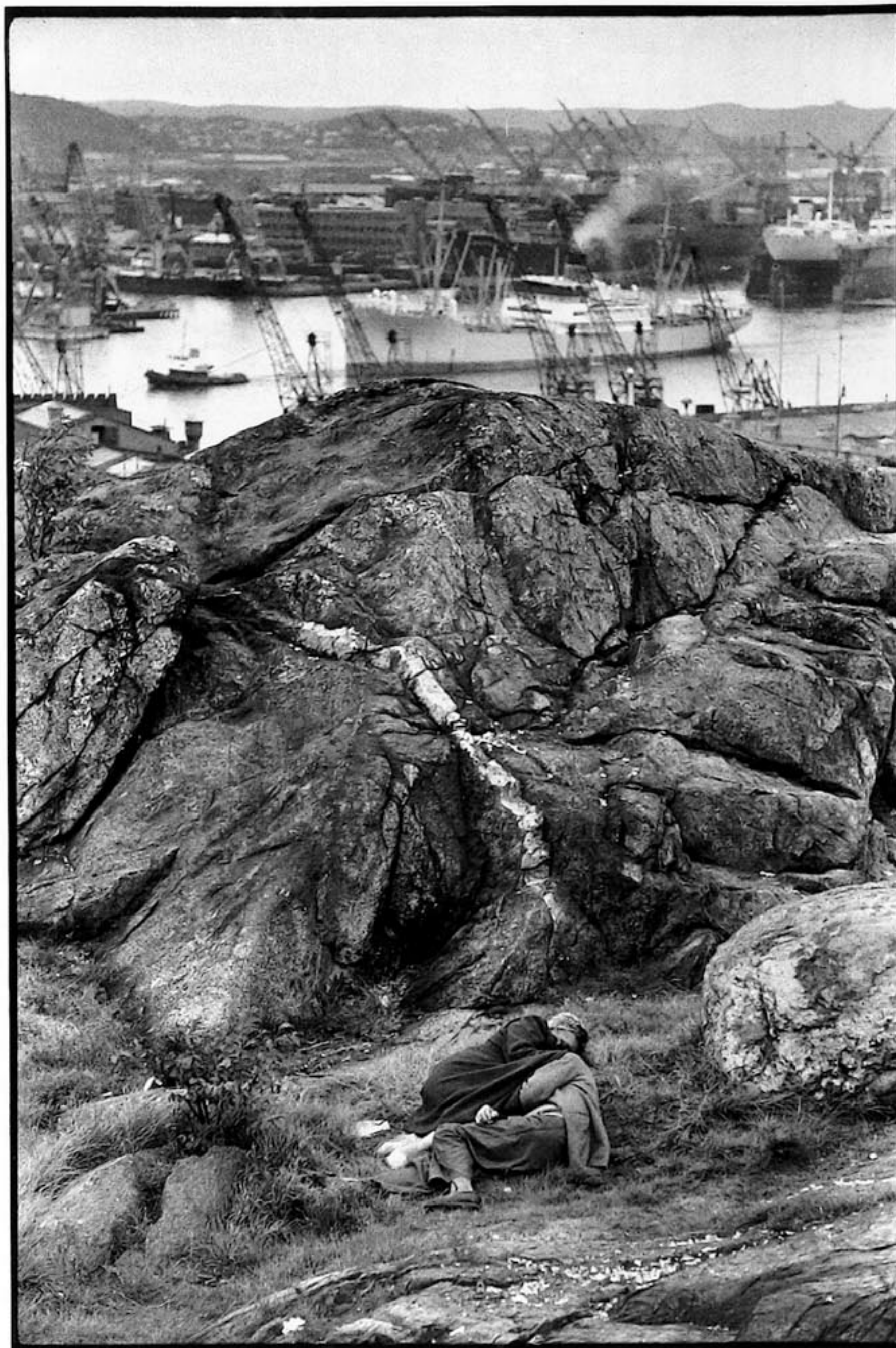
viene fatalmente distrutto il gioco di proporzioni. D'altra parte, è molto raro che una composizione debole al momento dello scatto possa essere salvata cercando di riaggiustarla in camera oscura, rifilando il negativo sotto l'ingranditore: l'integrità della visione non c'è più.³⁴ Integrità, integralità: lapsus o gioco di parole, questa assimilazione illustra la stretta connessione tra etica ed estetica.

La fotografia è un'incisione praticata sulla durata da una coscienza percettiva. Non è un'idea nuova: Eadweard Muybridge ed Etienne-Jules Marey se n'erano serviti per analizzare scientificamente il movimento. Marcel Duchamp aveva brillantemente mostrato i problemi posti alla pittura dalla frammentazione del tempo in microistanti. La novità consiste nel fare dell'istantaneità una regola artistica. Diventando disegno istantaneo e conservando le esigenze e le regole che l'organizzano in quanto disegno o schizzo, la fotografia è una risposta immediata a una percezione mutevole.

Se la vita è un divenire e se essa si manifesta nel cambiamento, allora la macchina fotografica si pone senz'altro – allo stesso titolo della macchina da presa, per quanto in modo diverso – come strumento privilegiato che permette

d'immergersi nel flusso del divenire, di seguire lo scorrere della vita degli uomini e della loro storia, di osservare e di comprendere, sapendo dare una forma a quanto è costantemente in movimento e che tuttavia può talvolta corrispondere a linee, proporzioni, valori, a un'armonia che l'occhio capta e dalla quale il corpo e lo spirito, inseparabili, attingono la gioia.

Seguendo l'esempio di Bergson, Henri Cartier-Bresson pone l'energia al centro della sua concezione della vita, quell'energia di cui facciamo parte in qualità di esseri viventi e che trasforma e ricrea tutto, dentro di noi e attorno a noi. In Bergson la traduzione di questo slancio, nei momenti in cui la nostra personalità si concentra su se stessa in un atto di pura libertà creatrice, è la gioia: «[La natura] ci avverte con un segno preciso che abbiamo raggiunto la nostra destinazione. Questo segno è la gioia. Dico la gioia, non dico il piacere. Il piacere non è che un artificio immaginato dalla natura per ottenere dall'essere vivente la conservazione della vita; esso non indica la direzione in cui la vita è lanciata. Ma la gioia annuncia sempre che la vita è riuscita, che ha guadagnato terreno, che ha riportato una vittoria: ogni grande gioia ha un accento



27 - Svezia, 1956.

trionfale. Ora, [...] troviamo che dovunque ci sia gioia, c'è creazione: più ricca è la creazione, più profonda è la gioia». ³⁵ Una definizione che Henri Cartier-Bresson non contesterebbe.

Egli procede a una sintesi personale, conservando della sua passione per la pittura l'esigenza di un ordine geometrico, della sua frequentazione dei surrealisti l'importanza assegnata al caso, alla sorpresa e all'inconscio, della sua cultura cinematografica il valore emozionale dell'imma-

gine in bianco e nero e la plasticità del movimento nel tempo. Esistono indubbiamente dei punti di frizione tra queste diverse influenze. La cristallizzazione non è in alcun caso una sintesi priva di contraddizioni. Il rifiuto della memoria, la volontà di tendersi verso l'istante che sopraggiunge e infine l'abitudine di ricondurre tutto alla vita, l'enigma per eccellenza, serviranno a preservare questa zona d'impensato.

L'animismo

I sensi tutti non sono che un toccare, e le arti tutte imitazione. Ma ogni senso tocca e ogni arte imita in un modo suo proprio.

Denis DIDEROT, *Entretien sur le Fils naturel*.

Sin dalle sue origini, la storia della fotografia è accompagnata da una superstizione profondamente legata, a quanto pare, a quella che potremmo chiamare la sua «fantasmatica». Nadar, in *Quand j'étais photographe*, riferisce che Honoré de Balzac, convinto che la personalità di ogni essere fosse costituita da strati sovrapposti, gli spiegò la propria teoria degli spettri, in virtù della quale egli riteneva che convenisse non farsi fotografare troppo spesso, perché altrimenti, con la fissazione di questi strati spettrali per mezzo dell'apparecchio fotografico, l'individuo sarebbe stato a poco a poco privato della materia stessa della sua personalità. «Ogni operazione daguerriana, ogni fotografia» scrive Nadar, a commento della teoria di Balzac, «sorprende, stacca e trattiene, appropriandosene, uno strato del corpo ritratto. Così, questo corpo subisce l'evidente perdita, che si rinnova a ogni fotografia, di uno dei suoi spettri, cioè della sua essenza costitutiva». ¹ L'associazione tra immagine fotografica e spettro, da una parte, e l'assimilazione, dall'altra, dell'atto di cogliere un'immagine alla cattura della personalità, fenomeno antropologico ricorrente, spiegano la persistenza, anche nelle nostre società moderne, di un rap-

porto con le immagini segnato da un carattere magico. Nel *Ramo d'oro*, J.G. Frazer aveva raccolto un gran numero di superstizioni legate alle ombre e ai riflessi, aggiungendo che «talvolta si crede che i ritratti contengano l'anima della persona raffigurata; ovviamente, le persone convinte di questo non tengono affatto a farsi ritrarre». ²

La fotografia, registrando flussi fotonici, impronte luminose del passato, è esposta al rischio di approcci venati di irrazionalismo e contribuisce a rivitalizzare credenze arcaiche. Come constata Susan Sontag: «La nostra incontrollabile sensazione che il processo fotografico comporti una qualche magia non è del tutto infondata. Nessuno considera un quadro dipinto al cavalletto consubstanziale al soggetto raffigurato: si accontenta di rappresentarlo o di farvi riferimento. Ma una fotografia non è soltanto somigliante al soggetto ritratto, o un omaggio nei suoi confronti: vi partecipa, né è l'estensione e un potente mezzo per attingerlo e impadronirsene». ³ Secondo Frazer, il principio della «magia simpatica» poggia sull'idea secondo cui «cose che sono state in contatto e hanno poi smesso di esserlo conservano un'identica

influenza reciproca, come se il loro contatto non si fosse mai interrotto».⁴

La superstizione di Honoré de Balzac è lungi dal costituire un caso isolato. Verso la fine del XIX secolo, si assiste infatti allo sviluppo di teorie ed esperimenti che hanno lo scopo di mettere in luce i presunti poteri del procedimento fotografico, con una combinazione di approccio scientifico e credenze popolari. Si pensi al dottor Bourion, che presenta i suoi esperimenti alla Société de médecine légale di Parigi nel 1870 e pretende di essere in grado di identificare un assassino fotografando l'immagine che ne conserva la retina della sua vittima (posto che l'assassino sia stata l'ultima persona vista dalla vittima...). Il dottor Bourion battezzò il questo procedimento con il nome di «optogramma».

Si pensi, poi, agli esperimenti del dottor Hippolyte Baraduc, grande specialista delle malattie nervose e membro dell'équipe che, all'ospedale della Salpêtrière, contribuì al progresso delle conoscenze sull'isteria. Egli riteneva di poter fotografare le impronte delle passioni umane o, più precisamente, quelle dei fluidi e delle onde che circondano la persona affetta da passioni che producono una forte energia, come la paura, la gioia, la malinconia. Pubblicò i risultati delle sue ricerche nel

1896, in un'opera intitolata *L'Âme humaine, ses mouvements, ses lumières, et l'iconographie de l'invisible fluidique*.⁵

La fotografia, invenzione di sapienti e bricoleurs, è stata inizialmente considerata un prodigio che suscitava meraviglia per la sua capacità di riprodurre la realtà, non nel senso della pittura realista, ma in senso letterale. Edgar Allan Poe lo nota nel 1840: «In effetti, la lastra del dagherrotipo fornisce una rappresentazione della realtà infinitamente più esatta di qualsiasi dipinto realista realizzato da mano umana!»⁶ L'operazione si compiva in assenza dell'uomo, semplice operatore, nel mistero della camera oscura, sotto gli auspici della *magia naturalis*.

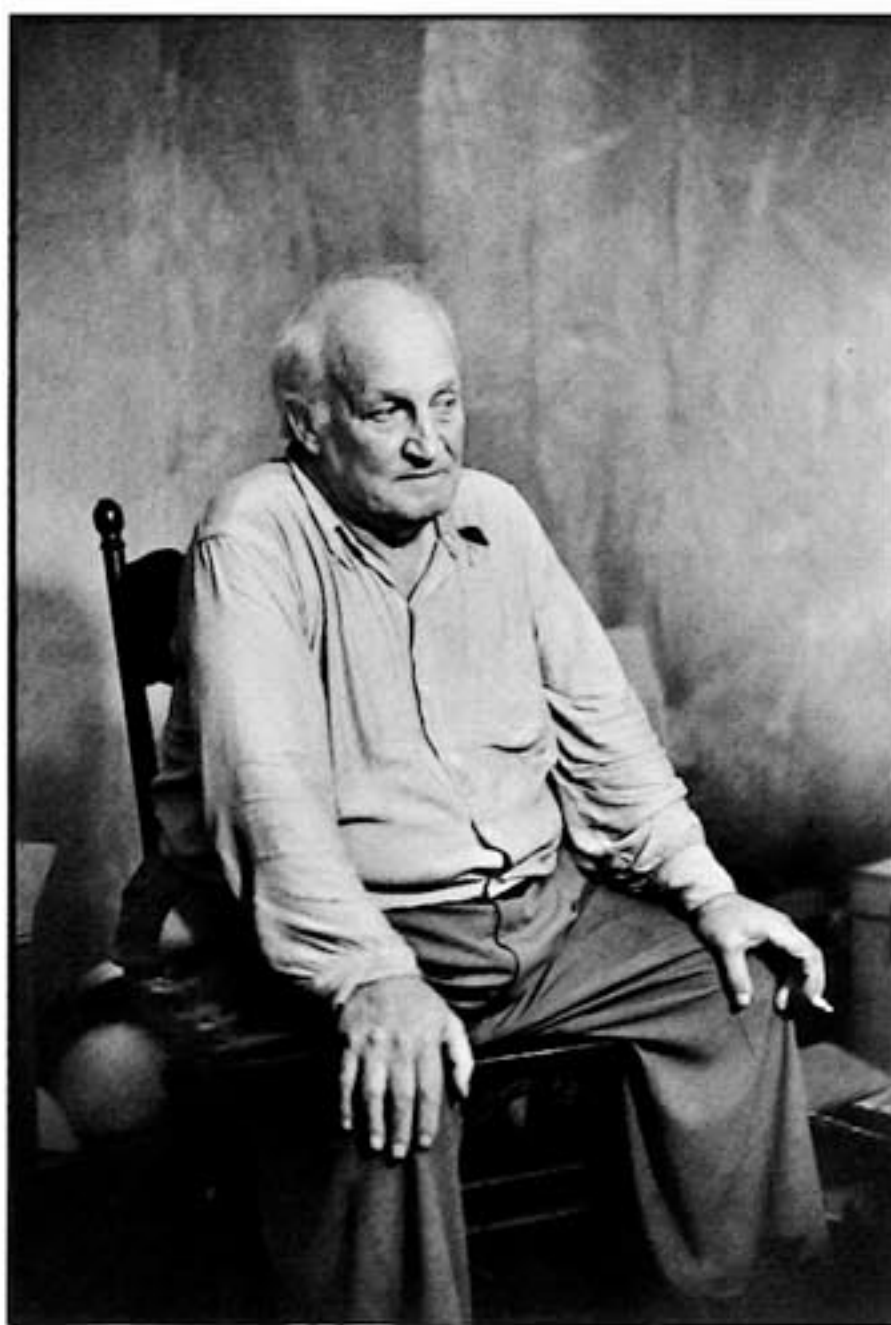
Per via di questo processo fisico-chimico quasi inimmaginabile si è diffusa l'idea sbagliata che la fotografia si

faccia da sé, come se la tecnica di cui essa è frutto fosse così naturale da far risultare superfluo l'intervento umano. Oppure, al contrario, così elaborata da consentire di farne a meno. Pur essendo contraddittorie tra loro, queste due idee, confuse ma largamente condivise, erano nondimeno convergenti. In entrambi i casi, il ruolo del fotografo, riguardo ai pregiudizi estetici, ne usciva offuscato.

In un articolo intitolato *Ontologie de l'image photographique*, André Bazin scrive che «la sacra sindone di Torino realizza la sintesi tra reliquia e fotografia» e «beneficia di un transfert della cosa reale sulla sua riproduzione». La sua tesi è una mutazione delle superstizioni

legate alla nostra percezione del fenomeno fotografico⁷.

Ma non è certo a questo animismo che ci riferiamo a proposito di Henri Cartier-Bresson, anche se, per certi aspetti, la sua determinazione a non farsi fotografare potrebbe sembrare l'espressione di una credenza nel potere malefico dell'immagine. «La gente si svela. Ma qualcosa viene sottratto. C'è qualcosa di magico».⁸ Egli non pare insensibile alla «magia» della fotografia, ma la inserisce in un contesto particolare. La sua conoscenza dell'opera di J.G. Frazer e l'interesse per l'antropologia non sono certo irrilevanti a questo riguardo. Frazer sottolinea che le credenze



28 - Robert Flaherty, 1947.

magiche sono più universali e permanenti dei dogmi delle grandi religioni.⁹ Ci vuole un riavvicinamento, discutibile ma avvincente, tra magia e scienza, fondate come sono sull'idea di una necessità immanente e opposte, entrambe, alla religione. «Accanto all'idea di un mondo abitato da forze spirituali, l'uomo primitivo ha un'altra concezione: la natura è costituita da una serie di eventi che si producono secondo un ordine invariabile, senza alcun intervento umano».¹⁰ Egli propone una dialettica della storia umana che, nata dalla magia e da questa delusa, crea prima la religione (la trascendenza), e poi, nuovamente disillusa, inventa la scienza, che finalmente ritrova il fondamento del pensiero magico, l'idea di un ordine immanente, in cui ogni cosa è al contempo neces-



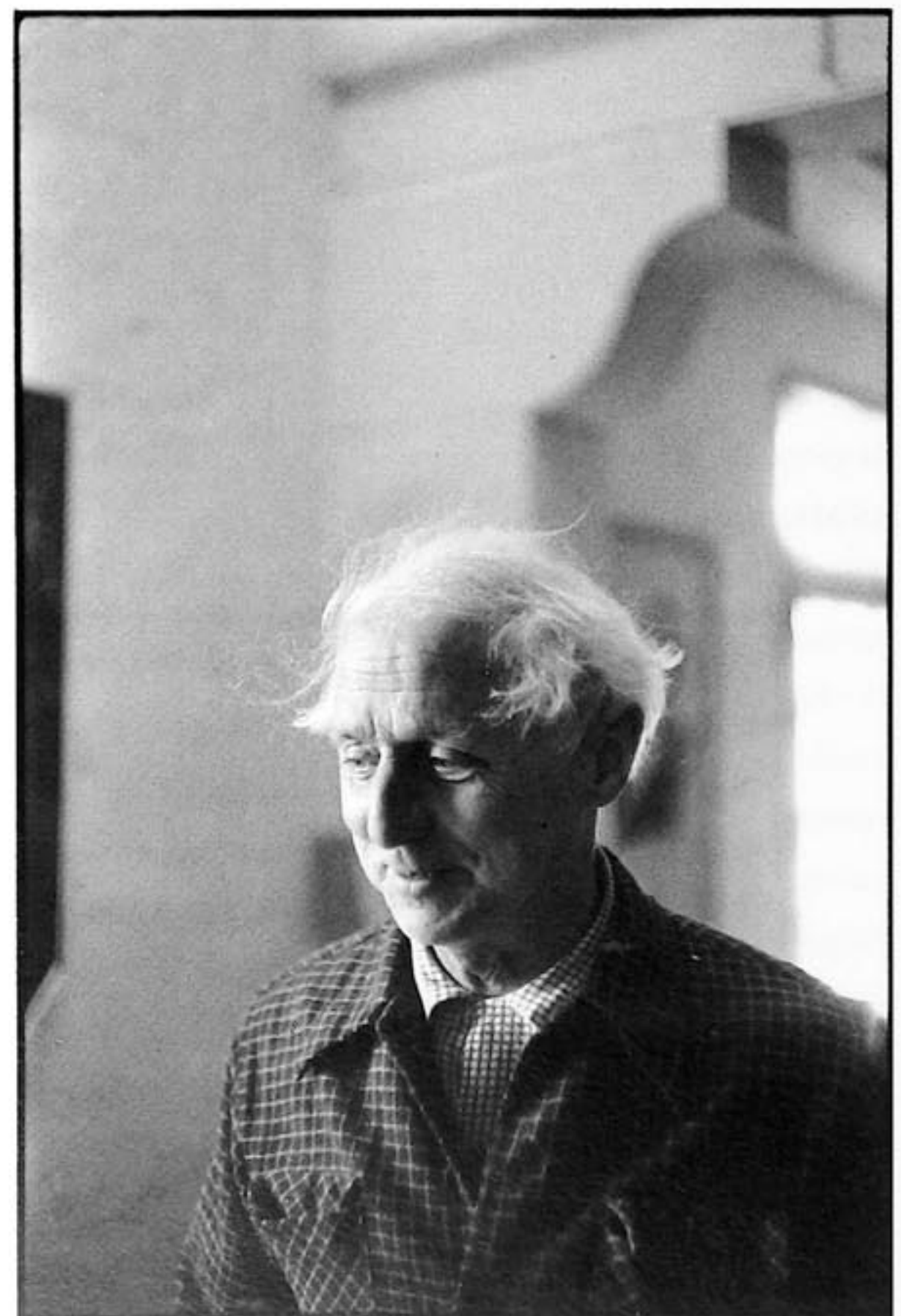
29 - Juan Miró, 1953.

saria e legata a tutto il resto: «[...] gli spiriti profondi, che cercano sempre una soluzione ulteriore ai misteri dell'universo, finiscono per rifiutare la teoria religiosa del mondo perché non si confà alle realtà rivelate dalla scienza; in una certa misura, essi ritornano all'antico punto di partenza costituito dalla magia».¹¹ Benché impregnate di positivismo, le tesi di Frazer stavano in stretto rapporto con le questioni poste da Cartier-Bresson. La sua pratica non è univoca: l'opera affascinante di un Robert Flaherty, che girerà *L'Uomo di Aran*, *Nanouk l'esquimese*, *Moana*, associa una ricerca sulla magia dell'immagine in bianco e nero all'indagine etnologica; o, ancora, Brassai, quando pubblica sulla rivista «Le Minotaure» i primi graffiti – il cui autore, anonimo e collettivo, traduce l'inconscio della città – apre uno squarcio vertiginoso sul nostro stesso arcaismo, sul nostro primitivismo mal sepolto, che risorge sui muri: «Nel 1933, compaiono sui muri, a due passi dall'Opéra, dei segni simili a quelli della Dordogna, della valle del Nilo o dell'Eufrate. [...] Questi segni essenziali non sono altro che l'origine della scrittura – animali, mostri, demoni, eroi, divinità falliche – nient'altro che gli elementi della mitologia».¹²

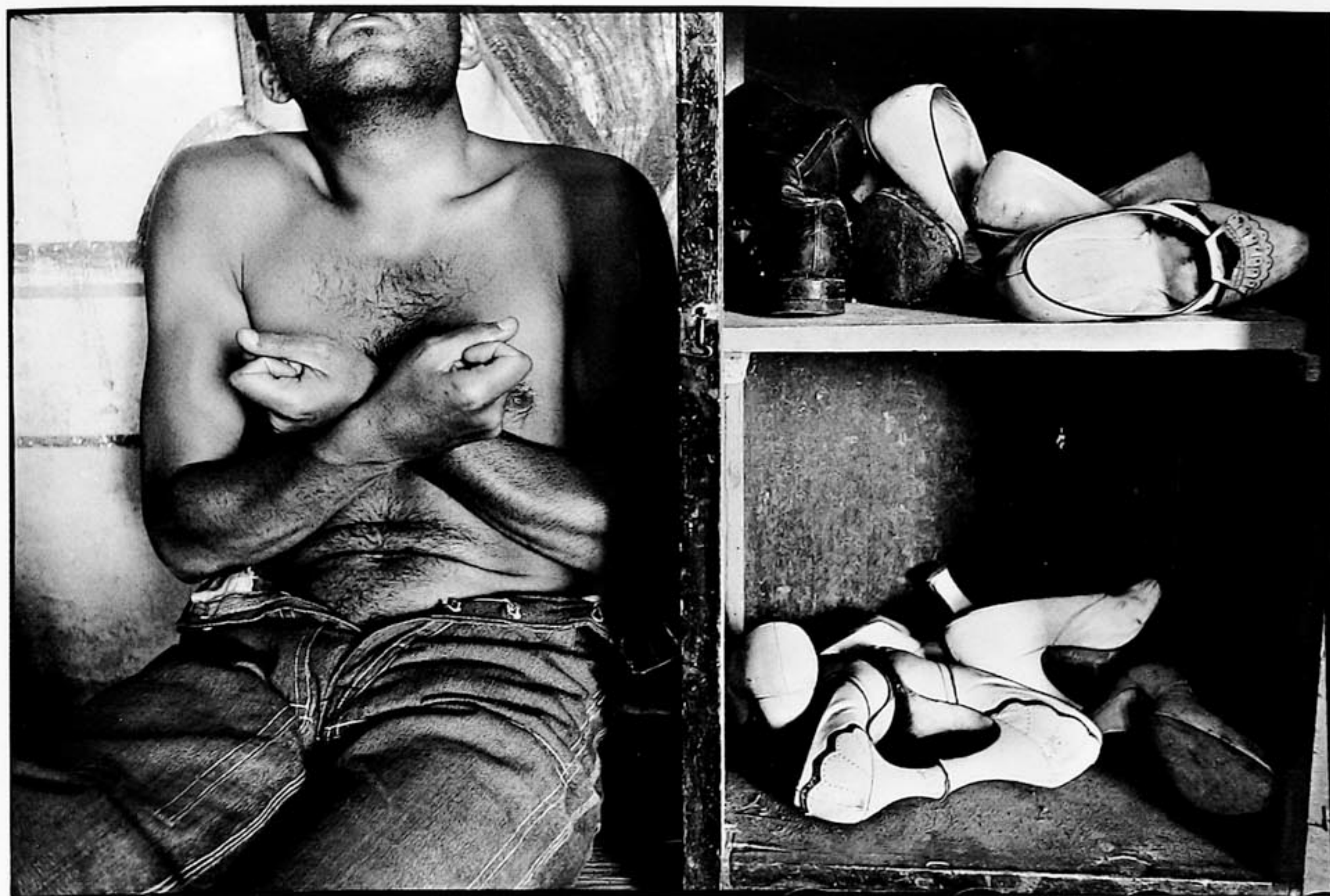
E, certo, neppure il suo soggiorno in Africa può essere considerato fortuito. Louis-Vincent Thomas sottolinea che le arti di queste civiltà poggiano su un principio energetico. «Il mondo», scrive, «è come un grande tutto che cambia continuamente pur restando uguale a se stesso, perché l'energia che circola è la medesima, ovunque».¹³ Da questo principio deriva la valorizzazione di certi dati (fondamentali nelle fotografie di Cartier-Bresson): in particolare, il ritmo, che costituisce «l'architettura dell'essere, il dinamismo interno che a questo dà forma, il fascio di

onde che questo emette in direzione degli altri, l'espressione pura della sua forza vitale».¹⁴ L'importanza attribuita al ritmo influenza la composizione dell'immagine: e non si può fare a meno di ricordare, a questo riguardo, la concezione presente in certi pittori come Miró. Thomas sottolinea che, nella letteratura africana, «l'oggetto non significa ciò che rappresenta, bensì ciò che suggerisce, ciò che crea. Noi ci troviamo di fronte a un surrealismo insieme mistico e metafisico, che conferisce all'immagine la sua efficacia e il suo carattere simbolico».¹⁵ Lo stesso discorso vale per i dipinti di Paul Klee o per i collage di Max Ernst.

È uno degli aspetti del rapporto che le fotografie di Henri Cartier-Bresson intrattengono con la letteratura: egli vi attinge un vocabolario visivo che implica un trattamento particolare delle immagini.¹⁶ Così ritroviamo in esse un gran numero di bizzarre combinazioni di oggetti o di forme che assumono immediatamente una dimensione simbolica, con forti connotazioni sessuali, ad un tempo fantastiche e surreali. Anche il fantastico si fonda sulla credenza in un'autonomia espressiva delle cose, sul



30 - Max Ernst, 1955.



31 - Santa Clara, Messico, 1934.

sospetto che, in qualsiasi momento, un mondo diverso da quello della nostra ragione può squarciare il velo, la trama della nostra realtà.

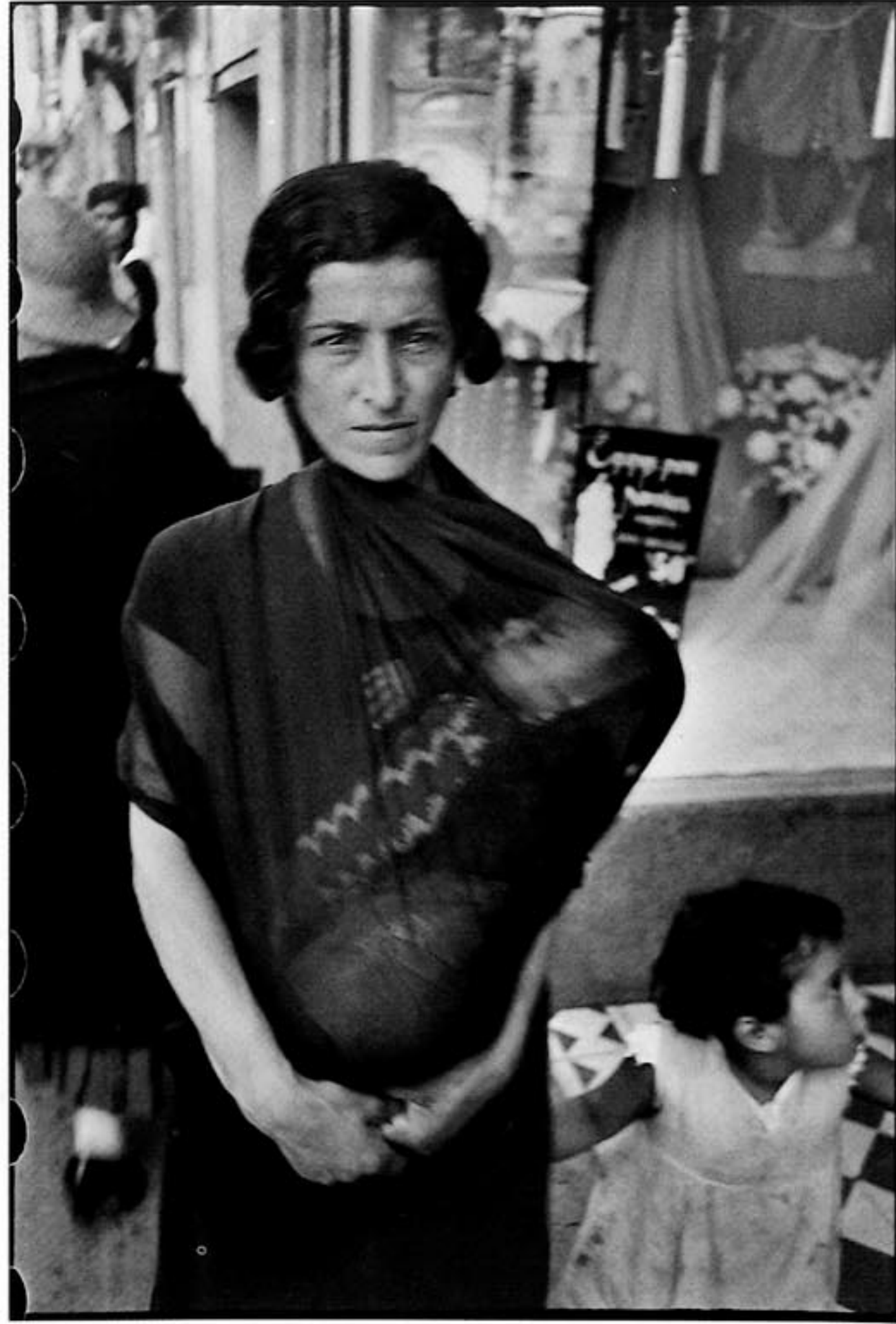
Un uomo con i pugni incrociati sul petto nudo, i pantaloni sbottonati, con due ripiani, alla sua sinistra, su cui sono posate delle scarpe da donna. (Santa Clara, Messico, 1934). In primo piano, due scarpe capovolgono il disegno delle braccia incrociate e formano un cuore, come a interpretare il tema della Passione. Sempre in Messico, nello stesso anno, una donna dall'aria ieratica tiene tra le braccia un lattante avvolto in un tulle nero. Apparizione? Un otre gonfiato, in pelle di animale, con i testicoli bene in evidenza, è appeso a un muro traforato, nei cui interstizi sono infilate delle specie di zucche che evocano dei seni o dei peni. Incubo? A Madrid, nel 1933, un individuo porta delle taniche, sorta di mostruose protesi degli arti, che sembrano divorarlo.¹⁷

L'elenco potrebbe continuare. Tutte queste fotografie, potentemente investite di un valore simbolico evocante la coppia Eros-Thanatos, si presentano simultaneamente come immagini di reportage e come immagini mentali.

Sono immagini prese *à la sauvette*, all'interno di un rapporto dialettico tra il fotografo e la vita, creatrice instancabile di forme nuove, inattese, magiche, che tuttavia interrogano tanto quanto stupiscono.

L'illusione fotografica

La fotografia, strumento per la riproduzione del visibile con una precisione assoluta, si affida pochissimo agli effetti e al piacere estetico propri delle altre arti dell'illusione. Il fine del fotografo non è la verosimiglianza, né la ricerca di un'illusione di realtà, come per lo scenografo. «L'essenza della fotografia», scrive Roland Barthes, «è di ratificare ciò che rappresenta».¹⁸ È una traccia della vita, in cui uno degli elementi è il visibile, e l'altro il tempo. Il fotografo si trova nel medesimo spazio-tempo di ciò che fotografa, e la sua macchina non elabora il visibile, ma dà l'impressione di sottrarlo al reale per trasformarlo. Secondo Barthes: «I realisti, tra i quali mi iscrivo, [...]



32 - Messico, 1934.



33 - Madrid, 1933.



34 - Messico, 1934.



35 - Arizona, 1947.

non considerano affatto la fotografia come una copia del reale, bensì come un'emanazione del reale passato: una magia, non un'arte. Domandarsi se la fotografia sia analogica o cifrata non è un buon metodo d'analisi. L'importante è che la foto possieda la forza di una constatazione, e che questa constatazione della Fotografia sia rivolta non all'oggetto, ma al tempo. Da un punto di vista fenomenologico, nella Fotografia, il potere di autenticazione prevale sul potere di rappresentazione». ¹⁹ Essa dà corpo a un rapporto con il tempo, dematerializzando l'oggetto ripreso.

Ciò che ogni fotografo teme non è l'assenza di somiglianza (c'è sempre una po' di malafede quando, di fronte a una foto, si nega di riconoscersi), bensì piuttosto che la fotografia non trasciva l'intensità della situazione. Per riprendere l'espressione di Walter Benjamin, secondo il quale la fotografia è «marchiata a fuoco dal carattere del reale», si potrebbe dire che la principale paura del fotografo è che questa bruciatura del reale, la sua aura, non sia sufficientemente forte. Qui risiede, senza dubbio, il fondamento dei rapporti tra rappresentazioni animiste e fotografia: alla base della procedura sta l'idea di un'autonomia espressiva del reale. Questa espressività immanente

è il criterio con cui distinguere tra le fotografie che colpiscono e quelle che informano: «È per questo che, nei pro-vini, bisogna distinguere le foto che balzano all'occhio per il loro silenzio – e sono rare – da quelle che, pur essendo composte correttamente, rappresentano un'epoca, un fatto, un costume ecc., e da quelle migliaia di immagini di scarto, puri residui privi di emanazioni». ²⁰

Quest'idea non è patrimonio esclusivo dei fotografi. Le riflessioni di S.M. Eisenstein sull'immagine filmica poggiano sull'idea di una «non-indifferente natura», per riprendere il titolo di una delle principali opere del cineasta sovietico. Egli propone una teoria del montaggio basata sulla convergenza tra leggi naturali e leggi che presiedono alla creazione dell'opera, e ciò per mezzo della sezione aurea. ²¹ Questa è al centro delle riflessioni di Henri Cartier-Bresson sulle forme e sui rapporti che queste intrattengono con il vivente.

Nel campo della fotografia, si giudica meno sulla base della conformità che della presenza; alla realtà raffigurata nell'immagine domandiamo: sei là? Questo *là* è la sua magia: il fotografo «dovrà rispettare l'atmosfera, integrare l'habitat che definisce l'ambiente, evitare soprattutto l'ar-



36 - Hudson e Manhattan, 1946.

tificio che uccide la verità umana, e far così dimenticare l'apparecchio e colui che lo manovra. Un equipaggiamento complicato e dei proiettori impediscono all'uccellino di venir fuori»,²² scrive Cartier-Bresson. E perché lo spirito del luogo, del gesto, della situazione o del personaggio fotografati sia là, perché l'uccellino venga fuori al momento giusto, bisogna che il fotografo sia, in un certo senso, assente: «Se per caso si è battuti in velocità, e qualcuno vi nota con il vostro apparecchio, non resta che lasciar perdere la fotografia e lasciare gentilmente che i bambini vi si radunino intorno».²³

Tale è l'impressione lasciata da un gran numero di sue fotografie che presentano scene di fronte alle quali ci si chiede, folgorati, non se siano esistite (domanda che, per definizione, è resa inutile dalla fotografia), bensì in che modo esse abbiano semplicemente potuto essere viste, come se il suo sguardo avesse il potere sia di rendere irreale la realtà, sia di sorprenderla nei suoi momenti di assenza, di lirismo. È al singolare spettacolo di una realtà dimentica di sé, come quando una persona viene sorpresa a parlare da sola, che fanno pensare questi paesaggi, i quali paiono raccontare i propri ricordi: *Arizona*, 1947,

ill. 35

con quella carcassa d'automobile abbandonata nella vasta pianura che potrebbe evocare la Grande Depressione, mentre sullo sfondo passa un treno, reminiscenza della conquista del West. Oppure *Hudson e Manhattan*, 1946: in primo piano mucchi di legni congelati, da cui si levano volute di vapore, mentre sullo sfondo i grattacieli si innalzano contro le nubi leggere, come se l'America fosse stata colta nel preciso istante in cui lo splendore del suo sogno vacilla in un caos da incubo... O ancora le oche su un sentiero della Beauce che porta a un mulino, scappate da un romanzo picaresco, più che da un semplice cortile (1960), o quei maiali, in un brumoso paesaggio olandese, che alzano la testa al di sopra del loro recinto, come per la nostalgia di una libertà sconosciuta (1953)...

ill. 36

ill. 37

ill. 38

Questa assenza del fotografo potrebbe dar ragione ai sostenitori di una concezione della fotografia che privilegia il dispositivo stesso della macchina: dato che il soggetto è assente, dove collocare la genesi, l'origine dell'immagine? Ma ciò significherebbe trascurare un fatto capitale: l'assenza del fotografo non è un dato, ma un atto di volontà; la sua discrezione è il punto di convergenza di un'etica e di un'estetica, indissociabili, in cui il soggetto



37 - Beauce, 1960.

interviene per il solo fatto di esserci senza bisogno di alcuna affermazione. Il fotografo agisce senza imporsi.

È per questo che – contrariamente, questa volta, a ciò che pensa Roland Barthes – la fotografia non è «infictionnelle», inadatta a produrre effetti di finzione.²⁴ Se di quello che del visibile riproduce non si può dubitare, è però anche vero che essa rende irreallo lo sguardo stesso. Quello del fotografo, che delega la propria facoltà all'apparecchio e si nasconde, al fine di lasciare che l'avvenimento si svolga; quello di chi osserva la fotografia, a cui è offerta l'esperienza di uno pseudo-sguardo rivolto a una vera percezione. Nelle tradizionali arti dell'illusione e della copia, il *come se*, formula di ogni finzione, riguarda l'oggetto della rappresentazione. Nel campo della fotografia, il «come se» finirà per coinvolgere lo sguardo del fotografo e quello dell'osservatore. L'immagine verrà vista, in seguito, come se lo spettatore fosse stato presente in quel momento, pseudo-testimone oculare in luogo e al posto del fotografo, mentre questi, nascondendosi alla rappresentazione, viene a sua volta percepito come assente.

Le arti mimetiche mettono di fronte dei veri sguardi, fortemente strutturati, a delle false apparenze. La pittura,

almeno a partire dal Quattrocento, rinchioda scene «fittizie» all'interno di costruzioni che guidano, istituiscono, concentrano, oggettivano e, infine, mettono in scena lo sguardo.²⁵ La fotografia compie, in un certo senso, l'operazione inversa: tutto quel che vi si vede è reale, ma il luogo da cui si vede è assente. Non è lo spettacolo che istituisce lo sguardo, bensì lo sguardo del fotografo che compone servendosi dell'attitudine del reale a darsi come spettacolo. In tal modo, il piacere proprio della fotografia, quello che Roland Barthes chiama «la sua magia», consiste nel fatto che la de-realizzazione dello sguardo è possibile a condizione che se ne decuplichino le capacità di scoperta. Bisogna dunque che la scena presentata dalla fotografia si dispieghi come se, senza essere visto, il reale potesse improvvisamente cominciare a esistere come spettacolo in sé e per sé. Quand'anche venga concesso, da parte di una persona fotografata, uno sguardo frontale, chi osserva la fotografia sa bene che né lui né il fotografo sono l'oggetto di quello sguardo, bensì l'occhio della macchina, o anche la situazione astratta che consiste nell'essere vista, osservata, sorpresa. Qui sta tutta la difficoltà del ritrarre: cogliere il soggetto nel momento in cui si abbandona. La



38 - Olanda, 1953.

fotografia pone il proprio spettatore in una condizione di pseudo-percezione di fronte a un reale dato come spettacolo, per mezzo del quale egli può costruire una visione a partire da un istante «mai visto», secondo l'espressione di Marc Le Bot: «Disarticolare il visibile per riarticolarlo in immagini dipinte non è una di quelle operazioni che dissociano solo per poi ricomporre e affermare il medesimo. La riarticolazione dell'immagine sarà altro, un mai visto. Se non fossero in presenza di ciò che desiderano, perché mai gli occhi fabbricherebbero delle immagini?»²⁶

Poiché la nostra percezione consiste, in ogni momento, nella riorganizzazione del visibile, la qualità che, a buon diritto, esigiamo dalle immagini è l'assenza di ridondanza. Cartier-Bresson sceglie di fotografare con l'occhio «di dietro» e, se così si può dire, di costringere la percezione comune a darsi la zappa sui piedi: poiché il visibile non si struttura da sé che «alle nostre spalle», egli inventa uno sguardo che lo riarticola nello spazio-tempo dell'inquadratura dell'immagine, drammatizzando le tensioni contraddittorie tra ordine e disordine. I suoi flagranti delitti sono l'esatto contrario della ricerca sensazionalistica: la realtà visiva è colta nell'istante in cui sembra

organizzarsi spontaneamente, ma questo istante è cosa diversa da una percezione registrata: è una ricomposizione fittizia – del mai visto, per la precisione. Essi implicano, quindi, una dialettica tra noto e ignoto, tra prevedibile e imprevisto.

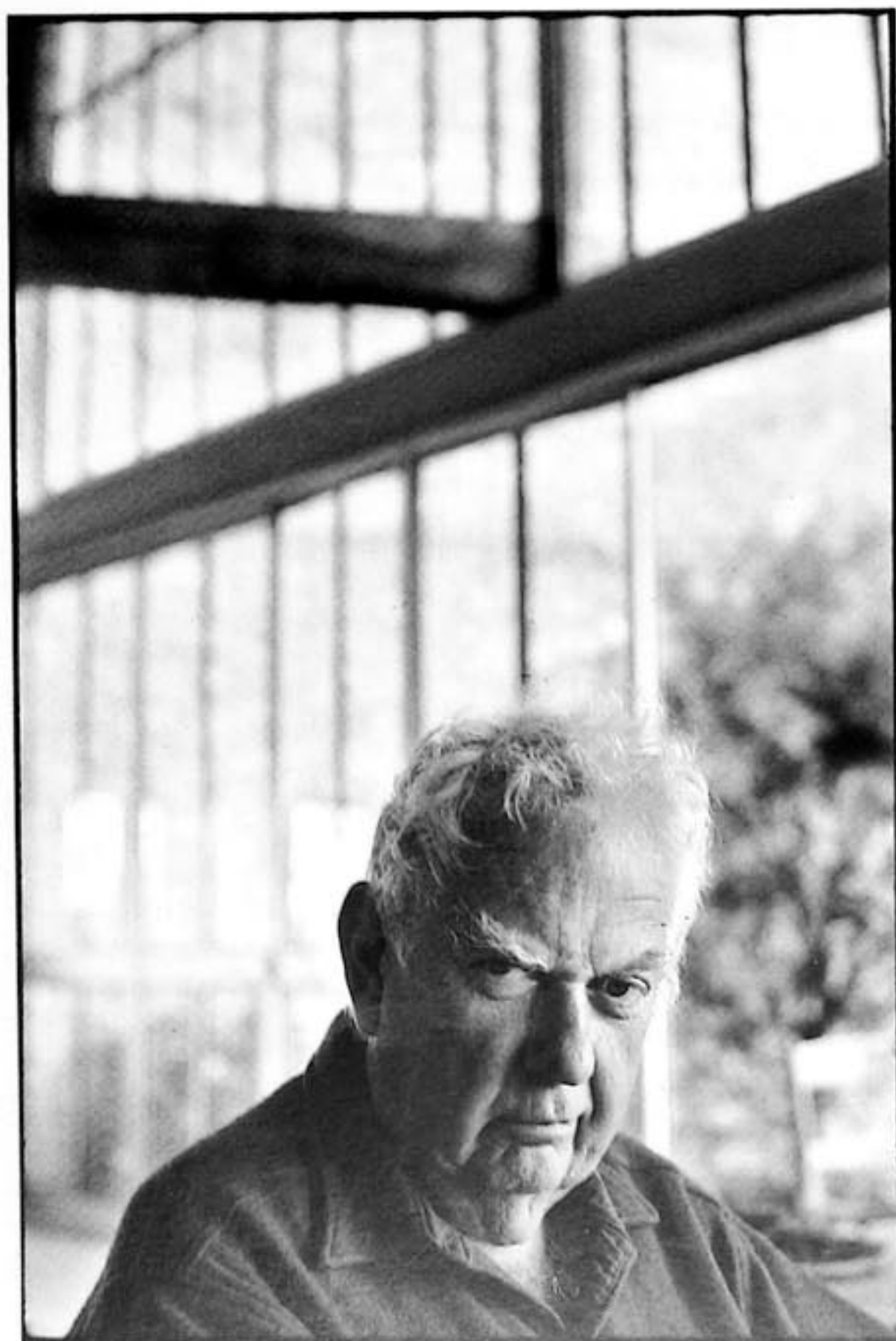
Flagrante delitto

Uno dei flagranti delitti che egli sorprende in questo modo (e una delle sue prime foto con la Leica) ha luogo a Bruxelles nel 1932. È l'immagine eponima della sua pratica artistica. Vi si concentra l'insieme dei fattori narrativi e delle regole di composizione che connotano la sua maniera. Due uomini sono appostati di fronte a un telo di juta retto da sostegni lungo la pista di un ippodromo – dispositivo destinato, senza ombra di dubbio, a escludere lo sguardo dei curiosi. Trasgredendo al divieto, essi approfittano degli interstizi nel telo per vedere qualcosa dello spettacolo. Una partita di calcio? Un cantiere? Un raduno? Non lo sapremo mai: nel campo della fotografia, non

ill. 41



39 - Claude Roy, 1992.



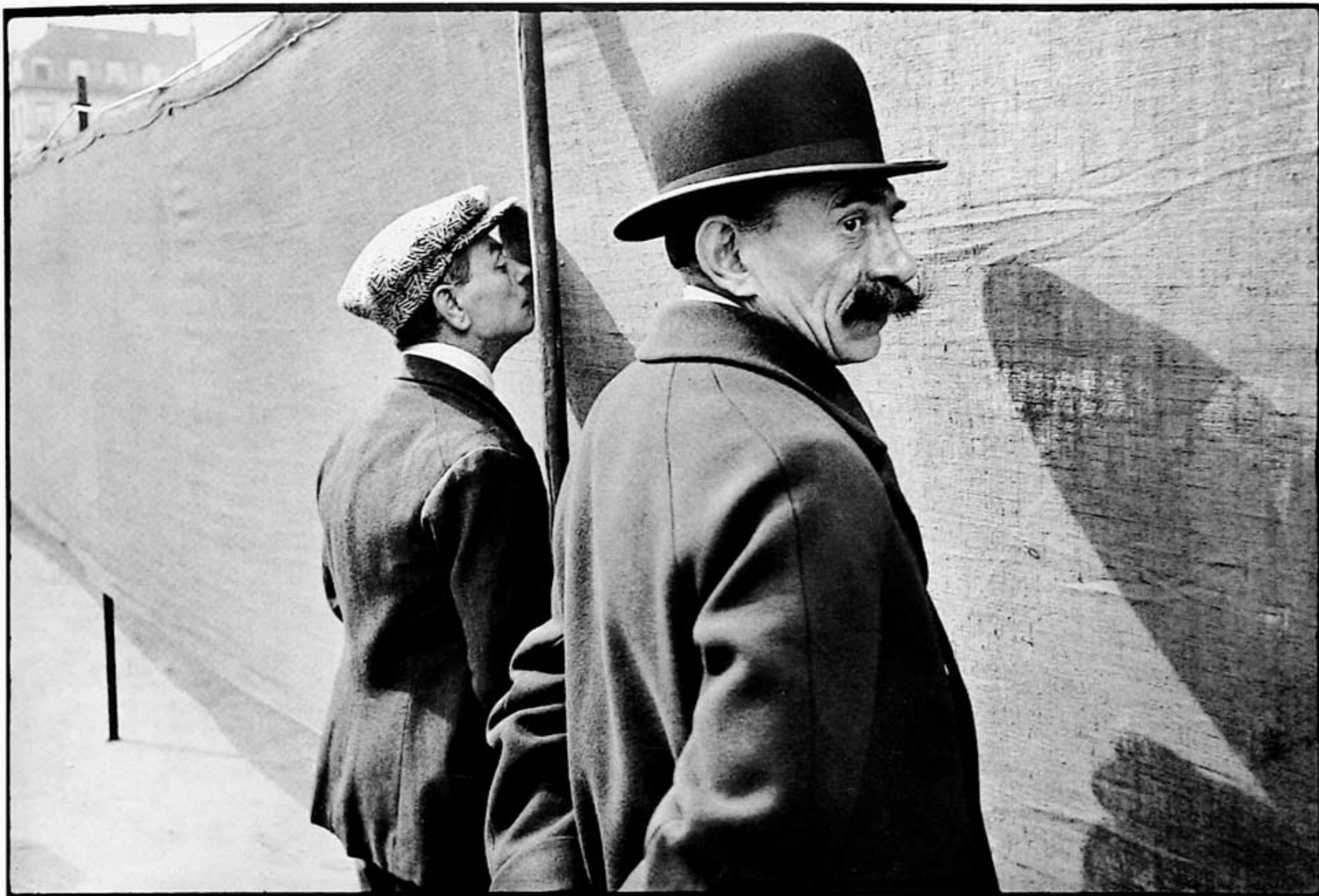
40 - Alexander Calder, 1971.

esiste l'immagine successiva che libera lo spettatore dal dubbio. Quest'immagine ha a che fare con il piacere di vedere e con il suo opposto, la curiosità, l'indiscrezione, persino il rimorso: sentendo confusamente alle proprie spalle la presenza del fotografo e temendo di essere sorpreso a sua volta da un altro sguardo, l'uomo in primo piano si volta. L'altro è invece immerso nel piacere di vedere pur non avendone diritto.

Se l'uno è trattenuto da qualche scrupolo, l'altro è *voyeur* senza vergogna. Si ha così una *mise en abîme* umoristica della posizione del fotografo, combattuto tra la curiosità e la discrezione. Come il telo per i due uomini, la macchina consente al fotografo di vedere una realtà considerata più densa, più preziosa, più reale. Henri Cartier-Bresson non si identifica né con l'uno né con l'altro dei due personaggi che rappresentano istanze non sue. Interrogando la realtà, egli la riarticola. Fa valere così, per sé, un vero e proprio diritto allo sguardo. Non è *voyeur*, e neppure *voyant*. Il fotografo non rivela l'essere: in Cartier-Bresson, questo passa «tra la camicia e la pelle», si infiltra nell'intervallo che separa gli stati di fatto dagli stati di coscienza.

In questo primo flagrante delitto, i due soggetti sono colti con le mani nel sacco o con l'occhio nel buco della serratura, così come la realtà visiva è presa sul fatto: la fotografia, interrompendo bruscamente il continuum percettivo, sceglie la frazione di secondo in cui il caos si organizza all'interno dell'inquadratura. Quel particolare visibile – invisibile all'occhio non meccanico, mai visto – è la preda inseguita da Henri Cartier-Bresson.

L'avventura non è nuova: il pittore o il disegnatore ricostituiscono anch'essi il visibile e, organizzandolo, lo rivelano. Ma lo fanno *a posteriori*. Lo stesso lavoro sul modello, come è stato praticato dagli impressionisti, non appartiene alla pittura in diretta, e ancor meno a quella automatica. Henri Cartier-Bresson, grazie al suo apparecchio per disegnare automaticamente, sceglie di dipingere non sulla base di un modello, ma dal vivo, di cogliere il reale in flagrante delitto d'auto-organizzazione, nell'istante preciso in cui, dall'informe, emergono espressioni e valori, in modo che si realizzi una stretta corrispondenza tra l'aneddoto riportato e la struttura stessa della rappresentazione. Tutto diviene, allora, delizioso, dal baffo al lobo dell'orecchio, alle pieghe del cappotto di questa persona con la bombetta in testa e l'aria da detective belga, fino alla formula plastica scelta dal fotografo, con quei due sostegni che ritmano verticalmente la fuga della pro-



41 - Bruxelles, 1932.

spettiva verso sinistra, senza dimenticare la materia, le pieghe e la texture del telo, qua e là trasparente, sul quale, nell'angolo dell'immagine in basso a destra, viene a schiacciarsi mollemente l'ombra in anamorfosi del detective-voyeur, le mani dietro la schiena, come un ladro che si sarebbe arrestato da sé!

Questa fotografia si offre alla lettura a prescindere dalla situazione precedente o seguente: si tratta di una doppia riarticolazione, plastica e narrativa, ma non discorsiva, di un'esperienza visiva. Pur registrata in un frangente reale, essa non è meno finzione che riconfigurazione dell'esperienza: offre un istante mai visto e non più godibile, un'astrazione secondo natura.

La danza del fotografo

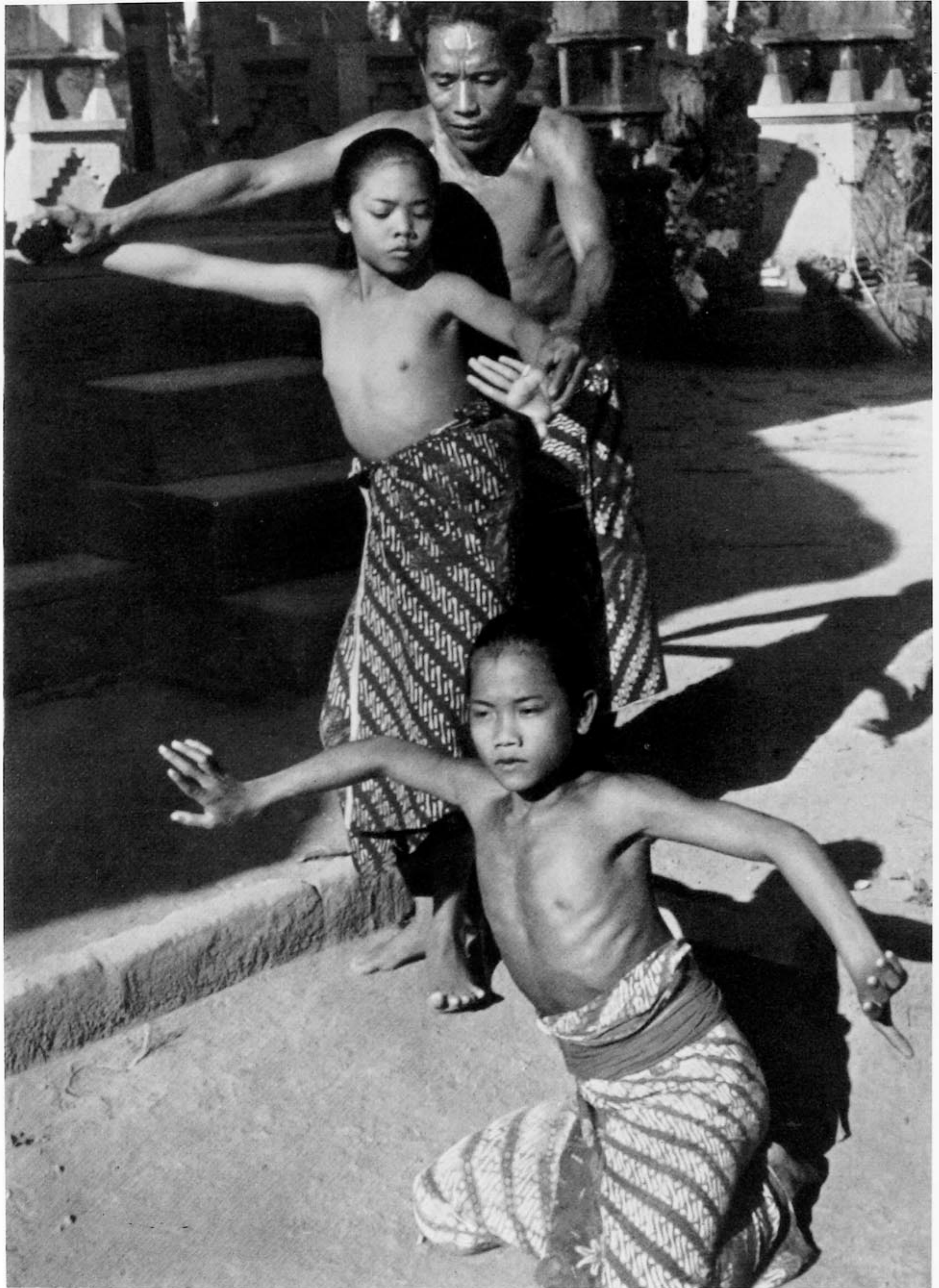
«Spesso, nel corso di un lavoro, un'esitazione, una rottura fisica con l'avvenimento vi può aver dato la sensazione di non aver tenuto conto, nell'insieme, di un certo

dettaglio».²⁷ Da qui, in Cartier-Bresson, l'importanza del rituale della danza.

La danza del fotografo non è un semplice preliminare allo scatto, bensì la ricerca di un adeguamento fisico alla struttura ritmica del mondo visivo. La costruzione di un quadro, tratto dopo tratto o tocco dopo tocco, è funzione delle regole interne della composizione; quella della fotografia presa dal vivo è condizionata da un fenomeno di simbiosi tra l'investimento fisico del fotografo e lo sviluppo dell'evento. «Quando, nel 1947, Claude Roy e io siamo entrati nelle chiese di Harlem, questi mi ha detto che per fotografare senza essere notato dai fedeli in trance, avrei dovuto armonizzarmi istintivamente al loro ritmo».

Questa fusione, che lui adotta come chiave di volta della propria arte, è una forma di combattimento. Un combattimento di astuzia: non si tratta di rinviare alla realtà la potenza che ne emana, bensì di giocare con essa per eludere la sua tendenza a produrre il caos. La danza del fotografo è al contempo preludio e compimento. «Si diceva, l'altro giorno, che noi siamo farfalle, ma è davvero un po' così. Ho visto sui gradini di Saint-Paul, prima

ill. 39



42 - Mario, coltivatore e maestro di danza, Bali, 1949.



43 - Danza del Barong, Bali, 1949.

della sepoltura di Churchill, un ragazzo che faceva delle foto; [...] era meraviglioso, perché era lì, discreto, e però saltellava, hop! Era bello come un animale, ed è molto raro [...] vedere persone belle come animali [...]. L'eleganza di un capriolo! [...] I presenti non ci facevano caso. Era una danza e, insieme, una lotta contro il tempo»,²⁸ riferisce Henri Cartier-Bresson.

ill. 42 Il fotografo non trasforma i fenomeni percepiti in feticci, imbalsamati, impagliati, tassidermici. È lui che diviene animale, per aderire ai movimenti della vita e combattere sul suo terreno, il tempo. La felice fusione dell'istante decisivo non è ravvisabile senza questa sorta di rituale ambivalente, tra lotta e seduzione.

ill. 43 La danza – la danza di vita e di morte, di incanto e di guerra – capta la forma nel cuore dell'informe, il ritmo all'interno del caos. Fa parlare il mondo visivo nella sua lingua naturale, ritmo, slancio, voluttà, violenza, e anche amore. Poiché il fotografo è in un fragile rapporto con il vivente, il loro incontro assume un aspetto sacro, che si può esprimere solo nella cerimonia della danza la quale incarna i rischi corsi dal fotografo.

Ma quali sono i rischi a cui si espone? Superficial-

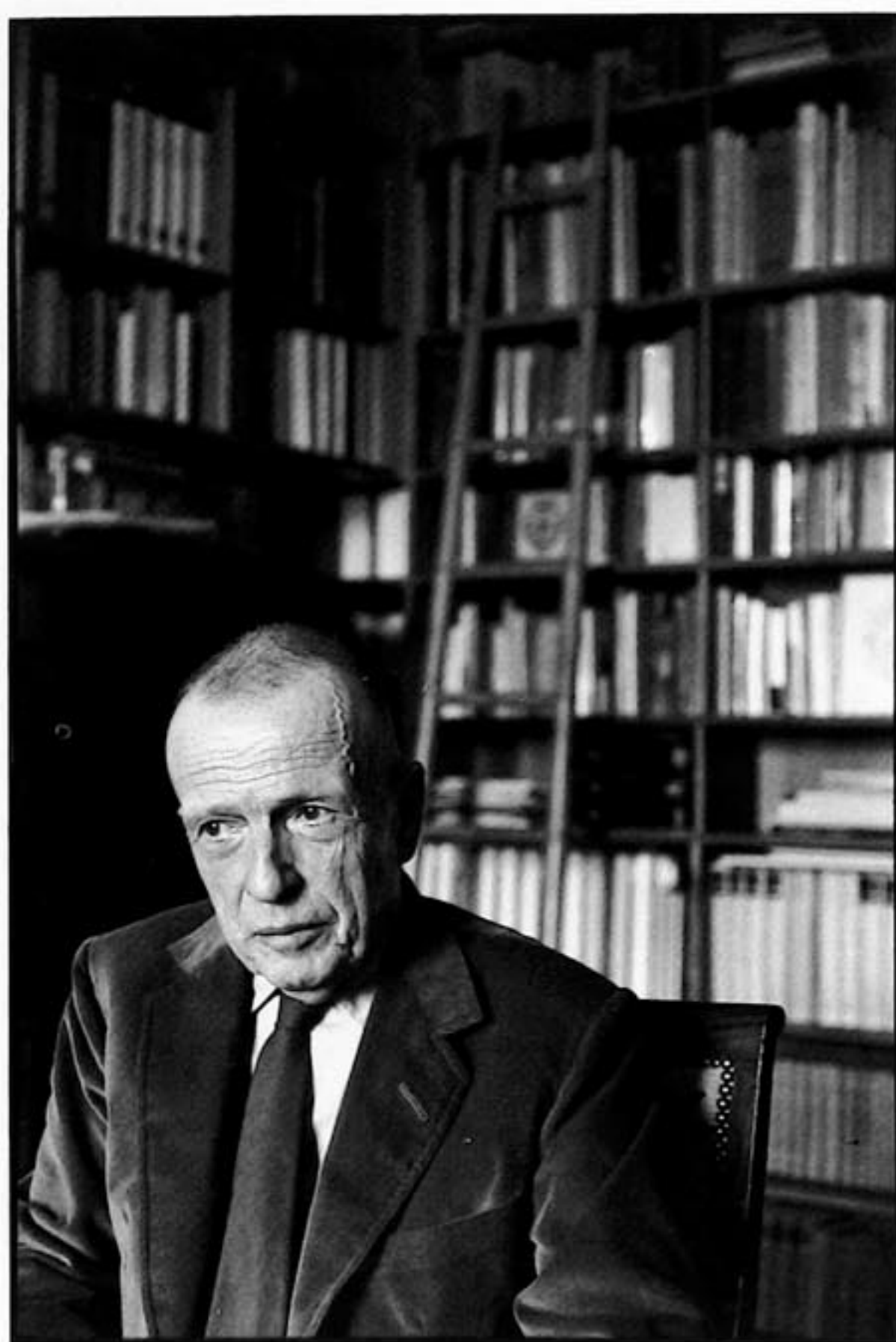
mente, a quello di disturbare, importunare, irritare, essere testimone invadente. Senza essere trascurabili, questi restano puro accidente, esteriori rispetto alla pratica in sé, e non determinano in alcun modo le qualità intrinseche dell'immagine. Il vero rischio che incombe sul fotografo è di cadere nella compiacenza e nell'estetismo e di sottrarsi al semplice ruolo di osservatore-registratore.

Secondo Michel Leiris, l'atto di scrivere (e, diremmo noi, l'atto di fotografare) non è gratuito, se è sanzionato da un più grave rischio, se lo scrittore (il fotografo) obbedisce a una regola imprescrittibile, che lo coinvolge tutto intero nel suo agire, e fa del confronto con il reale una cerimonia che comporta aspetti rituali ed estetici, come nell'arte della tauromachia. Ogni confronto con la realtà ha un aspetto rituale, senza il quale l'uccisione concessa al torero sarebbe un massacro (e il tiro fotografico un saccheggio).

Bisogna che lo scrittore introduca nella sua pratica ciò che Leiris chiama «un corno di toro», l'equivalente di ciò a cui si espone il torero nell'arena: «Ciò che avviene nel regno della scrittura non è forse denudato del suo valore se rimane "estetico", anodino, sprovvisto di sanzione, se

ill. 44

non vi è nulla, nel fatto di scrivere un'opera, che sia l'equivalente [...] del corno acuminato del toro per il torero, che solo – in ragione della concreta minaccia che reca in sé – conferisce una realtà umana alla sua arte, impedendole di essere solamente vana grazia da ballerino?»²⁹ La lotta è, contemporaneamente, cerimoniale, contropartita della presenza di una realtà che ci si prescrive di affrontare nella sua brutale nudità.



44 - Michel Leiris, 1971.

Henri Cartier-Bresson si dà come regola inviolabile anche quella di affrontare una realtà vivente che gli si impone e a cui lui non può apportare alcuna modifica (proprio come lo scrittore che, secondo Leiris, non può cambiare neppure una virgola della sua vita), ma che egli non deve estetizzare né trasporre automaticamente: «In fondo è un po' una trappola questa facilità della fotografia, ed è anche quello che la rende così difficile, perché la scelta è importante. [...] Si appoggia il dito, si scatta e si dice: ce ne sarà ben una buona...»³⁰

Questo principio non è certo estraneo al classicismo che si è soliti attribuire alle sue fotografie: «Non si compone in maniera gratuita, bisogna essere spinti da una necessità, e non si può separare lo sfondo dalla forma».³¹ Si veda, ad esempio, la fotografia del pavone preferito di Bhagwan Mahareshi, scattata nel 1948: la coda dispiegata del volatile che fa la ruota impone la propria legge a una composizione ad arco di circonferenza – che avrebbe potuto fornire a un Albert Renger-Patzsch il movente per una meditazione sulla geometria organica delle cose e del regno animale – che simboleggia la palingenesi; e in effetti il santone è, in quel momento, prossimo a morire.³²

Questa necessità che l'artista si impone e per mezzo della quale accetta il reale così come si presenta, costituisce infine il vero «corno di toro» a cui si espone: a ogni faccia a faccia con il vivente, a ogni tiro o a ogni passo, tutto è rimesso in questione.

Fotografare significa allora instaurare una relazione complessa e perigliosa con il mondo. Come perpetua rimessa in gioco, la sanzione della sua riuscita sta nell'improbabile fusione tra il fotografo-torero e la massa semovente del reale di cui questi sposa il movimento. Scrive Leiris: «Solo se l'uomo si profilerà come si deve [...] formerà con l'animale quella sontuosa composizione in cui l'uomo, la stoffa e la pesante massa cornuta paiono uniti in un gioco di influenze reciproche».³³

La luce

Tra queste forze in movimento che innervano il vivente delle loro perpetue opposizioni, la luce, anche se tenue, è sempre lì, come la forma dialettica della nostra presenza al mondo, un richiamo alla continuità della vita. Essa non è mai totalmente assente, neppure di notte. La luce vive. «Soprattutto, niente flash! Non è quella l'illuminazione della vita. Io non lo uso mai, non voglio usarlo. Restiamo nel reale, restiamo nell'autenticità. Perché l'autenticità è senza dubbio la più grande virtù della fotografia».³⁴ Ombra e luce: una simbolica semplice, puramente retorica, potrebbe associarle retrospettivamente all'inquietudine e alla speranza. Nelle fotografie di Henri Cartier-Bresson contano solo gli equilibri istantanei. Quando è troppo intensa, la luce diviene inquietante:

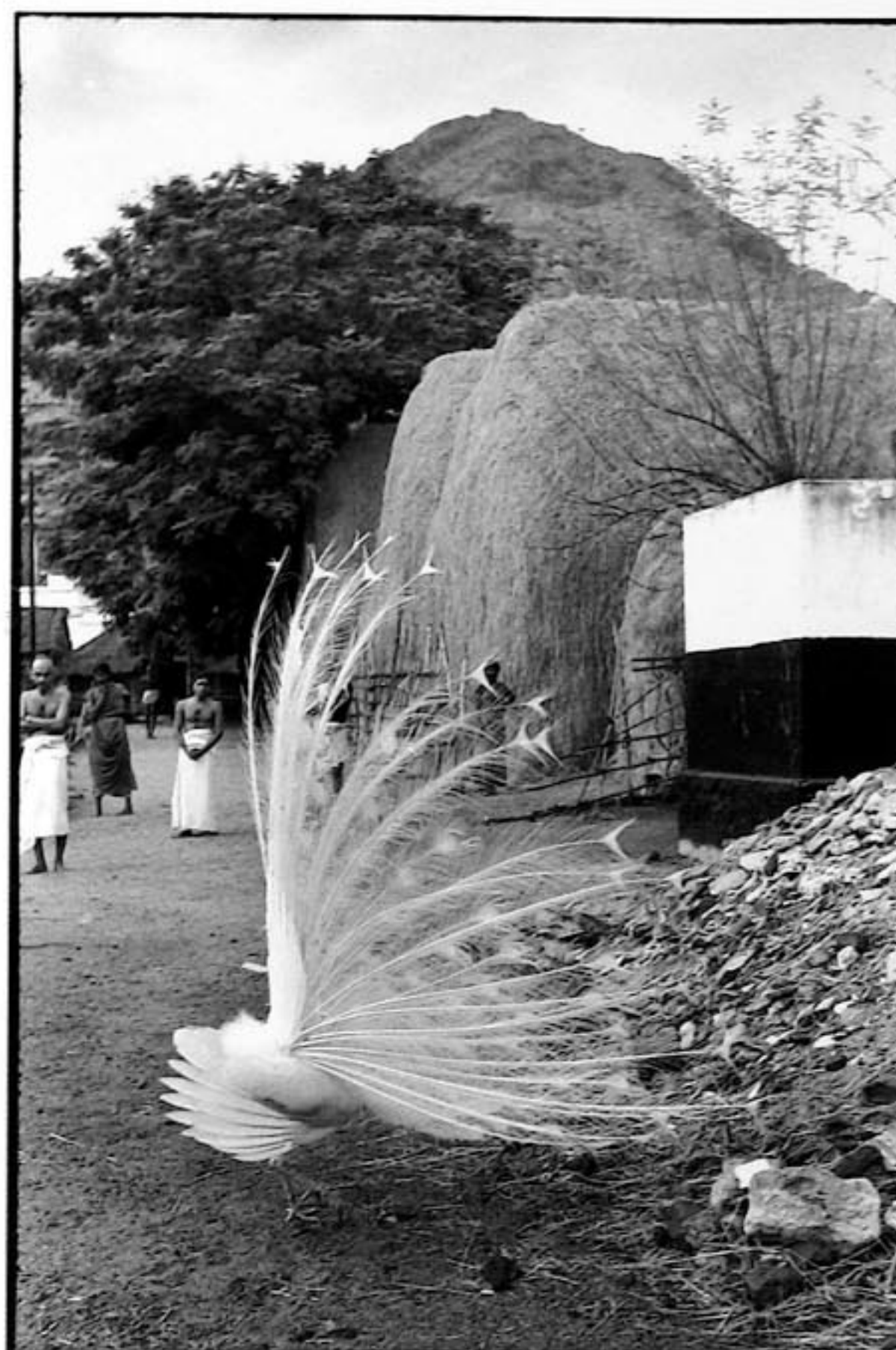
ill. 46 l'ombra sembra allora una sorta di strappo nella trama del reale. A Roma, nel 1965, accompagnato da Pier Paolo Pasolini nelle borgate, scattò quest'immagine: sullo sfondo, allineate, delle costruzioni nuove e impersonali, e su un terreno non edificato tre ragazzi che sembrano giocare sul filo immaginario che separa questa vasta distesa di luce e l'ombra irregolare, vagamente conica, che inizia in basso a destra e va restringendosi come uno squarcio. Non si tratta di valori semplicistici, ma di un gioco di opposizioni tra contrari che è (la presenza dei bambini sembra dimostrarlo) il principio stesso della vita, tra equilibrio e squilibrio.

ill. 47 La luce può dar origine a una specie di buco in cui i nostri punti di riferimento rischiano di crollare. A Roma, nel 1959, in un cortile tra le case, una bambina che corre mette il piede in un riquadro di luce intensa circondato d'ombra, come Alice pronta a scomparire dentro la trapola e a passare in un altro mondo, in cui vigono altre regole. Cartier-Bresson oppone luce e ombra come due entità inconciliabili. Tuttavia, non emerge alcuna visione tragica da queste scene, in cui bambini felici, folletti saltellanti, divengono personaggi di facezie metafisiche. La luce articola i valori geometrici e temporali della fotografia in una dinamica da cui è esclusa ogni forma di manicheismo, di dualismo.

L'alternanza ritmica dei valori, in quanto espressione immanente del cambiamento, gioca un ruolo fondamentale nella composizione. Da ciò deriva l'importanza del lavoro di sviluppo, che consiste nel «ristabilire il bilanciamento che l'occhio perpetuamente compie tra un'ombra e una luce». ³⁵ Questo principio è riaffermato, in modo praticamente identico, da André Lhote in conclusione di uno studio sul chiaroscuro in un quadro di Cuyp intitolato *Paesaggio con montoni*: «Questa analisi dei bilanciamenti ritmici delle ombre e delle luci potrebbe essere preseguito indefinitamente, nel dettaglio come nell'insieme. Esaminando questi capolavori [...] ci si rende conto che la composizione è tanto più suggestiva e più bella, quanto più si prolunga il confine tra luce e ombra, quanto più le sue scie folgoranti si impadroniscono, prima di svanire, di tutto lo spazio possibile». ³⁶ Benché André Lhote parli qui di un dipinto e Henri Cartier-Bresson si riferisca alla fotografia in bianco e nero, parlano entrambi, esclusivamente, di luce e ombra.

Per il primo, l'utilizzo del contrasto simultaneo (facendo leva sulle reazioni psicologiche alla percezione di

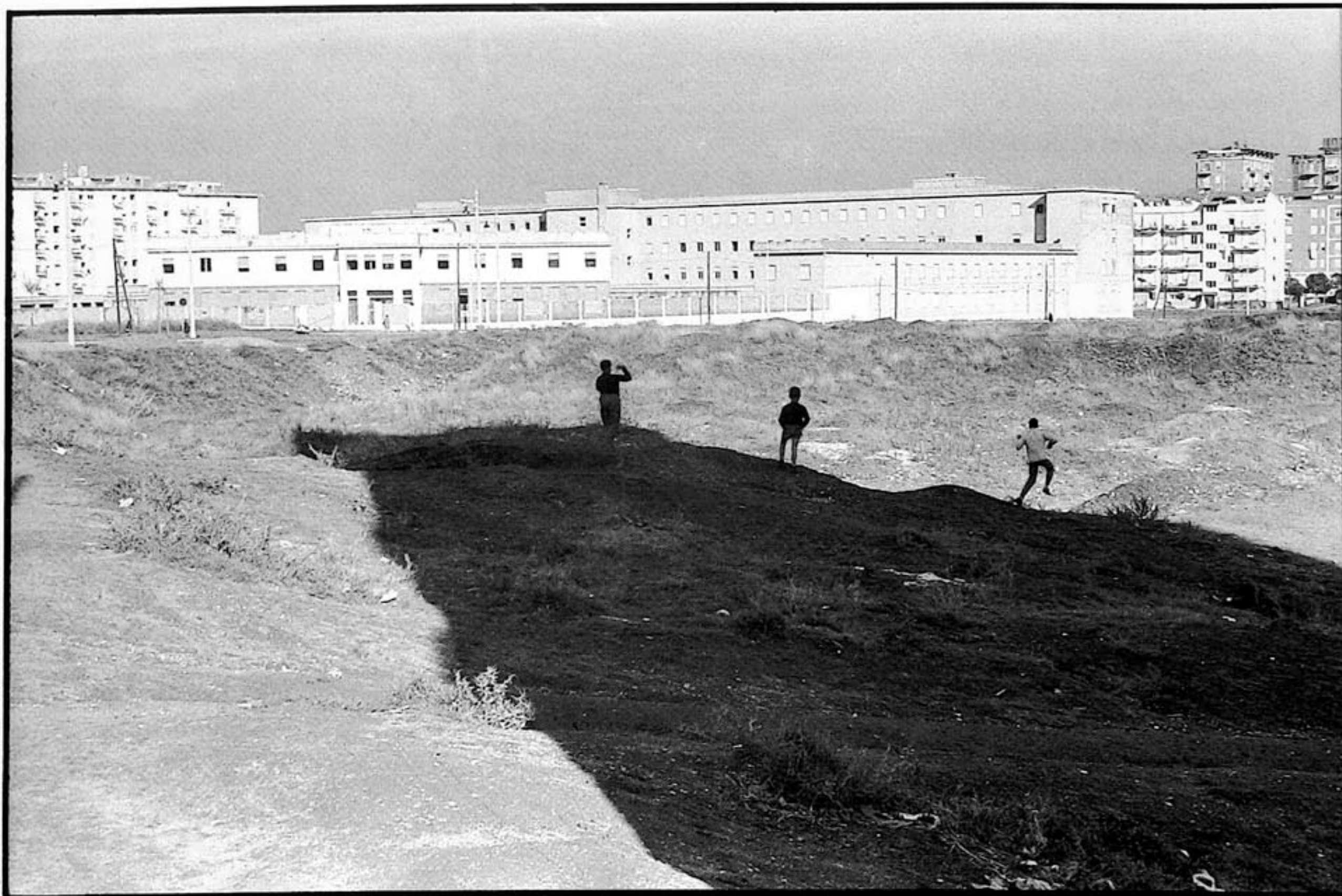
colori più o meno luminosi giustapposti) è uno dei mezzi più sobri di rendere gli effetti della prospettiva lineare senza essere vincolati dai suoi limiti. La composizione viene allora pensata in termini musicali: «Questo confronto che io proporrò senza sosta tra la musica e la pittura s'impone a ogni istante. Perché l'uomo è estremamente sensibile al *ritmo*. La composizione plastica, che si conclude con la creazione di un sistema ritmico preciso,



45 - Il pavone preferito di Bhagwan Mahareshi, India, 1948.

domina la pittura così come la musica. Questo ritmo pittorico è colto quando gli elementi plastici sono disposti secondo rapporti numerici o semplicemente su un sistema di linee parallele o di cerchi che nascono gli uni dagli altri». ³⁷

Questa è, secondo Lothe, la lezione tramandata da Cézanne. Ed è quella che anche Cartier-Bresson tiene a mente: comporre è prima di tutto disporre per l'occhio un percorso rigoroso fatto d'ombre e di luci, giocare con il valore ritmico dei chiari e degli scuri. Gli esempi, evi-



46 - Roma, 1965.

iii. 49 dentemente, sono molteplici. Si pensi alla foto di Trieste (1933): un uomo è disteso su un prato, con un costume da bagno a righe e la testa coperta da una specie di cuffia bianca. Il corpo abbandonato sul fianco destro disegna sull'erba una massa chiara, le cui ombre (la scapola, il braccio sinistro) accentuano l'effetto plastico. Un po' più in alto, una vaga scia bianca (sicuramente, un banco di sabbia) conferisce un ritmo vagamente fantasmatico alla forma della gamba destra, la sola visibile. Più lontano, una fila di cabine segna l'immagine con spessi tratti verticali neri e bianchi (alcune porte sono aperte), ornati da un tratto nero (il tetto piatto delle cabine), che attraversa orizzontalmente l'immagine nel suo centro e per tutta la sua lunghezza. Una torre in pietra è dipinta a quadrati alternativamente scuri e chiari che riprendono la linea orizzontale delle cabine. La sfera vuota che la sormonta le conferisce un aspetto strano e, insieme al banco di sabbia, fa di questa scena un'apparizione di fantasia. È proprio questo carattere astratto a compensare il manifesto «errore» di composizione rappresentato dal taglio dell'im-

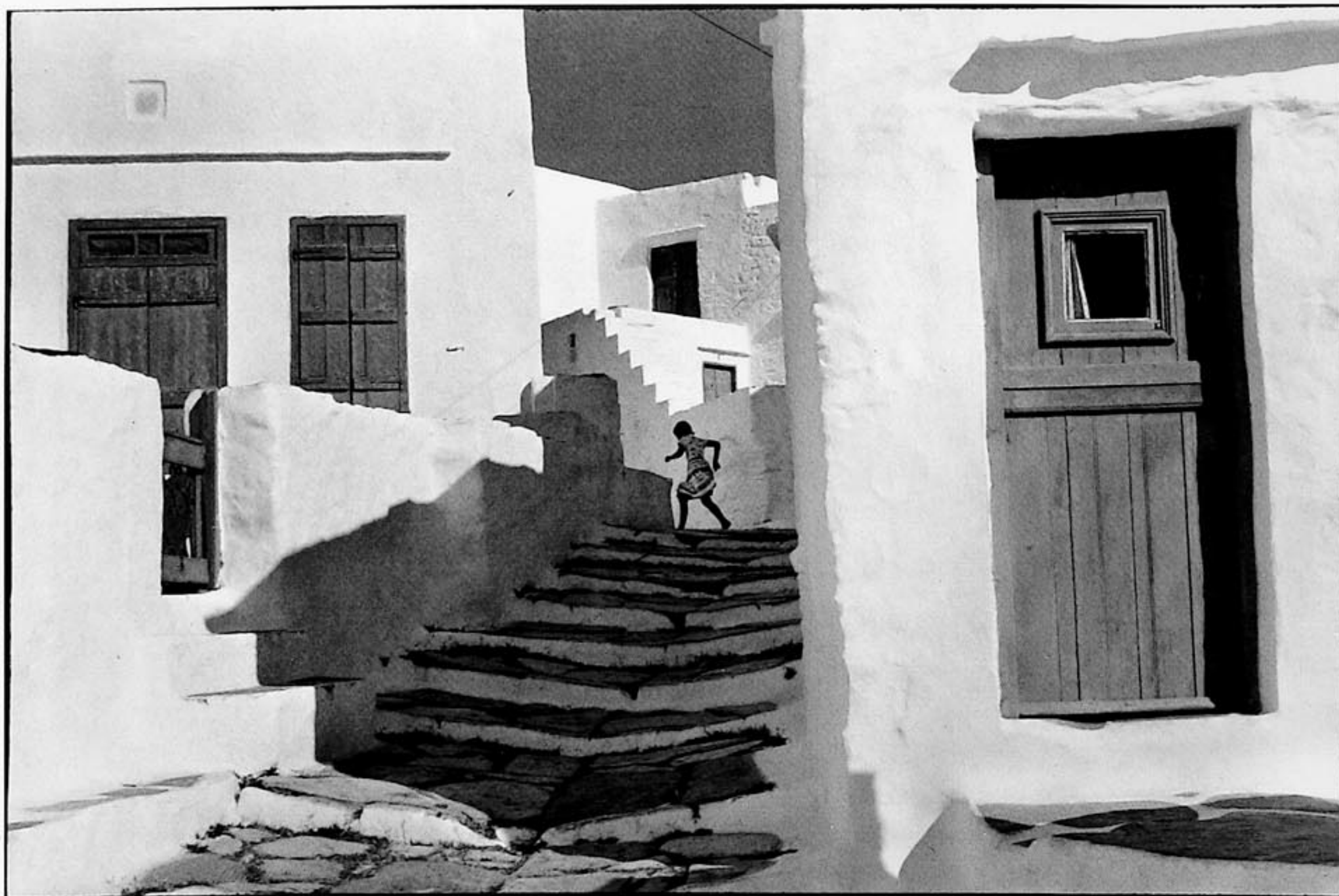
immagine da parte della fila di cabine, che le conferisce il valore di un arrangiamento ritmico in bianco e nero.

Una fotografia scattata in quello stesso anno a Madrid utilizza come sfondo bianco il gigantesco muro di un edificio, irregolarmente bucherellato da piccole finestre di dimensioni diverse, che costellano l'immagine di riquadri scuri. In primo piano ci sono dei bambini, da un lato all'altro nella parte bassa della foto che li taglia a mezzo busto (camicie scure sulla sinistra, chiare sulla destra), mentre in secondo piano passa un uomo con il cappello in testa, che porta sotto la giacca una camicia bianca infilata in un paio di pantaloni che arrivano fino al petto. Anche qui si apre per l'occhio un percorso ritmato da valori scuri e chiari. Consente di tenere uniti elementi a un tempo formali e referenziali così perfettamente eterogenei che la possibilità stessa di una simile scena potrebbe essere messa in dubbio: un po' come se gli effetti di realtà, così pregnanti nella fotografia, fossero combattuti e minati dalla potenza dell'astrazione plastica, senonché un bambino, in basso al centro dell'inquadratura, si volge

iii. 50



47 - Roma, 1959.



48 - Sifnos, 1961.

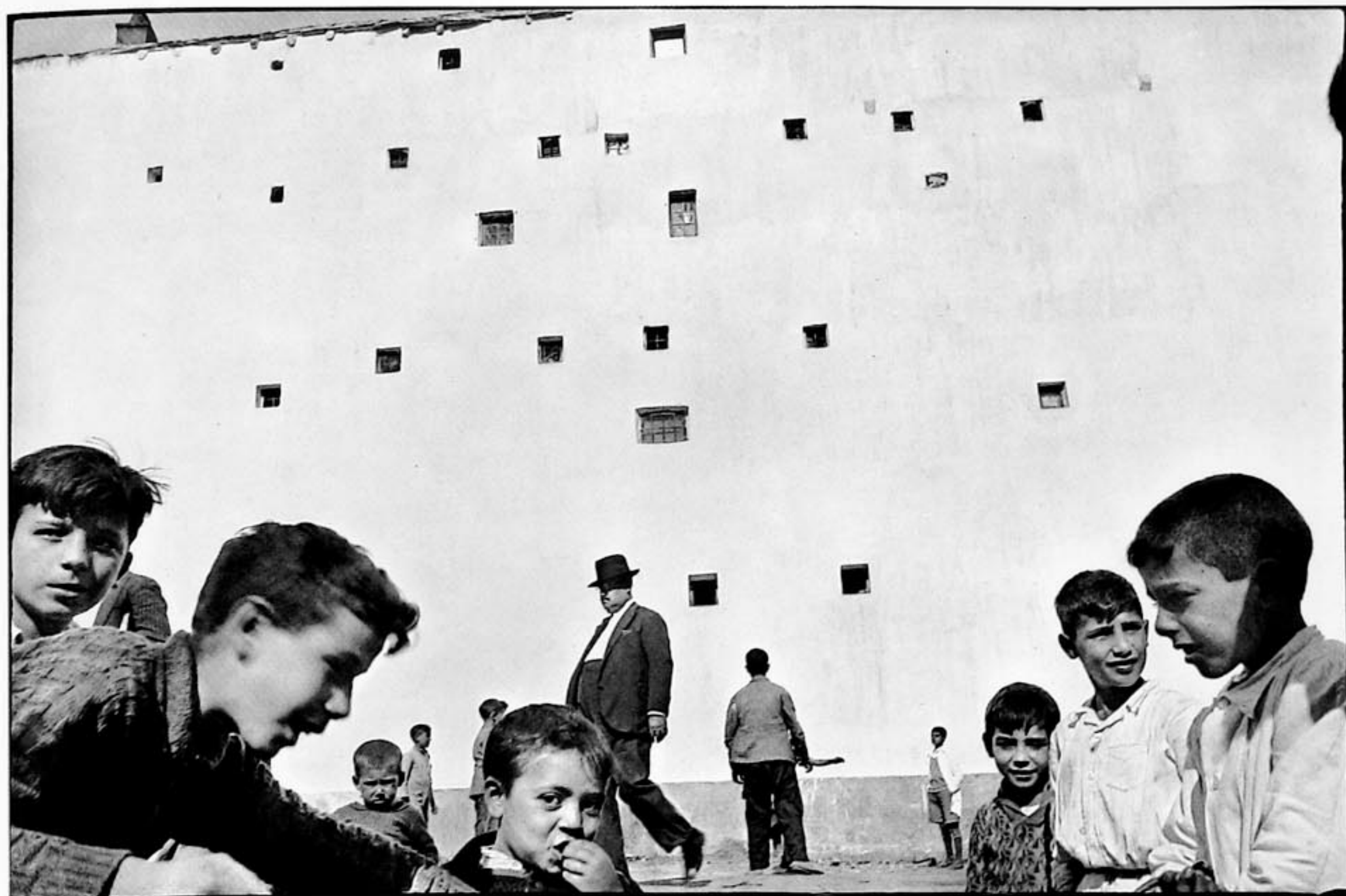
verso il fotografo con aria maliziosa, invitando insomma lo spettatore a una lettura a più livelli: scena di strada, arrangiamento ritmico di riquadri alla Paul Klee e micro-narrazione a carattere fantastico, con questo signore bizzarro che sembra danzare un improbabile tango.

Un gioco paragonabile a questo anima un'altra scena di strada, in Grecia (*Sifnos*, 1961): le porte e le finestre sono anche qui utilizzate come altrettante forme geometriche quadrate o rettangolari, tagliate nei muri chiari dagli spigoli indecisi di queste case imbiancate a calce, per metà costruite e per metà scolpite, il cui materiale sembra avere un sapore di sale. La quasi totalità delle sfumature di nero, grigio e bianco è qui rappresentata, con due riquadri di nero cupo, valori grigi del legno, delle lastre di pietra, delle ombre più o meno intense proiettate sulla calce, il grigio medio del personaggio, i bianchi che raggiungono la saturazione (in basso, a sinistra e a destra, e appena al di sopra del muro merlato). Una colata d'ombra e di freschezza scende dalla scalinata al centro, che, tra due isolati di case, squarcia quello che potrebbe essere lo

scenario di una cartolina, e al centro dell'immagine la silhouette di una bambina, colta al volo mentre attraversa di corsa i gradini, conferisce alla scena una punta di mistero, una sensazione di urgenza, di un'imperiosa necessità vitale che anima questo villaggio disabitato. Ben lungi dall'essere rinchiuso in un'architettura plasticamente perfetta, il personaggio anima l'insieme con un



49 - Trieste, 1933.



50 - Madrid, 1933.

tocco di effimero e di vitalità smorzata. Il rigore della composizione fa pensare a uno scenario teatrale in cui si sia aperta una breccia, comunicando un'impressione di doppio fondo, da dietro le quinte. Da e verso dove fugge la bambina? Da quale frattura impensabile, e tuttavia certa? Come nella pittura cinese, il pieno non ha valore se non perché suggerisce il vuoto. E la perfezione plastica per il soffio che la anima.

Altri giochi sull'architettura, sono evocati dall'immagine di un giovane che scala le mura di un villaggio costruito sul fianco di una falesia, scattata a Matera
 ill. 51 (1973), cui fa eco un disegno eseguito a Gordes nel 1983.
 ill. 52

Queste fratture, queste brecce si ritrovano in altre forme nei disegni e nelle fotografie di Henri Cartier-Bresson. Quai Saint-Bernarde, a Parigi, nel 1932. Alcune masse scure, a sinistra, sono ricoperte da teloni innevati.
 ill. 53 Due uomini con cappello, di spalle, scuri anch'essi, in alto a destra nella foto – uno dei quali si sporge oltre un parapetto che descrive una grande V a destra e per tutta l'altezza dell'immagine. Di sotto, i binari della ferrovia lucci-

cano e tracciano due parallele verticali che si infilano sotto il tratto di destra della V, suggerendo un mondo sotterraneo. La breccia qui non smette di inquietare...

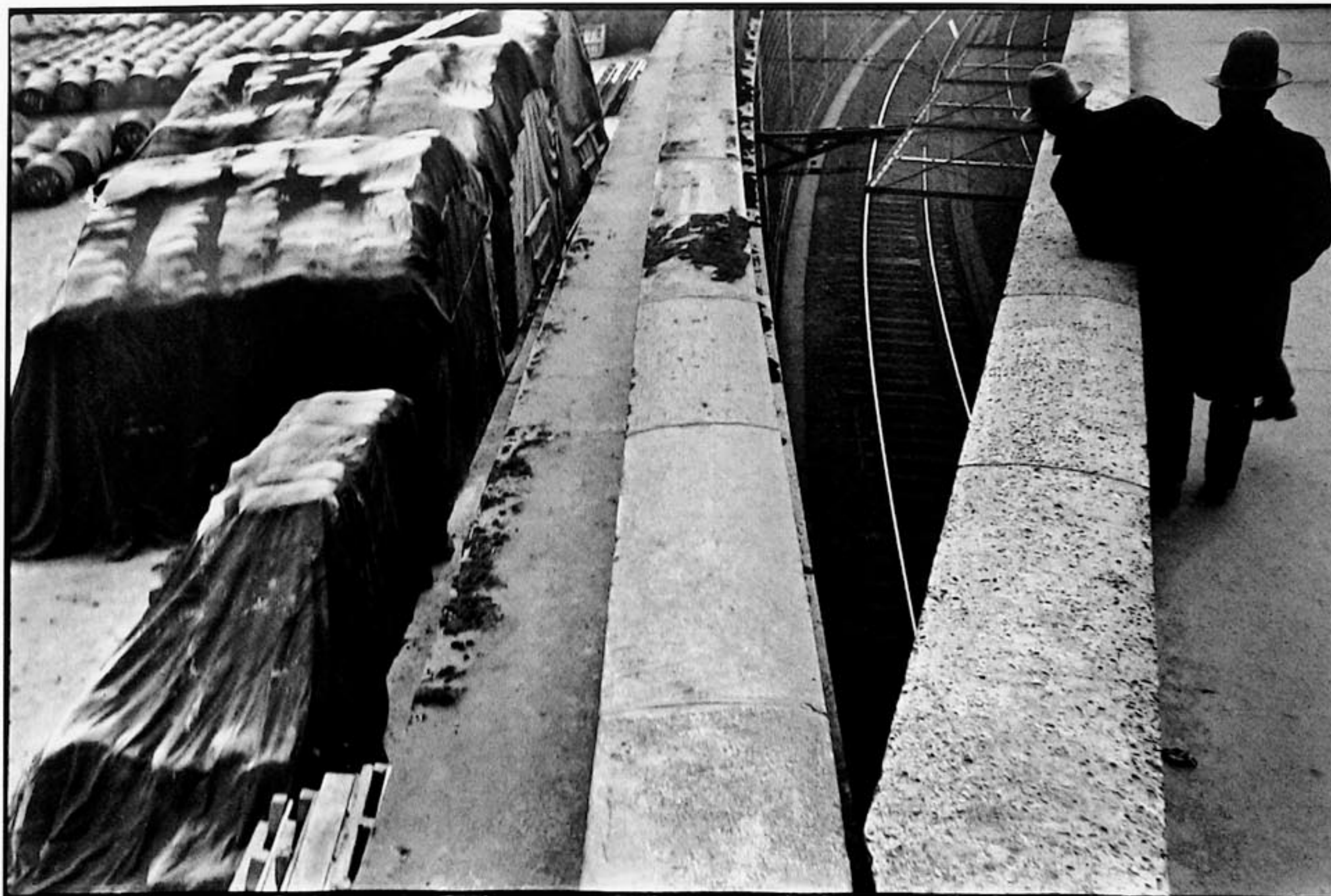
Si veda ancora *Salerno*, 1933. Interamente basata sull'alternanza di ombre e luci, la composizione obbedisce al principio del *compartimentage* enunciato da André Lhote nel suo *Traité du paysage*.³⁸ A sinistra, la massa di un muro grigio uniforme nella parte superiore e grigio scuro e granuloso nella metà inferiore, che sembra abbattersi sul resto dello spazio. A destra un muro più chiaro è ritmato da dentelli che proiettano ciascuno un tratto d'ombra. Anche qui troviamo la parte bassa granulosa e quella alta liscia; il rettangolo nero di un'apertura interseca la linea che le separa. La sagoma di un bambino si staglia, nera sullo sfondo chiaro, con le gambe sul limitare dell'ombra. Alla sua destra, sullo stesso livello, c'è un carretto. Le impugnature, appoggiate a terra, prolungate dal pianale di sostegno, ricordano un cannone la cui bocca sia puntata alla testa del bambino. Questa bocca è anche diretta verso la sorgente della luce che inonda questo spazio



51 - Matera, 1973.



52 - Gordes, 1983.



53 - Quai Saint-Bernard, Parigi, 1932.

chiuso. Incombe con un senso di minaccia. Ciononostante, lo spazio sembra di nuovo nascondere un doppio fondo: una fuga verso la luce sembra ancora possibile. Recingendo così potentemente lo spazio, Henri Cartier-Bresson permette a delle temporalità immaginarie complesse di occupare un posto, di entrare in gioco.

L'organizzazione a compartimenti contribuisce a drammatizzare la scena creando uno spazio quasi completamente ermetico e tuttavia percorso da fratture. Un'evasione ci è offerta – come l'orizzonte per il marinaio – non nella speranza di oltrepassare quella linea immaginaria che si ritrae all'infinito, ma con la convinzione che la vita riserva ancora e sempre un altrove, a ogni secondo che passa.

Questo altrove, questa terza dimensione dell'immagine fotografica, la sua profondità, è il tempo, di cui la luce è anche il simbolo.

Cosmologia

La fotografia così com'è praticata da Henri Cartier-Bresson presuppone la seguente convinzione: la realtà è abitata da energia, ritmo e movimento. Il che implica, in particolare, una certa rappresentazione del tempo. L'opposizione dialettica di ordine e caos descrive una cosmologia, offre una rappresentazione del mondo, delle forze antagoniste che vi agiscono e del posto in esso occupato dall'uomo. L'ordine non è il bene, né il disordine il male, perché l'uno non potrebbe esistere senza l'altro: essi si producono tanto quanto si distruggono.

Per il fotografo che, alla scoperta della vita, esercita il proprio intuito, non vi è mutamento che non sia suscettibile di dare origine a una nuova forma e a un'emozione visiva insolita, dunque, non positiva. Ma ogni cambiamento è allo stesso tempo un disordine, un principio negativo, che si spalanca su una scena di distruzione, di declino. Un mondo privo di trascendenza, senza un dio



54 - Salerno, 1933.

che verrà a fornire il senso, a separare il bene dal male: la sua regola è il movimento; la sua prima e ultima legge è il tempo, concepito come flusso senza termine né origine. La responsabilità propria del fotografo è di orientarsi, senza poter andare contro questa legge per la quale il tempo scorre inesorabilmente, ma utilizzandola per estrarne dei momenti di gioia e di perfezione.

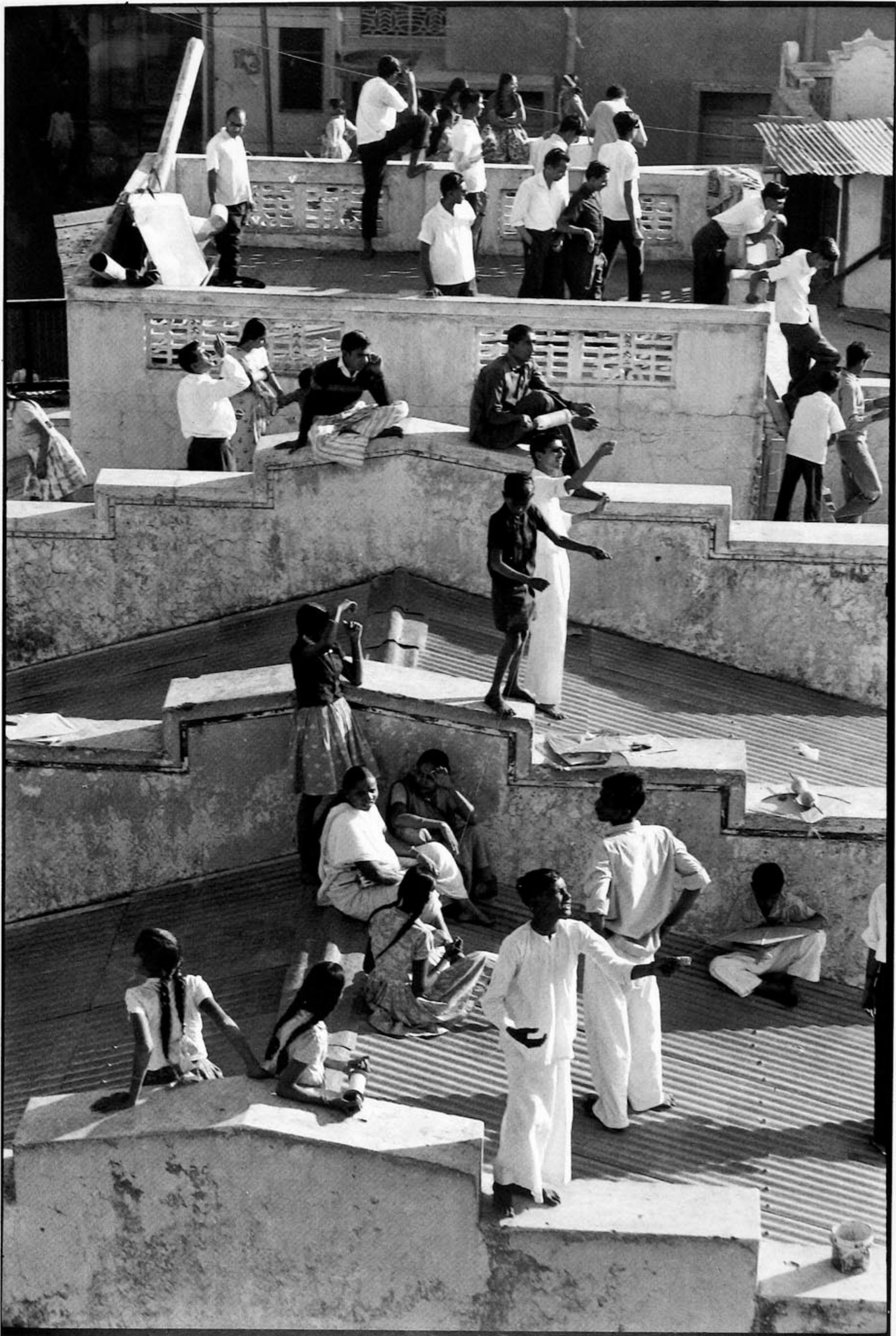
Contrariamente al monoteismo cristiano, per il quale il tempo è orientato verso una fine cui tutto è subordinato, l'animismo non conosce escatologia e sviluppa concezioni del tempo cicliche in cui il presente assoluto e l'eternità sono congiunti. Secondo lo scrittore giapponese Shuichi Kato: «Se il tempo non ha inizio né fine, ciascun istante può essere considerato come il centro del tempo. Il significato del presente non è definito in rapporto al futuro e al passato. Ogni istante è indipendente». ³⁹ Questa concezione animista costituisce in Cartier-Bresson la trama di una filosofia del tempo. «Poiché la Leica è grande come una mano, consente di cimentarsi in questa lotta contro il tempo, di essere presenti. Vivi! Vivi! Vivi!

Io non vivo che nell'istante». ⁴⁰ Per l'animista non c'è un aldilà dello spazio, bensì uno spazio innervato di forze che tengono il mondo in perpetuo movimento. Neppure in Cartier-Bresson esiste un aldilà, e tutto va vissuto *hic et nunc*. «Per me, una sola cosa conta: l'istante e l'eternità, l'eternità che, come la linea dell'orizzonte, non smette di arretrare». ⁴¹

L'animismo affascina il libertario, per il quale non vi è compimento se non nell'istante presente. Si basa sulla convinzione che il mondo sia retto da leggi diverse da quelle del razionalismo cartesiano, leggi che devono essere colte dall'intuito, non oggettivando il reale, ma unendosi a esso. Questo animismo spontaneo è in contrasto con la metafisica occidentale, elude la dicotomia di anima e corpo, di spirituale e materiale. Vi permane un certo senso del sacro e della trascendenza, disseminato in tutto ciò che ci circonda, ma non codificato da istituzioni. Questo animismo implica una maniera d'essere intuitivamente in relazione con un principio che innerva la nostra esistenza e per mezzo del quale sentiamo che tutto quanto



55 - Istanbul, 1965.



56 - Festival degli aquiloni, Ahmedabad, India, 1966.



57 - La Madeleine, Parigi, 1978.



58 - Alberi spogli, les Tuileries (senza data).

ci circonda è carico di ciò che Hegel chiamava *turgor vitae*, «la vita, per così dire, che si inturgidisce».

Da qui scaturiscono immagini che fanno parte delle forze vitali, alla ricerca del furtivo, e del senso del ritmo proprio di ogni scena. Conciliazione di realismo e surreale, combinazione di sensualità e razionalità. Le forme e gli oggetti non rinviano soltanto a un referente, ma vengono a intrecciarsi secondo relazioni più complesse, che evocano a volte i montaggi surrealisti – se si trascura il fatto che non si tratta di elementi collegati o incollati, bensì direttamente attinti, rubati al flusso della vita e del movimento, come se dalla vita stessa non si aspettasse altro che la manifestazione della sua irriducibile autonomia per coglierla in flagrante mentre crea l'ordine nel bel mezzo del caos. Ciò che rende possibile questa cattura, e fruttuosa l'intensa concentrazione che essa richiede, è, in fondo, la certezza che dal disordine possono emergere improvvise illuminazioni, scintille di magia. In ciò risiede senza dubbio l'animismo innato che è alla radice della fotografia: non potendo essere certo che le cose abbiano un senso, il fotografo garantisce comunque che esse hanno un potere.

Dalle cose stesse, dal loro ritmo, dal soffio che le anima, possono emergere momenti di unità. Questo è il gusto del vivente che si rinnova di continuo e rinasce dalla propria dissoluzione. Se l'istante decisivo rinvia al campo lessicale della volontà, non bisogna ingannarsi: non spetta solo al fotografo decidere l'istante più propizio allo scatto; è l'istante stesso che si presenta come decisivo. In esso si realizza fuggacemente una condizione di equilibrio e di armonia che dipende dall'osservatore solo se questi sa rendersi disponibile a notarlo e a coglierlo in un solo movimento. Questa concezione non rimanda a una qualche trascendenza metafisica, né a sistemi di corrispondenza tra i segni e un aldilà, ma a un'esperienza della pienezza nella riconciliazione, a un'estetica dell'incontro con la sostanza stessa del vivente. In tale contesto, l'apparecchio fotografico sembra essere lo strumento di una lucidità superiore, e fotografare assume il valore di un'arte di vivere.

Che l'istante decisivo non sia quello di una decisione è un fatto fondamentale spesso eluso, perché è lo stile del fotografo – non regola artificiale, bensì principio organico – che è in causa. «Desidero che le mie immagini siano nitide, o meglio acute... E questo è più uno stile che una tecnica. Troppi fotografi sono attenti solo a quest'ultima e

dimenticano lo stile, ben più importante». ⁴² Come un artista non è libero davanti alla sua opera, così egli non è libero di scegliere il proprio stile. Secondo Flaubert: «Non si scrive quello che si vuole. Maxime Du Camp scrive quello che vuole, ma la sua non è scrittura». E Henri Meschonnic: «Non più di quanto non si sceglie di nascere in una cultura o in un'altra, di essere Nerval o qualcun altro, lo stile non è una scelta. La scelta ce l'hanno solo coloro che non hanno stile». ⁴³

Henri Cartier-Bresson razionalizza l'animismo latente nella fotografia e fonda uno stile. Più precisamente, se la sua scelta non è dettata da una concezione filosofica o estetica, sono le sue immagini a suggerire una concezione animista dei fenomeni visivi, del posto e del ruolo del fotografo. Se l'Africa è stata una sorta di prolungamento eroico della sua rivolta, dovrà attendere i soggiorni in Asia, dopo la Seconda guerra mondiale, per scoprire una filosofia alternativa ai valori occidentali, una concezione della vita semplice, esigente e raffinata, che rifiuta la logica del sistema, offrendo una nuova rappresentazione del rapporto dell'uomo con la natura.

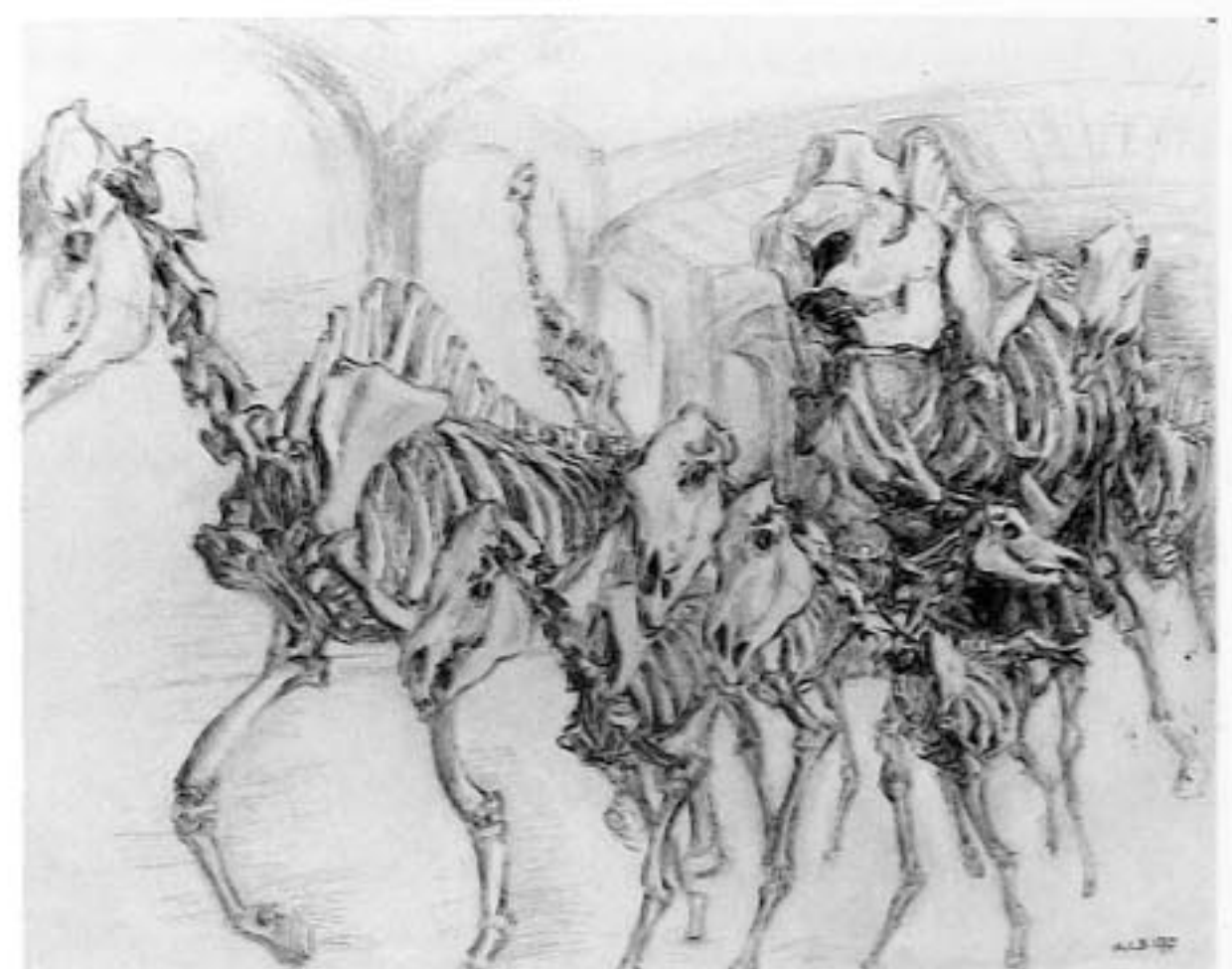
Come tali elementi animisti, per quanto coerenti, possono essere l'espressione, ponderata e insieme istintiva di questa pratica? Louis Althusser ha proposto l'espressione «filosofia spontanea» per descrivere l'insieme delle credenze e delle convinzioni che, negli scienziati, non derivano dalla vita privata, ma sono direttamente collegati alle teorie scientifiche e riflettono problemi e interpretazioni scientifiche espressi in forma ideologica. ⁴⁴ Si potrebbe avanzare l'ipotesi di una filosofia spontanea degli artisti, vale a dire i valori nei quali essi si riconoscono, le convinzioni che evocano la sfera ideologica delle loro credenze, ma che in realtà derivano direttamente dalle loro pratiche artistiche, che a loro volta informano.

In Cartier-Bresson l'attività fotografica tende a esprimersi spontaneamente secondo schemi animisti. Nella misura in cui fotografare è per lui un «modo di vivere», è superfluo fare una distinzione tra rappresentazioni attinenti alla sfera del privato e altre che apparterebbero invece alla sua esperienza d'artista.

Dietro l'apparente limpidezza, possiamo scorgere tutta la complessità e l'alto grado di elaborazione delle sue concezioni.



59 - Foresta di Saint-Germain-en-Laye, 1980.



60 - Museo di Storia Naturale, Parigi, 1977.

Il tiro fotografico

Sia l'azione sia il discorso, tutto deve essere rapportato al tempo.

Bisogna volere quando si può, poiché la stagione e il tempo non aspettano nessuno. [...] il saggio sa che la prudenza consiste nell'adeguarsi al tempo.

Balthazar GRACIÁN, *L'Homme de cour*.

Quando l'apparecchio fotografico, liberatosi del treppiedi, fu abbastanza leggero da essere facilmente trasportabile, e quando fu possibile ricaricarlo pressoché istantaneamente, il rapporto tra il fotografo e l'immagine mutò. La fotografia era diventata caccia, tiro. Non era più necessario mettere in posa i modelli davanti a un apparecchio immobile, né trasferire su una lastra sensibile la rigidità di un'atteggiamento innaturale: il fotografo poteva ora portare con sé la macchina fotografica, alla ricerca di immagini fuggevoli che l'obiettivo insegue, coglie, immobilizza e cattura come un trofeo strappato all'incessante movimento della vita. Il fotografo non inquadra più il suo soggetto: lo punta con il mirino, al pari di una preda, e fa scattare l'otturatore per paralizzarlo. L'apparecchio fotografico è diventato un'arma che si porta a tracolla, automatica, ricaricabile, in grado di sparare a raffica.

Henri Cartier-Bresson ha così espresso la metafora cinegetica: «Il fotografo deve appostarsi, spiare la preda, prevederne i movimenti... E quando è alla sua portata, rannicchiarsi per balzarle addosso».¹ Il fotografo è diventato cacciatore d'immagini. O pescatore, come preferiva

Robert Doisneau. Oppure cacciatore di pelli, come suggerisce Henri Van Lier, per il quale «l'apparecchio fotografico non è affatto un'arma da fuoco, tranne che per lo scatto dell'otturatore e le protuberanze falliche sfruttate dalla pubblicità [...] È piuttosto una trappola verso la quale bisogna spingere la selvaggina. Il *trapper*, il cacciatore di pelli, è al tempo stesso passivo e attivo. Affinché l'animale resti intrappolato nel suo dispositivo, l'uomo deve prima calarsi nel comportamento della preda. *Trapper* è una parola degli indiani del Nordamerica, per i quali la caccia comportava una complicità tra il predatore e la preda, una fraternità suprema».² L'immagine della trappola illustra le questioni essenziali sollevate dalla fotografia: l'aggressività latente del cacciatore, la sua paradossale passività, il suo legame costitutivo con il movimento, la necessità di un'etica che scaturisca dal suo rapporto con il vivente, di una "bioetica" della fotografia, come Gombrich parlava di una "ecologia delle immagini".³

Fotografia, tiro: l'associazione oggi non stupisce più, ma è probabilmente a scapito della prima, ridotta alle sue utilizzazioni più volgari, o perlomeno più diffuse. La

metafora del tiro non tende forse a diventare non più soltanto l'immagine, bensì la lettera di questa pratica? A parte i safari fotografici, dove il turista mima la caccia di tristi belve, reliquie di specie in via d'estinzione, l'avvento della fotografia come arma (dotata di straordinaria risonanza quando serve ai giornalisti per rendere conto delle molteplici atrocità del secolo) ha trasformato la nostra percezione dell'immagine. Quando lo scatto dell'apparecchio riproduce e ratifica quello dell'arma, imbalsamando la morte, lo spettatore si ritrova negli equivoci panni del testimone colpevole.

In Cartier-Bresson, tuttavia, la metafora del tiro non rimanda al comportamento dei paparazzi, né al terribile lavoro dei corrispondenti di guerra. Egli non si è mai definito un cacciatore d'immagini nel senso che questa espressione ha assunto ai giorni nostri e che Cartier-Bresson non ha mai rivendicato né per se stesso né per il fotogiornalismo, del quale gli è stata attribuita la paternità. Quello che da mezzo secolo è diventato un cliché, negli anni Trenta era una novità che schiudeva alla fotografia prospettive inedite.

Prima di essere un cliché, la fotografia come tiro rappresentava un mezzo per esplorare i rapporti tra tempo e movimento, come già aveva fatto intorno al 1870 Etienne-Jules Marey con il suo fucile cronofotografico, a proposito del quale François Dagognet scrisse: «L'essenza del mareysmo è rappresentata dalla sua inevitabile evoluzione verso strumenti sempre più precisi – tra i quali il celebre fucile cronofotografico, erede in parte del revolver astronomico di Janssen – che possono cogliere i fenomeni più lontani o più infimi, senza minimamente alterarli. La teleripresa! E non mancheranno a questo proposito le chiavi di lettura psicanalitiche, che interpretano la metafora della fotografia come tiro alla luce del voyeurismo e di una sorda aggressività». ⁴ Come sottolinea Dagognet, Marey utilizza il suo dispositivo fotografico per fini scientifici e non plastici. Conviene quindi non lasciarsi prendere la mano dalle facili analogie per dedurre una nuova estetica della fotografia.

Alla fine del XIX secolo, i fenomeni in movimento (cronachistici o atmosferici) diventano un soggetto artistico. Il paesaggio pittorico non è più una tela, ma un'impressione. ⁵ E l'artista deve andare alla ricerca del soggetto, uscire dall'atelier per cacciarlo nelle strade e nelle vie di tutti i continenti. Le prime istantanee furono scattate intorno al 1880 dai fratelli Lumière; queste

emulsioni rapide all'inizio servirono al lancio della nascente industria cinematografica. Numerosi artisti si erano interessati al rapporto tra coscienza e durata, tra intuizione e vita. L'evoluzione della fisica e le scoperte che l'avevano resa possibile diedero impulso a questa rivoluzione e alla rottura con la rappresentazione lineare del tempo. A partire dal 1910, Apollinaire aveva fatto conoscere ai circoli poetici parigini le teorie di Marinetti, che ebbero grande influenza anche sulla nuova pittura (Sonia e Robert Delaunay, Marcel Duchamp ecc.). Per non parlare poi di Proust, per il quale il tempo è una dimensione fondamentale della vita del soggetto, la materia stessa della creazione artistica.

Il cinema consente di scoprire il cinetismo, la plastica del movimento. Pur non essendo un'immagine animata, la fotografia partecipa di questo grande slancio che accomuna numerosi artisti, i quali nelle loro ricerche formali ci restituiscono la sensazione del movimento permettendoci di accedere a quella che Jean Epstein chiamerà «la quarta dimensione, il Tempo». ⁶

La Leica rappresenta il legame tra i poteri del cinema e quelli della fotografia: la sua pellicola 24 x 36 viene infatti dal cinema. Il coraggio di Cartier-Bresson è consistito nell'essersi saputo impadronire del «piccolo apparecchio» per trarne le conclusioni che esso implicava: grazie alla sua maneggevolezza e all'invenzione delle emulsioni rapide, il fotografo si è ormai liberato di una parte delle costrizioni di tempo e spazio imposte dalle vecchie tecniche, ma soprattutto può trasformare la nuda realtà visiva in un modo di vita e in un'originale pratica artistica.

Nel 1928, il giornalista tedesco Erich Salomon s'infiltra negli ambienti più disparati per sorprendere scene insolite grazie alla sua Leica caricata con pellicola ultrasensibile. La caccia fotografica instaura un rapporto inedito con il visibile, consentendo di esercitare appieno le proprie attitudinali, un potenziale che Henri Cartier-Bresson non avrebbe potuto esprimere con la pittura: «L'avventuriero che c'è in me si sente obbligato a dare una testimonianza delle cicatrici del mondo, con uno strumento più rapido del pennello». ⁷ La fotografia sviluppa così il suo senso dell'anticipazione, la sua curiosità, il suo nervosismo (di cui sembra chiederci scusa, pur considerandolo la sua qualità essenziale), il suo intuito e una spontaneità che ha il sapore della libertà. Essa rappresenta lo strumento di una relazione originale con la

realtà visiva, e ci fa guardare in faccia la vita in tutte le sue forme, con i suoi aspetti commoventi, rivoltanti o sconvolgenti, in presa diretta con la Storia e i suoi attori, conosciuti o anonimi. «Non ho mai abbandonato la Leica, ogni volta che l'ho lasciata ho poi finito per ritornare ad usarla. Non voglio dire che debba essere così per tutti, ma per me è *la* macchina fotografica. È letteralmente il prolungamento del mio occhio... Quando la impugno, stretta contro la fronte, e, dentro il mirino, il mio sguardo oscilla da un lato o dall'altro, ho l'impressione di essere l'arbitro della partita che si svolge davanti ai miei occhi, e di cui colgo l'atmosfera al centesimo di secondo». ⁸ Mettersi in una disposizione di coscienza tale da poter presagire in ogni momento l'imminenza, ecco l'attitudine richiesta al fotografo.

Henri Cartier-Bresson ama definirsi un "fotografo da marciapiede". ⁹ Si osserva in lui un piacere evidente nell'identificare il fotografo con le vittime dei pregiudizi della società: la prostituta, il funambolo, il borseggiatore. Queste esistenze nomadi non potevano non piacergli: "Sono un marginale, senza professione né fissa dimora". ¹⁰

Negli anni Venti l'atteggiamento verso la fotografia era, nel migliore dei casi, ambiguo, come risulta dalle dichiarazioni di alcuni grandi artisti. Picasso, ad esempio, si stupiva che Brassai, cui non mancava il talento artistico, potesse dedicarsi alla fotografia: «Lei è un disegnatore nato! Perché non continua? Ha una miniera d'oro e sfrutta invece una miniera di sale!» La «miniera di sale» rimanda alla composizione chimica dell'emulsione fotografica. La metafora è trasparente: Picasso non intende dire che la fotografia non è un'arte, ma ai suoi occhi è un'arte molto ingrata: «È impossibile, lei mi capisce, impossibile che la fotografia possa soddisfarla completamente. Essa la costringe a una totale abnegazione». ¹¹ Cartier-Bresson non interiorizza affatto la disistima più o meno altezzosa nei confronti della fotografia e non l'assimila a un «declassamento sociale». ¹² Al contrario, egli se ne serve: «La fotografia è un mestiere meraviglioso, finché rimane un mestiere modesto. Ma quando diventa un'arte, è terribile». ¹³ In questo senso, egli è debitore di una tradizione che ha le sue radici nel XIX secolo, con Rimbaud: «Ho orrore di tutti i mestieri. Padroni e operai, tutti i contadini ignobili. La mano che impugna la penna vale quanto quella che guida l'aratro. Che secolo di mani! Non avrò mai la mia mano». Mentre Aragon

paragonava i letterati ai «granchi», André Breton radicalizzava questa demistificazione insorgendo contro l'idea stessa dell'arte come produttrice di bellezza: «Ho seguito un dettato del pensiero, al di là di ogni considerazione estetica». ¹⁴ Questo disprezzo per il lavoro, foss'anche artistico, lo ritroviamo in Cartier-Bresson, che all'inizio della sua carriera rivendica il dilettantismo. «La tecnologia livella gli individui. I dilettanti sono così dei solitari non riconosciuti, mentre i professionisti sono soggetti alla legge della giungla; si direbbe allora che solo ai bambini è concesso esprimersi spontaneamente». ¹⁵

La metafora del tiro permette quindi alla fotografia di diventare pratica artistica. La fotografia come tiro non richiede alcun lavoro, è compatibile con la passeggiata degli animi curiosi ed è alla portata di tutti, al pari dell'arte: «Ogni essere umano è un artista potenziale, vale a dire un essere sensibile», ¹⁶ dichiarò Cartier-Bresson, parafrasando Rimbaud e André Breton. ¹⁷ Tuttavia, questa caccia non è praticata da tutti allo stesso modo: «Il problema della fotografia viene posto in termini sbagliati e c'è chi prova un piacere perverso a confondere tutto... È un po' come se si mettessero nello stesso panierino tutti coloro che usano la matita: Poussin, il droghiere sotto casa, un contabile e Simenon». ¹⁸ La caccia fotografica è pertanto un'attività al tempo stesso perfettamente triviale e altamente elitaria, aristocratica. E Cartier-Bresson non smetterà mai di sottolineare questa fondamentale ambivalenza: «La fotografia sembra un'attività facile, ma in realtà è un'operazione varia e ambigua, dove l'unico denominatore comune a tutti coloro che la praticano è lo strumento». ¹⁹

La tecnica

La nozione di tiro gioca un ruolo strategico nella visione di Henri Cartier-Bresson. Se, dal suo punto di vista, il problema della fotografia è mal formulato, è perché storicamente il rapporto con la tecnica sulla quale essa si fonda è profondamente ambiguo. Tale rapporto può essere espresso nella forma di una *chassé-croisé*: la reale facilità tecnica della fotografia rappresenta infatti la sua principale difficoltà artistica, e le sue supposte difficoltà tecniche costituiscono esse stesse la facilità «arti-



61 - Ippodromo di Curragh, Dublino, Irlanda, 1955.



62 - Prix de l'Arc de triomphe, Longchamp, 1969.



63 - Parigi, senza data.

stica» che viene comunemente riconosciuta alla pratica fotografica. «Non s'è mai visto qualcuno che acquista un violino e la sera stessa dà un concerto. Mentre non sono pochi coloro che appena comprato un apparecchio fotografico si lanciano in un reportage».²⁰

Nella fotografia esiste un sensazionale fattuale (ciò che egli definisce «la spaccinata del reportage»), ma anche un sensazionale tecnico.

I rapidi progressi tecnici hanno consentito una larga diffusione della fotografia: passando senza transizione o quasi dalle mani dei primi geniali sperimentatori a quelle dei buoni padri di famiglia, essa diventava uno strumento con il quale ogni aspetto tecnico veniva occultato. Ciò non faceva altro che rafforzare l'idea secondo cui la fotografia consisteva soltanto nel premere il pulsante dell'otturatore: questa formula traduceva perfettamente la concezione comune, popolare, e in fin dei conti esatta. Dopo tutto anche lo scrittore si limitava a usare la stessa matita del droghiere).

La tecnica fotografica era così diventata un concetto perfettamente equivoco: per la grande maggioranza dei

fotografi, una volta catturata l'immagine, il suo sviluppo era una semplice trasposizione dalla pellicola alla carta, operazione a un tempo troppo semplice per essere degna d'attenzione e troppo complessa per essere eseguita dal fotografo stesso. Vi sono poi tutti coloro che si interessano alla tecnica in quanto tale e che vedono in essa un mezzo d'espressione a pieno titolo. La fotografia diventa allora un vasto campo propizio al bricolage e all'ingegnosità, un campo tanto più vasto in quanto si estende dall'apparecchio agli arcani dello sviluppo in laboratorio. Sono questi appassionati che verranno definiti i feticisti della fotografia. Un esame più attento dimostrerà che i numerosi periodici e riviste consacrati alla fotografia a partire dalle sue origini hanno contribuito alla formazione di una cultura dominata dal feticismo, che si basa sulla convinzione che il «progresso» artistico ha le sue radici nella tecnica.

Si tratta in definitiva di una mitologia fotografica, nel senso che Roland Barthes attribuiva a questo termine in *La camera chiara*. Nel suo breve saggio, Barthes enumera le forme che può assumere la fascinazione per la fotogra-



64 - Fortezza di Pietro e Paolo, Leningrado, 1973.

fia: il raro (la donna con tre seni...); il *numen* (immobilizzare un movimento che l'occhio non può cogliere: qualcuno che si getta dalla finestra...); la prodezza (Harold D. Edgerton che fotografa al milionesimo di secondo la caduta di una goccia di latte); le contorsioni della tecnica (sovrimpressioni, anamorfosi, inquadrature scentrate, sfocamenti, solarizzazioni...); la trovata (un emiro nel suo costume tradizionale con un paio di sci ai piedi...).²² Queste diverse modalità del sorprendente costituiscono un inventario degli assi attorno ai quali si sviluppa l'estetica fotografica. L'immagine è considerata come un'illustrazione o una prodezza, non come l'investimento di uno sguardo autentico.

Benché queste considerazioni traggano origine da una rappresentazione della fotografia come tiro o caccia, l'estetica che ne risulta è agli antipodi di quella di Cartier-Bresson, giacché la fotografia diventa un sostituto della realtà, un artefatto trasformato in valore di scambio attraverso uno degli abituali giochi di prestigio della società dei consumi. «Tutte queste sorprese», scrive Barthes, «soggiacciono a un principio di sfida (questa è la

ragione per la quale mi sono estranee): come un acrobata, il fotografo deve sfidare le leggi del probabile o addirittura del possibile; all'estremo opposto, egli deve sfidare quelle dell'interessante: la foto diventa "sorprendente" dal momento che non si sa perché sia stata fatta; che motivo e che interesse c'è a fotografare un nudo in controluce nel vano d'una porta, il muso d'una vecchia automobile in mezzo all'erba, un cargo attraccato al molo, due panchine in un prato, le natiche d'una donna dinanzi a una finestra rustica, un uovo su una pancia nuda (tutte fotografie premiate a un concorso di fotomatori)? In un primo momento, per sorprendere, la Fotografia fotografa il notevole; ben presto però, attraverso un noto capovolgimento, essa decreta notevole ciò che fotografa. Il "qualunque cosa" diventa allora il massimo sofisticato del valore».²³

Barthes sottolinea che questi pseudovalori della fotografia interessano il semiologo per ciò che essi rivelano dell'immaginario sociale, ma che lo lasciano indifferente, senza emozione, giacché subordinano la visione alla tecnica, per riprendere i termini di Proust. In fondo, come

l'arte religiosa, anche la fotografia ha i suoi oggetti di devozione.

Per Henri Cartier-Bresson, «la fotografia non è cambiata dai tempi delle origini, tranne nei suoi aspetti tecnici, che per me non costituiscono la preoccupazione principale». ²⁴ Da quando l'apparecchio è diventato un «prolungamento dell'occhio», ²⁵ la sua essenza è compiuta. Gli ulteriori perfezionamenti hanno pertanto, ai suoi occhi, un'importanza secondaria, e sono perfino nocivi allorché portano a una volgarizzazione del procedimento, banalizzando la visione anziché affinarla: «L'esposizione automatica è superflua e determina la pigrizia dell'occhio; bisogna dapprima indovinarla e poi, eventualmente, verificarla». ²⁶ Anche il motore è inutile: «Non si spara con la mitragliatrice a uno stormo di perniciotti!» ²⁷

Con fatalistica premonizione, Cartier-Bresson scrive nel 1952: «Spero non arriveremo mai al giorno in cui i negozianti venderanno gli schemi incisi su vetro smerigliato». ²⁸ A che serve aver inventato un apparecchio che consente all'intelligenza, all'acutezza dello sguardo e alla prontezza di decisione di giocare lo stesso ruolo, se si devono poi affidare i loro rispettivi compiti alla tecnologia?

Il tiro fotografico è destinato a rivestire i valori, i significati e gli usi più diversi, per usare un eufemismo: «Una volta mi hanno chiesto che cosa pensavo della Leica e ho risposto che poteva essere un grande bacio caldo ma anche un colpo di pistola o il divano dello psicoanalista». ²⁹ Cartier-Bresson sottopone a una salubre critica tutte le idee preconcette: «Mi ha sempre divertito l'idea che certe persone si fanno della tecnica fotografica, che si traduce nel gusto smodato per la nitidezza delle immagini; è una passione per la minuziosità, l'accuratezza, o attraverso questo trompe-l'œil essi sperano di afferrare più da vicino la realtà? Questi fotografi sono altrettanto lontani dal problema reale di quanto lo erano i loro colleghi della generazione precedente, che avvolgevano tutti i loro aneddoti nel flou artistico». ³⁰

Il colore

Il colore è una delle aberrazioni generate da questo feticismo. È una questione non priva di aspetti irritanti,

che rappresenta il nodo del complesso della fotografia nei confronti della pittura (i pittorialisti coloravano le loro fotografie per obbedire più fedelmente alle concezioni dell'opera e del lavoro artistico allora dominanti) e un punto strategico su cui si esercita la pressione dei diffusori d'immagini (in particolare le riviste illustrate) che lo prediligono a causa del suo maggior potere di abbellimento e di persuasione. In realtà, il senso di veridicità, il valore di testimonianza del documento (che si tratti di una fotografia destinata a un uso giornalistico o di una foto di famiglia) sono accresciuti dal colore, che abbellisce avvicinandosi al tempo stesso alla realtà. È in ragione della sua conformità con la percezione che il colore si è rapidamente imposto, soprattutto nelle foto-ricordo. ³¹

La fermezza della posizione di Henri Cartier-Bresson è dovuta al fatto che il colore, così importante per i feticisti della tecnica, che lo ostentano con voluttà, è per lui, al contario, «un importante strumento d'informazione, molto limitato però sul piano della riproduzione, che resta chimica e non trascendentale, come nella pittura. A differenza del nero, che ci dà la gamma più complessa, il colore offre una gamma affatto frammentaria». ³² Cartier-Bresson sottolinea come una scatola di pastelli presenti una gamma di trecentosessantacinque sfumature di verde e come i pittori inventino i propri colori. Le tecniche industriali di fabbricazione delle emulsioni non mettono a disposizione dei fotografi una gamma così vasta.

Fin dagli anni Cinquanta Cartier-Bresson si convince che il colore non costituisce una cesura nella storia della fotografia, tranne che in campo commerciale e giornalistico. «Il colore è per me un dominio riservato alla pittura. Ho fotografato a colori la Cina e la Senna per "Paris Match", "Life" e "Stern", e la Francia per l'editore Robert Laffont. Era per necessità professionale... La mia unica buona foto a colori è apparsa su una copertina di "Camera" all'epoca della mia mostra al Pavillon de Marsan nel 1954, ma non aveva alcun senso, era una caduta nell'estetismo. Solo l'ingegner Kudelski mi ha fornito un punto di vista interessante, spiegandomi che il colore consente una più rapida identificazione di un documento. Ma questa è un'altra questione. L'emozione io la trovo nel bianco e nero, che è un'astrazione, un'anomalia e traspone la realtà. La realtà è un diluvio caotico e, in questa realtà, si deve effettuare una scelta che metta insieme in modo equilibrato il fondo e la forma; figuriamoci se in più bisogna preoccuparsi del colore! E poi,



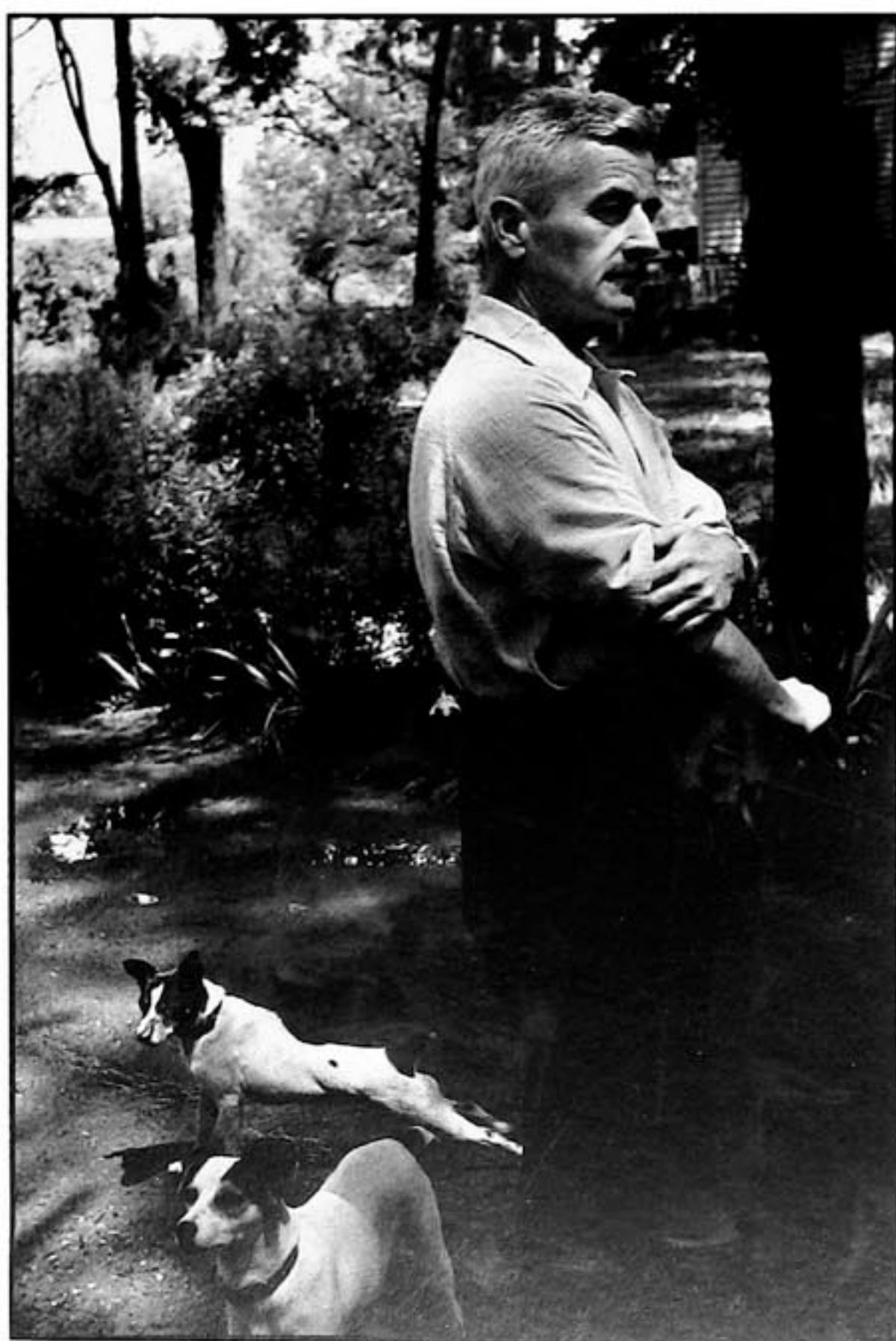
65 - Alberto Giacometti, 1961.

colori naturali è un'espressione priva di senso. Visione castrata: la fotografia a colori incanta soltanto i mercanti e le riviste illustrate». ³³ Nella fotografia, il colore dà soltanto informazioni: è troppo privo di sfumature per

restituire la complessità del reale e troppo piattamente realista per suscitare l'emozione e manifestare la potenza dell'astrazione di cui è capace il bianco e nero. Per contro, il bicromatismo bianco e nero si propone come una

tensione tra la percezione e la sua figurazione immediata. Esso si identifica perfettamente con questo particolare modo di impadronirsi degli avvenimenti visivi caratterizzato dalla sorpresa e dalla reazione folgorante al loro manifestarsi. Il bianco e nero è la forma stilizzata di questa sorpresa e di questa cattura. Tutta l'opera di Henri Cartier-Bresson, potrebbe esserne una dimostrazione.

ill. 64 Basti pensare all'immagine dell'uomo quasi nudo, calvo, le braccia allargate in una posa meditativa, isolato nella sua preghiera davanti alle mura della fortezza di Pietro e Paolo a Leningrado. Incontro inatteso e strano, è anche un'apparizione dal profumo vagamente solforoso, all'epoca del breznevismo trionfante (1973) e nella città eponima del fondatore dell'URSS. Questa immagine è una variazione visiva sul tema della pietra, delle sue diverse connotazioni e valori simbolici. Il colore l'avrebbe senza dubbio trasformata in un souvenir vagamente esotico, il bianco e nero invece drammatizza, conservando intatta la sorpresa, con tutte le domande che solleva in noi. Ci caliamo così nelle contraddizioni dell'a-



66 - William Faulkner, 1947.

nima russa, costretti a interrogare questa singolare realtà dove l'ancestrale coabita con il moderno, in preda a una strana e reciproca fascinazione tra il misticismo di un popolo e la brutalità delle forme di potere che l'hanno sempre dominato.

ill. 65 O ancora, in un registro completamente diverso, Alberto Giacometti che trasporta una delle sue opere, passando tra due statue che hanno la sua stessa positura, assorbito come per mimetismo dalla sua creazione (1961). E William Faulkner nel 1947, che si tiene un gomito con espressione pensierosa mentre a sinistra uno dei suoi cani si stiracchia. Il bianco e nero non constata un fatto, non ce lo fa cogliere attraverso l'identificazione dei fenomeni, bensì attraverso le associazioni di idee. E rende possibile la proiezione dell'artista nella sua opera, resa quasi letterale nel caso di Alberto Giacometti, diventato *L'Homme qui marche*. ill. 66

La radicale posizione di Cartier-Bresson sul colore non deriva tuttavia da una forma di purismo. Essa trae invece origine dalla fotografia che egli pratica, in condizioni di improvvisazione permanente di fronte a ciò che è fuggevole e in movimento. È infatti nel campo della «fotografia costruita», per riprendere la sua espressione, che il lavoro sul colore raggiunge la perfetta padronanza e diventa autentica creazione, anche se il più delle volte eludendo la propria funzione referenziale e informativa, per esempio attraverso effetti di saturazione o d'atmosfera, o ancora con un trattamento kitsch, come nell'opera di Pierre e Gilles.

Questa esigenza è tuttavia paradossale, se si pensa che raramente il colore è stato tanto esaltato come dai pittori impressionisti, che lavoravano a partire da sensazioni mutevoli e impermanenti. Ma fabbricare il colore non è alla portata dell'apparecchio fotografico.

Tuttavia, il problema non è paragonare l'uso del colore nella pittura e nella fotografia. Per Henri Cartier-Bresson la fotografia è il non-colore, se così si può chiamare il bianco e nero. Per fortuna fu fin dall'inizio bicolore. Riproducendo la realtà diversamente dalla pittura, la fotografia può affermarsi come mezzo d'espressione autonomo (o come arte, se si preferisce) solo escludendo l'uso del colore. Il bianco e nero non è un'imperfezione originale – in tal caso sarebbe stato abbandonato dopo l'invenzione delle emulsioni a colori – ma il marchio della differenza fondamentale tra pittura e fotografia, la prova insomma che il loro lavoro di



67 - Katherine Anne Porter, 1946.

ricomposizione del reale non è lo stesso. È per questo che Cartier-Bresson vede nel colore, che lusinga l'ingenuo desiderio di verosimiglianza, una regressione che confonde la fotografia con la pittura.

La fotografia indaga una realtà fuggevole e «impermanente», e il bianco e nero incarna l'essenza della fotografia. Eludendo la tendenza a ridurre l'immagine fotografica a semplice calco della nostra visione, essa materializza la cesura tra percezione e rappresentazione, trasponendo l'immagine del concreto referenziale verso l'astrazione temporale. I referenti fotografici sono l'ordine visivo e temporale – il tempo svelato allo sguardo e all'intelligenza. «Ciò che rende meravigliosa la fotografia intuitiva, la fotografia colta dal vivo, è questa reazione personale e vitale, in cui siamo noi stessi e insieme ci annulliamo per interrogare la realtà e tentare di comprenderla».³⁴

Il feticismo teorico

Il feticismo tecnico ha anche la sua versione teorica: l'atto fotografico. Secondo Philippe Dubois, la specificità della fotografia risiede nell'atto stesso del fotografare, votato a ripetersi fino alla sazietà: «La fotografia è una partita sempre aperta dove ciascuna delle parti (il fotografo, l'osservatore, il referente) si mette in gioco nel tentativo di fare un buon colpo. Tutti i trucchi sono consentiti. E ogni volta, dopo che si è giocato, si ricomincia di nuovo (la *compulsione a ripetere* è qualcosa di essenziale all'atto fotografico: non si scatta mai solo *una* foto, se non per frustrazione; se ne prende sempre una serie – prima mitragliamo e poi selezioniamo –; fotografare ci soddisfa solo se ripetiamo l'atto stesso, ricominciando ogni volta di nuovo, come appunto nel gioco o nell'atto sessuale)».³⁵ Il pragmatismo che presiede a questa definizione si deve completare con una teoria del gioco, per reintrodurre un elemento analizzabile.³⁶ La «pura indizialità» della concezione di Philippe Dubois si limita infatti



68 - Harlem, New York, 1947.

a dar conto di alcune utilizzazioni della fotografia (feticcio, prova, impronta...).

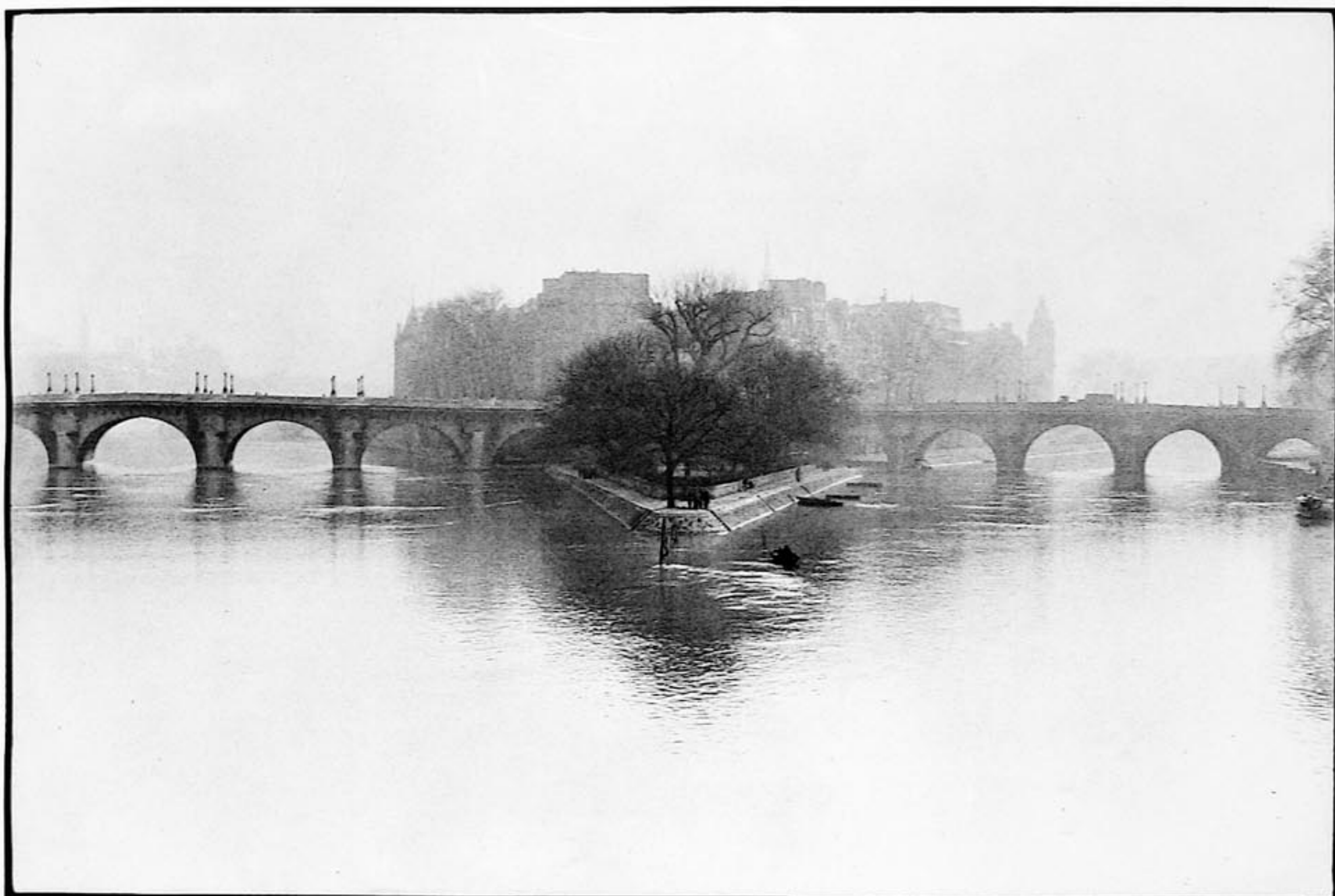
Come reintrodurre allora un senso? Facendo appunto intervenire il gioco insito nel dispositivo fotografico, prima e dopo questo istante. Prima, il fotografo sceglie il soggetto, gli strumenti tecnici, l'«istante decisivo»; dopo, al momento della stampa, intervengono scelte d'ordine «culturale». «Questo istante di oblio dei codici è letteralmente accerchiato dalle forme culturali della rappresentazione, che influenzano sempre il messaggio fotografico». ³⁷ È una visione in cui si rivela minimo il ruolo del soggetto che coglie l'«istante decisivo», che a sua volta non è che una sorta di buco nero che decide ben poco. Ciò che diventa veramente «decisivo» allora, è il dispositivo fotografico stesso. Philippe Dubois completa allora la concezione metafisica del segno, che aveva preso in prestito da Peirce, con una mitologia dell'atto fotografico. ³⁸ Al pari della Medusa, la fotografia coglie, fissa e immobilizza tutto ciò che cade sotto il suo sguardo; al pari di Orfeo, rinvia tutto ciò che vede al regno delle tenebre, alla morte. ³⁹

L'immagine acquista così un potere mortifero (thana-

tografia) e un allucinante abisso si spalanca tra l'immagine e l'oggetto (l'effetto *Blow up*). ⁴⁰

La logica dell'atto deriva da una teoria in cui la tecnica è determinante. All'ideologia della morte del soggetto si accompagna un elemento astratto dove si confondono tecnologia e metafisica del segno. Questa concezione sembra aver interiorizzato l'idea secondo cui la mano non interviene nella realizzazione dell'immagine, il ruolo del fotografo non può che essere secondario, egli è in fondo solo una piccola parte in un processo meccanico che lo travalica e sul quale può influire ben poco.

In definitiva, questa visione della fotografia è moderna nella forma (con i suoi riferimenti alla psicanalisi e alle teorie della morte del soggetto) ma arcaica nel contenuto, giacché essa conforta l'idea secondo cui, poiché non esiste una reale mediazione (in senso manuale) tra il fotografo e l'immagine che egli cattura, è in definitiva l'immagine del mondo che si fissa sulla fotografia, manifestando così la propria pienezza ontologica. È questo che Henri Cartier-Bresson intendeva quando parlava di feticismo.



69 - Ile de la Cité, Parigi, 1952.

Tale concezione della fotografia riuscì a esasperarlo; egli declinò l'invito a un dibattito sulle colonne di «L'Acte photographique» e rispose, sferzante: «Signori, desidero esprimervi il mio apprezzamento per la dedizione con cui vi applicate all'atto del nostro indice masturbatore di otturatori, legato all'agente perturbatore rappresentato dal nostro organo visivo... Con tutti i miei ringraziamenti, prima di mettere in spalla le mie gambe di reporter, vi prego di accettare l'omaggio di un fotografo pentito».⁴¹

E di certo, il grande piacere fisico, la gioia che, secondo lui, accompagnano il tiro, non sono compulsivi, ma al contrario la sensualità delle fotografie non risiede nel movimento dell'indice, né nel fremito del pulsante dell'otturatore. L'idea di un puro atto fotografico, il cui valore sarebbe fine a se stesso, gli è completamente estranea. Parimenti, l'atto del fotografare, per riprendere la sua espressione, è l'esatto opposto dell'«atto fotografico», giacché non è il dispositivo e il suo «deposito di sapere e di tecnica» a costituirne il cuore, ma il delicato e fugace rapporto che intercorre tra la fotografia e la vita.

L'«istante decisivo» non è d'ordine tecnico (il

momento in cui il fotografo è pronto a scattare) e neppure narrativo (il momento in cui l'aneddoto è concentrato), ma instaura un rapporto d'interdipendenza tra la fotografia e il mondo visivo con il quale essa si confronta.

L'atto fotografico mette in rapporto un referente muto con un apparecchio che taglia e trancia nel vivo. Perché allora inserire la pellicola nella nostra macchina fotografica, se non per provare il piacere narcisistico di sprofondarsi nella rappresentazione? Perché fotografare, se non per «uccidere il tempo»?⁴² Questa concezione e quella di Henri Cartier-Bresson sono agli antipodi: «Bisogna avvicinarsi al soggetto a passi felpati, anche se si tratta di una natura morta. Con zampa di velluto e occhio penetrante! Senza esitazioni, come non si smuove l'acqua prima di pescare».⁴³

Queste metafore apparentemente convenzionali («passi felpati», «zampa di velluto») in realtà implicano un ribaltamento, poiché si tratta di captare (piuttosto che catturare) l'essenza di ogni fenomeno, o di cogliere i fenomeni visivi nell'istante della loro massima pregnanza e vivacità.

Così il fotografo definisce il suo mestiere di reporter:



70 - Carolina del Sud, 1960.

«Siamo al tempo stesso funamboli per la gioia fisica e borseggiatori, predatori, ma, come dice il proverbio arabo: “Non si prende senza dare”. Anziché imbalsamare il tempo, egli lo interroga e lo reinventa. Siamo lontani dall'estetica della thanatografia, dal dualismo tra la vita e la morte.

Le analisi di Philippe Dubois hanno una validità teorica soltanto se riferite alle pratiche fotografiche che pongono il dispositivo al centro del loro interesse. Questa teoria si radica in una sorta di metafotografia, fondata sull'*a priori* secondo cui esisterebbe un inconscio proprio del dispositivo (denominato «deposito di sapere e di tecnica») e che spetterebbe alla fotografia, in quanto arte, metterlo in scena. Questo tipo di fotografia si avvicina a certe tendenze dell'arte moderna, più precisamente a quelle che Cartier-Bresson respinge con veemenza perché sono il frutto di un pensiero strettamente concettuale e tradiscono tendenze narcisistiche e manieriste. Egli preferisce citare Cézanne: «Quando dipingo e quando mi metto a pensare, tutto il resto svanisce!»

Attorno alla metafora del tiro fotografico si costituirà

un'etica della fotografia che si oppone, a tutti i livelli, a quella dell'atto.

L'etica del tiratore

Nadar fu probabilmente il primo a formulare un'etica della fotografia quando citò in giudizio il fratello. Ecco un estratto della sua testimonianza davanti alla corte nel 1859: «La fotografia è una scoperta meravigliosa [...] la cui applicazione è alla portata dell'ultimo degli imbecilli. La teoria fotografica si impara in un'ora, e le prime lezioni di pratica in un giorno.

Quello che non si impara è il senso della luce [...] Quello che si impara ancora meno è l'intelligenza morale del soggetto». ⁴⁴ Cartier-Bresson potrebbe fare anch'egli la stessa dichiarazione. Certo, Nadar è essenzialmente un ritrattista, ma per il «fotografo da marciapiede», che prende il soggetto alla sprovvista, «l'intelligenza morale



71 - Beauce, 1958.

del soggetto» si impone come un imperativo ancora più assoluto. La stessa situazione del reportage conferisce particolare acutezza a questa dimensione etica. Come ebbe a dire Cartier-Bresson: «C'è qualcosa di rivoltante nel fotografare la gente, è come uno stupro; se manca una certa sensibilità, può essere barbaro. Quello che è importante è la discrezione. Come l'artigliere, bisogna mirare giusto e sparare subito. L'aspetto ripetitivo è insopportabile. Si strappa qualcosa alla gente, e se loro non vogliono essere fotografati, bisogna rispettarli».⁴⁵

Il rapporto tra fotografia e predazione è stato sottolineato da numerosi autori, tra i quali Susan Sontag: «Vi è una sorta di aggressività predatrice nell'atto del fotografare. Fotografare qualcuno è fargli violenza, guardarlo come lui non si è mai visto».⁴⁶ Esistono d'altronde situazioni in cui fotografare è impossibile, e il gesto stesso del cacciatore d'immagini è totalmente contrario al pudore e al rispetto della libertà altrui.

«Se vede un uomo che si cosparge di benzina e si dà fuoco», gli chiede Vera Feyder, «lei non lo fotografa?»

«Non credo. Ma non posso saperlo... non riesco a

prevedere quale sarebbe la mia reazione. Anche con l'amore, a volte si può essere indiscreti. In ogni caso, bisogna avvicinare la gente con rispetto per l'essere umano. Essere animati da un'enorme curiosità non vuol dire essere dei voyeur».⁴⁷

L'etica del cacciatore d'immagini si basa su due punti fondamentali: il rispetto e la discrezione.

Il rispetto concerne in primo luogo ciò che si è convenuto di chiamare il diritto delle persone alla propria immagine. Ma riguarda anche l'affidabilità della testimonianza raccolta dal fotografo e la qualità della «convincimento» che comunica al pubblico: «Naturalmente, questo essere umano io non lo separo da ciò che lo circonda, non lo distacco dal suo habitat: sono un reporter, non un ritrattista da studio. Ma l'esterno dove vive e agisce questo uomo, il mio soggetto, mi serve soltanto per un'ambientazione significativa. Mi servo di questa scenografia per collocarvi i miei attori, dar loro importanza, trattarli con il rispetto che gli è dovuto. E la mia maniera si fonda su questo rispetto, che è anche quello della realtà: nessuno scalpore, niente ostentazione personale, ma essere il

più invisibili possibile, non preparare né predisporre nulla, ma semplicemente essere là, arrivare silenziosamente, a passi felpati, per non intorbidire l'acqua». ⁴⁸ Al dilà dei vari dirottamenti o fraintendimenti (generati dalla natura polisemica dell'immagine) ai quali può dar luogo la fotografia, è il rispetto per il soggetto che autorizza il fotografo a metamorfosare le situazioni, le fisionomie e le reazioni spontanee in immagini fisse.

Tuttavia, la nozione di soggetto (nel senso di *subject-matter*) è vasta, e include nature morte, paesaggi e la luce: «Niente fotografie al magnesio, sia ben chiaro, se non altro per rispetto alla luce, anche assente. Altrimenti, il fotografo diventa insopportabilmente aggressivo». ⁴⁹ Il rispetto non è uno scudo giuridico, ma comprende la totalità degli elementi che intervengono nella cattura dell'immagine, di modo che il fotografo, il suo apparecchio, la luce, l'ambiente e i personaggi (o il solo paesaggio) costituiscano un tutt'uno indissociabile.

La curiosità del fotografo non sarebbe giustificabile se non fosse mitigata dalla sensibilità, forma di partecipazione intima alle risonanze universali di una situazione, che tuttavia non nega nulla della propria specificità: «Questo apprendistato del mondo attraverso la fotografia può avere esiti felici o disastrosi, a seconda che ciò che si mostra sia staccato o no dal proprio contesto temporale e umano». ⁵⁰

E affinché la fotografia sia autentica, si deve sempre fotografare col «più grande rispetto per il soggetto e per se stessi». ⁵¹ Questa concezione implica due divieti: non travestire e non mentire. Le due proibizioni sono solidali: «Poiché vi sono due soggetti in tutto ciò che accade nel mondo come pure nel nostro universo più personale, basta essere lucidi rispetto agli avvenimenti e onesti rispetto a quello che sentiamo. Situarci, insomma, in rapporto a ciò percepiamo». ⁵²

Un fotografia è una cerniera tra due mondi, uno interno e l'altro esterno. Grazie al suo «terzo occhio», il fotografo si trova all'interfaccia tra la propria sensibilità e gli avvenimenti che provocano l'emozione visiva. Questo rispetto, per l'altro e per se stessi, non rimanda soltanto ai valori cristiani ma anche alla cultura cinese: «L'alto senso della reciprocità, fatto di scrupoli riguardo al te come al me, ha un duplice aspetto: il rispetto dell'altro (*king*) e il rispetto di se stessi (*kong*)», scrive Marcel Granet. ⁵³

Il rispetto è la forma dialettica della partecipazione del fotografo all'avvenimento visivo: implicato in rapporti umani che altrimenti non lo commuoverebbero, e al tempo stesso assente, poiché non gli è dato di intervenire nell'evento senza alterarlo. E giacché la fotografia soddisfa una curiosità, essa presuppone un'attitudine contraddittoriamente estroversa e ripiegata su se stessa, perciò l'immagine traduce, alla velocità della luce, la complessa relazione tra il sé e l'avvenimento visivo. Il rispetto è uno sguardo indietro, a distanza, ma non distante. «Vi sono sguardi che penetrano. Ho amici con uno sguardo molto acuto e al tempo stesso molto tenero. No, non bisogna essere sentimentali quando si deve essere



72 - Cape Cod, 1947.

decisi, né duri quando bisogna essere umani; vivere è in realtà molto difficile». ⁵⁴ Il fotografo non è tanto responsabile dell'immagine quanto del suo sguardo. «Vedere è molto impegnativo: è fondersi, interrogare, contemplare, e non soltanto identificare».

E tutto questo implica delle scelte estetiche: come un etnologo, l'osservatore non può non modificare quello che osserva: «Ogni sforzo per comprendere distrugge l'oggetto al quale ci eravamo attaccati», scrive Lévi-Strauss. ⁵⁵ Il fotografo si trova così di fronte a un'alternativa: accentuare, sottolineare iperbolicamente i segni del suo intervento nella cattura dell'immagine, oppure dar prova della più scrupolosa discrezione.

William Klein trasforma in stile le interferenze che la sua presenza immancabilmente suscita. Egli opta per un approccio a volte violento, dove il soggetto è inquadrato da molto vicino con il grandangolo, interpretando così alla sua maniera l'aggressività implicita nell'atto del fotografare. Il suo rapporto con il soggetto non è di natura sentimentale, ma è una provocatoria intromissione per farlo uscire da sé.

Henri Cartier-Bresson sceglie l'opzione inversa, la sua aspirazione alla discrezione confina con l'ossessione dell'anonimato. «In Giappone, dove sui giornali il mio nome era Hank Carter, rimpiangevo di non avere gli occhi a mandorla per passare inosservato. È per questo che non voglio essere fotografato. Un giorno, in America, a Cape Cod, pioveva ed io ero appena uscito da una mia mostra al Museo d'arte moderna. Ero sotto una pensilina e accanto a me c'era un gruppo di giovani. Quando ho tirato fuori la Leica uno di loro ha detto: "Ehi! Guardate là uno che si crede Henri Cartier-Bresson!" Mi sono messo a ridere. A volte mi chiedono se lo conosco e io rispondo: "Oh, potrei dirle cose terribili sul suo conto, le consiglio di non avvicinarlo, è insopportabile!" No, bisogna confondersi con i muri».⁵⁶

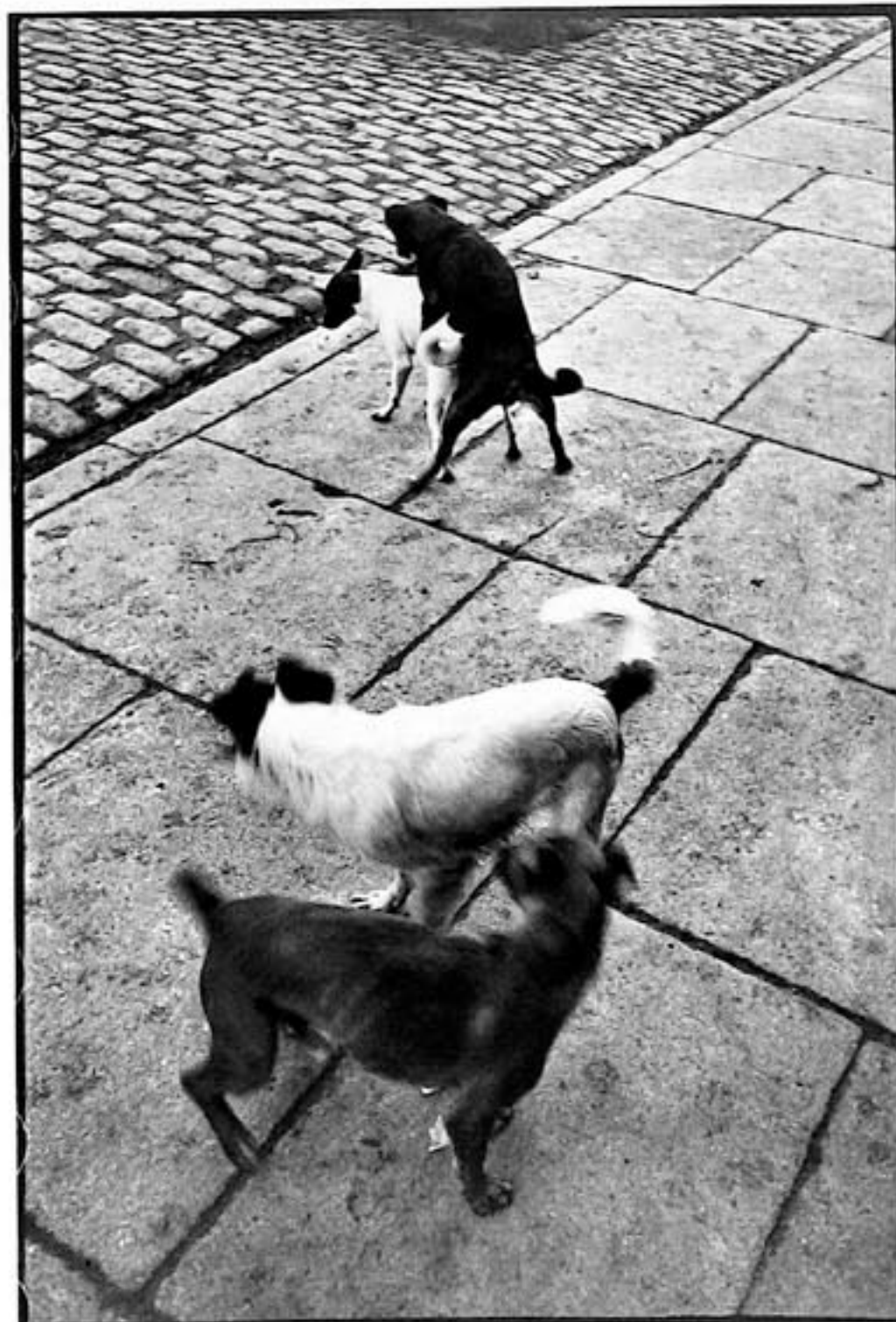
La discrezione del cacciatore che non vuole impaurire la preda è senza dubbio comprensibile. Ma in lui questo si spinge fino all'oblio di sé. «Bisogna passare inosservati, bisogna concentrarsi affinché quello che si farà accada con più forza! Bisogna dimenticarsi».⁵⁷ La formula ritorna come un leitmotiv. Come se si trattasse di ritrovare uno stato dell'io neutro, spogliato degli interessi immediati, pura intuizione e sensibilità.

Pensiamo di nuovo a Proust, per il quale la creazione può prodursi soltanto a condizione che l'io superficiale sia messo tra parentesi, si annulli per far posto a un altro io, disinteressato, un io originale al quale gli imperativi

della vita sociale impongono il silenzio, ma che in realtà rappresenta la necessità interiore alla quale obbedisce l'opera.⁵⁸ Il fotografo non è soltanto tutto ciò che vede. Egli subisce una sorta di mutazione attraverso la quale non percepisce più in funzione dei suoi interessi immediati. L'oblio di sé non è la negazione di sé, ma una scelta meditata, e l'imperativo «bisogna dimenticarsi» riguarda tanto la vita interiore quanto il comportamento esteriore del fotografo: estroverso ma rispettoso, introverso ma pronto a balzare.

Sono, questi, due aspetti che ritroviamo nella metafora del tiro: l'aggressività implicita nel puntare un apparecchio all'estremo grado di concentrazione, e la necessità di sintonizzare i propri gesti con quelli della preda. Quando arriva il momento di tirare, il colpo parte da solo, come se lo scatto dell'otturatore avesse obbedito alla necessità propria al movimento dell'insieme. Il fotografo non partecipa all'avvenimento stesso, ma al ritmo degli eventi visivi in mezzo ai quali si trova.

Nell'immagine di quattro cani scattata davanti alla chiesa di Saint-Sulpice nel 1932, ad esempio, i due cani che si voltano sono umoristicamente associati a dei guardoni inibiti



73 - Place Saint-Sulpice, Parigi, 1932.

in cerca d'ispirazione. «Fotografare è trattenerne il fiato quando tutte le nostre facoltà si coniugano davanti alla fuggevole realtà: è allora che la cattura dell'immagine diventa un piacere fisico e intellettuale».⁵⁹

L'invito a trattenerne il fiato non deve essere inteso letteralmente (osservare, attenti e inquieti, sul chi vive), ma come una richiesta di partecipazione fisica e organica del fotografo all'avvenimento. Il controllo della respirazione gioca infatti un ruolo fondamentale. Essa riunisce le facoltà mentali alle disposizioni fisiche, il soggetto che fotografa alla realtà che lo circonda, o più precisamente, alla quale partecipa. L'originalità delle sue fotografie risiede nel fatto che esse conservano qualcosa di questa

ill. 73



74 - In treno, Romania, 1975.

simbiosi quasi biologica, organica, tra i ritmi fisici e plastici del mondo percepito e quelli del fotografo.

Così, il tiro fotografico è un tentativo di stabilire una fusione tra il movimento di un soggetto e la durata. È voler padroneggiare ciò che, per definizione, sfugge all'ordine che la coscienza vuole instaurare, cioè i mutamenti stessi.

Mentre il pittore può organizzare come meglio crede la sua visione (il ritocco è un suo diritto), il fotografo è divorato dall'urgenza e punta tutto su uno scatto. Non tocca e non ritocca la sua materia: sarebbe un'impresa impossibile, giacché la sua materia è la durata.

Il fotografo deve entrare lui stesso nel gioco dei mutamenti. Non possiamo escludere che il tempo, vettore degli incessanti mutamenti ai quali sono esposte le nostre percezioni visive, sia in grado di produrre un ordine, una composizione, anche se, per lo meno nella nostra cultura, esso incarna ciò che tutto consuma e disgrega. Il tempo è da noi assimilato a una negazione. Henri Cartier-Bresson ne fa un principio dinamico che genera sia l'ordine che il disordine, a condizione che il fotografo sappia cogliere l'istante decisivo in cui l'ordine prevale. Il tempo non è

né positivo né negativo. E nemmeno neutro, poiché in tal caso non vi sarebbe tensione.

È un sistema dove ordine e caos, tensione e rilassamento si combattono e si compensano a vicenda, producendo equilibri e squilibri precari. Un grande gioco nel quale lo spirito si fonde e si dimentica con tanto più piacere in quanto questa alternanza è anche l'immagine del suo stesso funzionamento.

Il fotografo-cacciatore rispetta quindi la vita, in tutte le sue dimensioni. Poiché, contrariamente ai veri cacciatori, egli non cattura la preda, ma qualcosa (un'immagine) della vita. Per farlo, ci spiega Henri Cartier-Bresson, bisogna essere vivi: veloci, certo, ma soprattutto vivi, immersi nella corrente di durata propria a ogni avvenimento, per poterne restituire il ritmo. Intimamente coinvolti, infine, nelle dinamiche vitali di una scena che il fotografo deve rispettare nella loro integrità. Poiché tale fusione esiste solo nell'istante del tiro, quest'ultimo conta più dell'immagine (il risultato): «Adoro fare fotografie; una volta scattato l'otturatore, per me il piacere è finito... Sì, vedo i provini e poi...»⁶⁰

E poi si ritorna alla vita. C'è saggezza dietro a queste



75 - Rideauville, 1980.

parole. Il provino è il testimone, il registratore, la scatola nera che nota istante dopo istante come il fotografo si allontana dalla vita, o come al contrario aderisce al suo movimento, alla sua complessità. O ancora, come la vita si rifiuta, a volte, di farsi immagine, forma. «I provini? Sono molto interessanti, come un sismografo o un elettrocardiogramma... Ma sono una cosa molto personale, perché

in questa progressione c'è *la* foto, che è l'istante scelto... Oppure, qualche volta, se qualcuno vi ha guardati, tutto si sgretola e non c'è più foto, si passa alla successiva...»⁶¹

Una fotografia non è un'immagine del passato. La sua perfezione formale non mira a farla sfuggire al tempo, al quale soggiace per natura, ma rappresenta un principio d'intellezione del divenire.

Oltre il surrealismo

Che bel dialogo Swann sentì tra il piano e il violino all'inizio dell'ultimo tempo! La soppressione delle parole, invece di sciogliere la briglia alla fantasia, come si sarebbe potuto credere, l'aveva eliminata; mai linguaggio umano fu così inflessibilmente giustificato, mai linguaggio umano conobbe a tal punto pertinenza di domande ed evidenza di risposte.

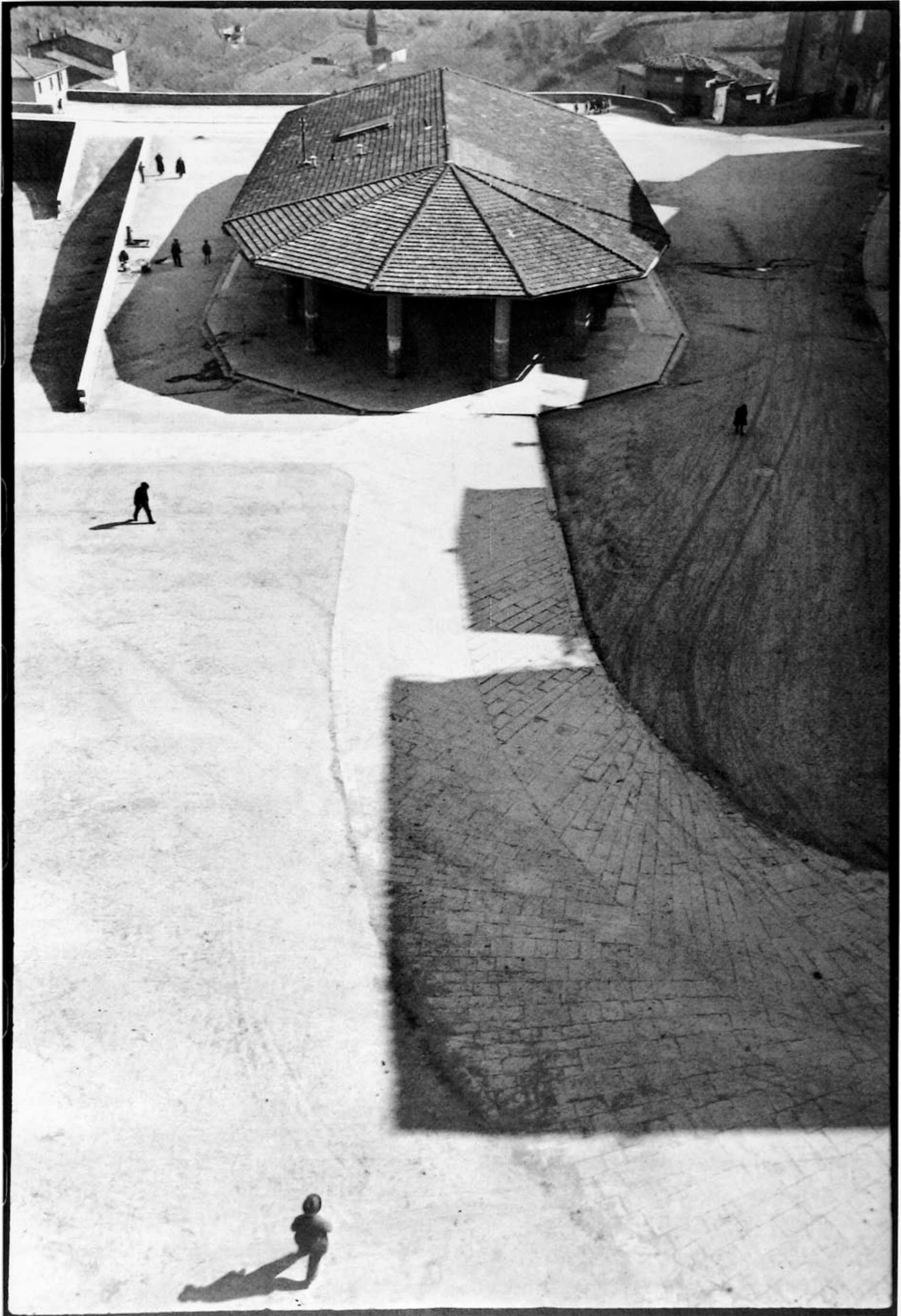
Marcel PROUST, *Un amore di Swann*

L'influenza del surrealismo su Henri Cartier-Bresson è rivendicata da lui stesso: «Sono stato profondamente segnato dal surrealismo e ho cercato per tutta la vita di non tradirlo mai». ¹ Si tratta tuttavia di una nozione sufficientemente complessa da rendere necessario un approfondimento sul reale oggetto di questa fedeltà. È a questa estetica, al suo messaggio politico o alla sua etica che egli rende omaggio? La domanda è tanto più difficile in quanto Cartier-Bresson rompe con alcuni elementi che, fin dall'inizio degli anni Venti, definiscono la fotografia surrealista. Il che non impedisce che la sua opera sia percepita o recepita come d'ispirazione surrealista, al punto che dopo la Seconda guerra mondiale dovrà disfarsi di questa reputazione. In una lettera indirizzata nel 1947 a John Szarkowski, allora conservatore al Dipartimento fotografico del Museum of Modern Art di New York, Henri Cartier-Bresson così spiega questo suo allontanamento: «Fu Robert Capa, all'epoca della mia mostra al MOMA nel 1946, che mi disse di stare attento a tutte le etichette e mi mise in guardia: "Se ti attaccano l'etichetta di surrealista (giacché dopo tutto è proprio il surrealismo come concezione di vita che ha avuto forse su di me l'influenza più

forte, e non la pittura surrealista), ti dedicheranno una mostra, e il tuo lavoro diventerà pretenzioso e manierista. Continua a fare quello che vuoi, ma utilizza il nome di fotogiornalismo, che ti metterà in contatto con ciò che accade nel mondo"». ²

Questo malinteso non è il solo cui abbia dato origine la sua opera. Il ruolo che egli assegnava all'apparecchio fotografico – essere il prolungamento dell'occhio – andava talmente contro le tendenze allora prevalenti tra i fotografi, da generare sorprendenti equivoci. «A lungo», scrive Beaumont Newhall, «abbiamo pensato che Cartier-Bresson, in quanto fotografo, disprezzasse la tecnica, affidandosi esclusivamente al caso. Si era addirittura arrivati a ritenere che la sua opera fosse l'arte del caso poetico. Si raccontava che si aggirasse per le strade del mondo, con la macchina fotografica pronta a scattare, e che fotografasse, per così dire, all'avventura, al caso. La sua opera era considerata una ribellione assolutamente consapevole contro la tecnica irreprensibile e i virtuosismi allora in voga tra i pontefici della fotografia». ³

La testimonianza di Julien Lévy è anch'essa illuminante. Nel 1932, quando espone per la prima volta le



76 - Siena, 1933.



77 - Hyères, 1932.

opere di Cartier-Bresson a New York, egli le definisce *anti-graphic photography*, il che, a posteriori, ci appare un apprezzamento affatto singolare, molto lontano da uno sguardo retrospettivo, che al contrario coglie nelle sue immagini l'affermazione palese del tratto, il vigore e la fermezza della composizione grafica.

- ill. 77 A Hyères, nel 1932, una scala e una ringhiera di metallo disegnano una spirale la cui curva è ripresa dal marciapiede sullo sfondo. Un ciclista, sfocato, passa nella strada. O ancora in quei paesaggi urbani dove Cartier-Bresson gioca con le linee franche tracciate dalle ombre per ricostruire i volumi, come a Siena: su una piazza si proiettano le ombre di edifici invisibili, che danno rilievo al selciato e al marciapiede, mentre un mercato coperto, in alto, con le linee del tetto rafforza la pregnanza di una geometria alla quale due personaggi, sulla sinistra, conferiscono un ritmo ancora più rigoroso giacché la loro posizione, perfetta rispetto alla composizione d'insieme, è frutto del caso. Sempre nel 1933, una terrazza di caffè a
- ill. 76
- ill. 78 Firenze: i tavolini, come tessere di domino, disegnano un gioco di prospettive, senza che l'immagine scada del for-

malismo geometrico; le ruote di due biciclette contraddicono i quadrilateri. Nella stessa vena è l'immagine presa ad Arsila (Marocco spagnolo): due bambini giocano su una spiaggia, uno cerca di colpire un oggetto (un pallone?) con il piede, mentre sullo sfondo una bambina li osserva. I personaggi sono soltanto silhouette sovraesposte e mal identificabili. Ma su questo fragile supporto aneddotico, di cui si serve come un musicista userebbe il basso continuo, Cartier-Bresson compone uno spazio astratto, fatto di corde e d'ancore che riposano su una sabbia costellata di impronte, uno spazio cosperso di molteplici segni, come tatuato. Queste composizioni nervose, fortemente contrastate, potremmo dire ipergrafiche, che caratterizzano le sue prime fotografie, muteranno più tardi – acquistando una tonalità meno aggressiva – quando egli ricomincerà a disegnare.

Julien Lévy così sottolinea la continuità tra le prime fotografie e i disegni che Cartier-Bresson pubblicherà alla fine degli anni Settanta: «Gli piace pensare alla sua macchina fotografica come a un fucile. In gioventù, dipingeva e cacciava, e poiché era dotato di una grande intuizione,

ill. 79



78 - Firenze, 1933.

una sorta di coscienza zen, era il fagiano ad andare incontro al suo fucile. Oggi, invece, si avvicina a una coppia di uccelli morti e si chiede: "Che esistenza hanno?" [...] Dopo aver fermato la realtà con alcune tra le più straordinarie fotografie che siano mai state scattate, oggi Henri interroga l'uccello abbattuto: "Fino a poco fa era vivo, ritornerà?"⁴

Perché l'etichetta di opera surrealista (anche se la si limita arbitrariamente alle sue prime fotografie, fino al 1935) non dovrebbe essere altrettanto riduttiva della definizione di *anti-graphic photography*? Tanto come ha sempre accordato grande attenzione alle linee e alle proporzioni del «grafismo», così Cartier-Bresson non è mai stato un surrealista ortodosso.⁵

Certo, in tutta la sua opera riappaiono composizioni che ricordano l'influenza di Atget: vetrine dove si sovrappongono riflessi di manichini e di persone reali, conferendo all'atmosfera un che d'irreale. Per esempio, in una fotografia scattata a Roma nel 1951, dove un parrucchiere colpito da calvizie è dietro la porta della sua bottega; nella vetrina un foto di donna e un busto femminile sembrano

lanciarli uno sguardo ironico, mentre lui si passa la mano sinistra sulla pelata. Un'immagine che non può non richiamare alla memoria gli apprendisti parrucchieri descritti da Aragon nel *Paysan de Paris*.

Che cosa è rimasto qui del surrealismo? L'ha dichiarato lui stesso: una visione della vita. Ma Cartier-Bresson non rinnegherà mai le ricerche visive e plastiche iniziate dai pittori e dai fotografi di questo movimento, per quanto gli apparissero lontane dall'astrazione *d'après nature* che egli ricercava.

Nella sua ricca monografia, Peter Galassi avanza la tesi di un periodo surrealista nelle prime fotografie di Henri Cartier-Bresson.⁶ Alcune di queste fanno pensare a dei montaggi o a dei collage: a Livorno, nel 1932, la testa di un uomo che legge il giornale è nascosta dall'enorme nodo di una tenda davanti a una porta. L'impressione di trovarsi davanti a un collage, in realtà un mascheramento, si accompagna a un sentimento di assoluta singolarità a causa dell'estremo contrasto tra il carattere anodino della scena e la sorprendente bizzarria della rappresentazione che ne risulta, costringendo lo spettatore a interrogarsi sul

ill. 82

ill. 80



79 - Arsila, 1933.

grado di realtà che può attribuirle. L'immagine mette in luce «l'inquietante estraneità» che a volte può assumere il reale quando sconfinata nel surreale. È in questo senso che Cartier-Bresson può rivendicare l'eredità di Breton: «Bisogna lavarsi lo sguardo, cercare di aprire gli occhi, gustare il sapore di ciò che, quotidianamente, ci circonda. È indispensabile preservare la freschezza delle impressioni, la capacità di lasciarsi sorprendere. In arabo, in cinese o in swahili, *Bevete Coca-Cola* diventa uno splendido grafismo. Ma il grande principio, l'atteggiamento fondamentale è disintellettualizzare lo sguardo, praticare la fotografia automatica, come la scrittura automatica di Breton».⁷

Questa scrittura automatica Cartier-Bresson la interpreta però a modo suo. Non ne fa una tecnica, e ancor meno un procedimento. Le sue fotografie più vicine allo spirito surrealista ne conservano solo il carattere ludico o provocatorio. Esse costellano la sua opera, ma non la costituiscono. La fotografia del monumento al governatore generale dell'Indocina scattata a Martigues nel 1932 (la statua di un bambino dotata di un pene, che in realtà è la testa di un cavallo in secondo piano), il ritratto di

ill. 81

André Pieyre de Mandiargues davanti a una pubblicità del parmigiano-reggiano dove campeggiano tre nasute faccione rabeleaisiane, sono francamente degli scherzi. All'epoca egli prediligeva questo genere di battute impertinenti, facezie burlesche, derisioni dell'arte *pompier*, sberleffi ai monumenti dell'arte ufficiale: eredità di Courteline, Jarry e Dada.

ill. 83

Alcune immagini rivelano con maggiore evidenza l'estetica surrealista, sospesa tra morbosità e iconoclastia: le spoglie di animali trascinate su un marciapiede (*La Villette*, 1932) ricordano la serie dei *Macelli* (1929) di Eli Lotar.⁸ Il busto di un grand'uomo, legato come un volgare pacco su un carretto (*Parigi*, 1932) evoca la fotografia di Man Ray intitolata *Enigme Isidore Ducasse* (1920).⁹ Non si tratta di mere coincidenze: Henri Cartier-Bresson conosceva queste immagini e le ha parodiate. In ogni caso, è troppo poco per farne un periodo e appena abbastanza per scorgere una prima maniera. Questi scatti, rivelati da Peter Galassi, non sono stati pubblicati in nessuna delle numerose monografie consacrate a Cartier-Bresson, segno della loro marginalità rispetto alla sua opera propriamente detta.

ill. 148

ill. 84

ill. 85



80 - Roma, 1951.



81 - Martigues, 1932.

L'impronta surrealista permane nelle fotografie più tardive, come quella, sorprendente, di due persone su una spiaggia in Sardegna (1963): una donna in primo piano, sepolta nella sabbia fino alla vita, vestita di nero, presenta, con il suo foulard sulla testa, un profilo monacale e sinistro; in secondo piano, un altro personaggio, anch'egli ricoperto a metà dalla sabbia, regge un ombrello. Un'immagine che sembra tratta dagli archivi segreti di un film di Dalí o di Buñuel... Pensiamo a una Madeleine Renaud mistica nei panni della Winnie dei *Giorni felici* di Samuel Beckett... Oppure a un'illustrazione della famosa parabola di Lautréamont citata da Breton nei *Vasi comunicanti*: «Bello [...] come l'incontro fortuito di una macchina da cucire e di un ombrello su un tavolo anatomico». Ma si tratta qui, manifestamente, di una strizzata d'occhio, come *Un imbianchino*, 1985, evocazione di un motivo sfruttato da Gustave Caillebotte e da Man Ray, che fotografa una donna alla finestra dietro una tenda.¹⁰

Queste citazioni, che derivano da ciò che Gérard Genette chiama «imitazione ludica»¹¹, non sono isolate

nell'opera di Cartier-Bresson. Certo, la provocazione e l'attrazione per il fantastico sono alla radice della tradizione surrealista e della rivendicazione di una libertà assoluta, illustrata dal personaggio di Nadja. Ma il fantastico è anche una conseguenza del naturalismo, nella tradizione di Maupassant, che scriveva: «La più infima cosa ha in sé un po' di ignoto. Troviamolo. Per descrivere un fuoco che brucia e un albero in una pianura, restiamo di fronte a questo fuoco e a questo albero finché non assomigliano più, per noi, a nessun altro albero e a nessun altro fuoco».¹² André Pieyre de Mandiargues non si è sbagliato: «Ben più che semplicemente strana è la prima immagine, che aprirà l'affascinante volume dei *Photoportraits* di Henri Cartier-Bresson, e anche se non so nulla del personaggio principale di questa immagine, tranne un nome di luogo, Israele, e una data, 1967, è abbastanza perché mi senta catturato da qualcosa che ignoro ma che mi si impone con il carattere proprio di quell'indefinibile *fantastique* inseguito per tutta la vita e troppo raramente afferrato...».¹³

ill. 88



82 - Livorno, 1932.



83 - André Pieyre de Mandiargues, Italia, 1932.

Con Breton, Henri Cartier-Bresson ha in comune l'etica libertaria. «Ero in uno stato di totale disponibilità, e mi guadagnavo un piacere davvero duro, ma che piacere! *Disponibile*. niente diletterismo! Le cose e il mondo avevano per me un'importanza enorme. I surrealisti potevano sembrare dei dilettanti, ma non lo erano: erano dei ribelli».¹⁴ Questo legame originale con il surrealismo non basta tuttavia a fare della sua opera, nemmeno di una parte di essa, l'opera di un fotografo surrealista. «La concezione del surrealismo di Breton mi piaceva, il ruolo della folgorazione e dell'intuizione, e soprattutto lo spirito di rivolta».¹⁵ Beaumont Newhall suggerisce che le sue immagini possano essere interpretate come quelle di un ribelle. La sua rivolta non aveva però come oggetto la perfezione tecnica esaltata dai fotografi americani di «Camera Work», bensì un certo ordine delle cose e di questo mondo.

La bellezza

Alla fine del primo capitolo dell'*Amour fou*, André Breton precisa i termini della sua nuova estetica, che egli identifica con uno stato per definizione instabile in cui si concentrano aspetti inconciliabilmente antinomici: «La bellezza convulsiva sarà erotica-velata, esplosiva-fissa, magica-circostanziale oppure non sarà!»¹⁶ La realtà interessa Breton soltanto nella misura in cui è possibile vederla di tanto in tanto mutarsi in un sistema di segni che lasciano presagire un significato nascosto. In lui c'è qualcosa del profeta. Per Cartier-Bresson, la bellezza è una costruzione armonica, e non «convulsiva». Egli coglie gli istanti di grazia ed equilibrio della vita.

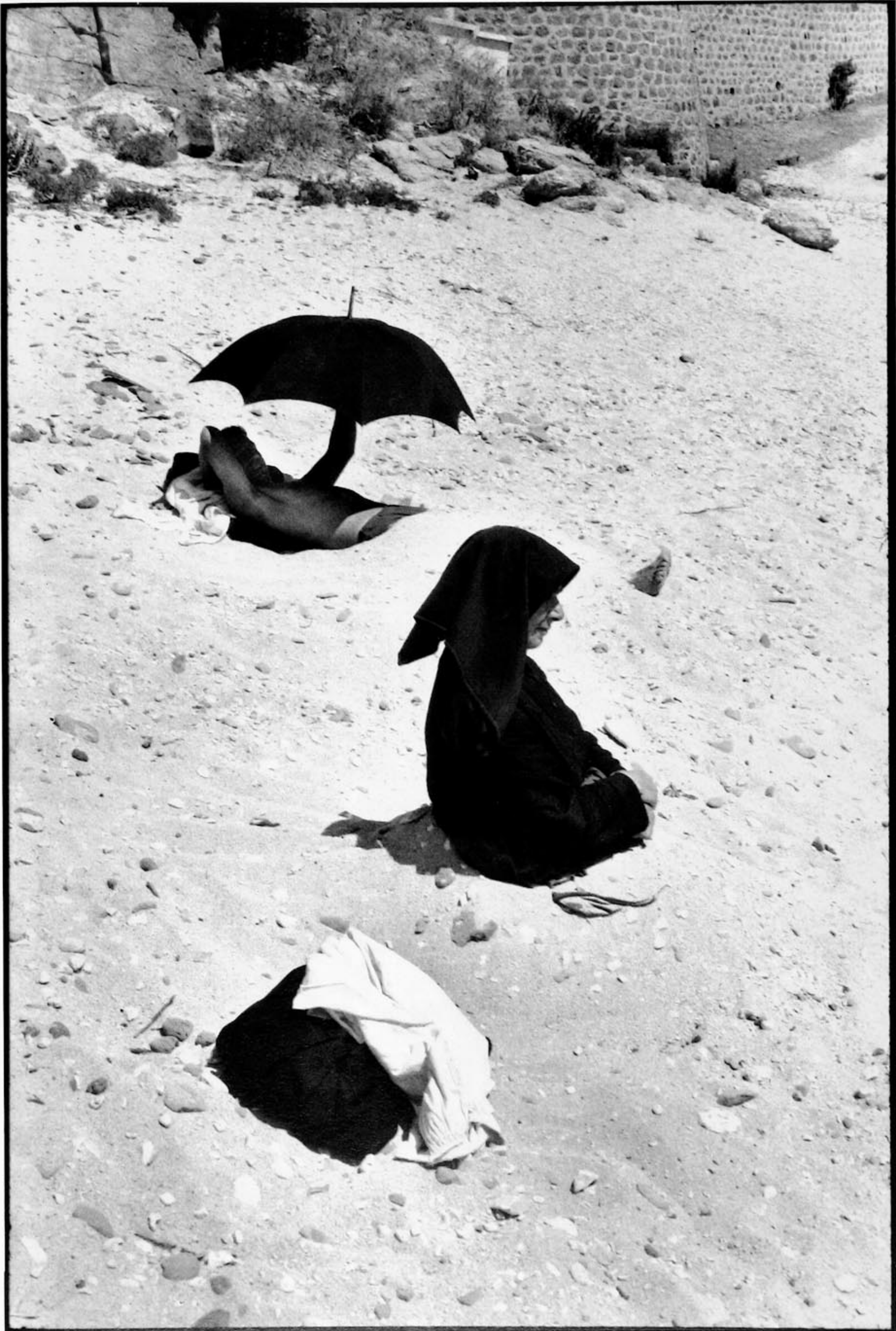
Il primato che Cartier-Bresson le accorda supera largamente ciò che il concetto stesso doveva all'eredità di Breton e dei surrealisti, per i quali la vita doveva essere inventata o non poteva essere vissuta che nella forma sublimata di uno stato onirico: «Ferito nella mia coscienza più alta», scrive quest'ultimo, «dal rifiuto di rendere giustizia che ai



84 - Parigi, 1932.



85 - Man Ray, *Énigme Isidore Ducasse*, 1920.



86 - Sardegna, 1963.

miei occhi non giustifica affatto il peccato originale, mi guardo bene dall'adattare la mia esistenza alle ridicole condizioni che caratterizzano, *quaggiù*, ogni esistenza...»¹⁷ Questo concetto di *quaggiù*, così legato alla metafisica occidentale che Breton tanto critica, è privo di senso agli occhi di Cartier-Bresson, nella cui opera non v'è traccia del mito cristiano della caduta. La vita non è che tensione verso l'orizzonte dell'istante che arriva, ripetuta all'infinito.



87 - Un imbianchino, 1985.

nito. L'attimo dello scatto non potrebbe essere occasione di gioia se non corrispondesse a una sintesi sensoriale immanente alla durata. Esso non annulla la durata ma la presuppone, offrendo una sorta di concentrato dei suoi poteri creativi ed emozionali, un «ordine plastico salvatore».¹⁸ Non si tratta tuttavia di assicurarsi la «salvezza» eterna, ma di salvare attimi di tempo vissuto dall'insignificanza, frutto deleterio del tempo che passa. È per questo che le sue fotografie ci danno spesso la sensazione che il tempo sia intensamente all'opera.

Se l'essenza della vita è un segreto, se il suo senso è cifrato, allora il sogno è la via d'accesso privilegiata, giacché si dà immediatamente come cifra, grazie alla quale la vita si decifra. Il primo *Manifesto del Surrealismo* si apre e si chiude con un avvertimento: «Tanto credito prestiamo alla vita, a ciò che essa ha di più precario, la vita *reale*, naturalmente, che quel credito finisce per perdersi. [...] Vivere e cessare di vivere sono soluzioni immaginarie. L'esistenza è altrove».¹⁹ E questo «altrove» diventerà il soggetto dell'opera di Breton. Il suo metodo è speculativo, quello di Cartier-Bresson pragmatico. Il che lo induce a considerare letteraria la pittura d'ispirazione surrealista. Per lui la vita non è costellata di segni che l'artista deve saper captare, le sue immagini non hanno un significato nascosto. La vita, per Cartier-Bresson, offre delle coincidenze: essa è godimento del presente nella sua pienezza. Il simbolismo nell'immagine non è mai costruito, ma suscitato dalla composizione stessa. Come ad esempio nella fotografia scattata alla Gare Saint-Lazare nel 1932. Appoggiandosi a una scala abbandonata per terra, su un'enorme pozzanghera, un uomo spicca un salto. Colto nell'istante del massimo scarto delle gambe, il tallone, teso in avanti, sta per toccare la superficie dell'acqua, l'uomo sembra spiccare il volo. I cerchi d'acqua attorno alla scala anticipano simbolicamente quelli che il suo atterraggio non mancherà di produrre. La silhouette nera e un po' sfocata si riflette nell'acqua grigia, dove forma una sorta di Y. L'insieme costituisce un motivo geometrico. Le linee spezzate della scala di legno sono riprese nel riflesso della recinzione e nei tetti di Saint-Lazare, i cui angoli richiamano quello formato dalle gambe dell'uomo che salta. In basso a sinistra, due cerchi di metallo emergono dall'acqua, uno aperto a sinistra, l'altro a destra, discretamente richiamati più in alto dal riflesso di una ruota di carriola. La parte sinistra è altrettanto solidamente equilibrata di quanto la destra è sospesa, sbilanciata. Perché questo uomo in completo e cappello spicca un salto così presuntuoso e penosamente votato all'insuccesso? Con ogni evidenza, per quanto spettacolare sia il suo sforzo, egli riuscirà soltanto a bagnarsi le scarpe e i pantaloni.

L'analisi di questa immagine potrebbe fermarsi qui, giacché abbiamo un insieme coerente sia sul piano plastico sia su quello semantico: un uomo spicca un salto per superare una pozzanghera, l'ambiente è quello di un cantiere (con la scala, la carriola, i cerchi, la palizzata, un mucchio di pietre) in un quartiere popolare. L'orologio



88 - Israele, 1967.

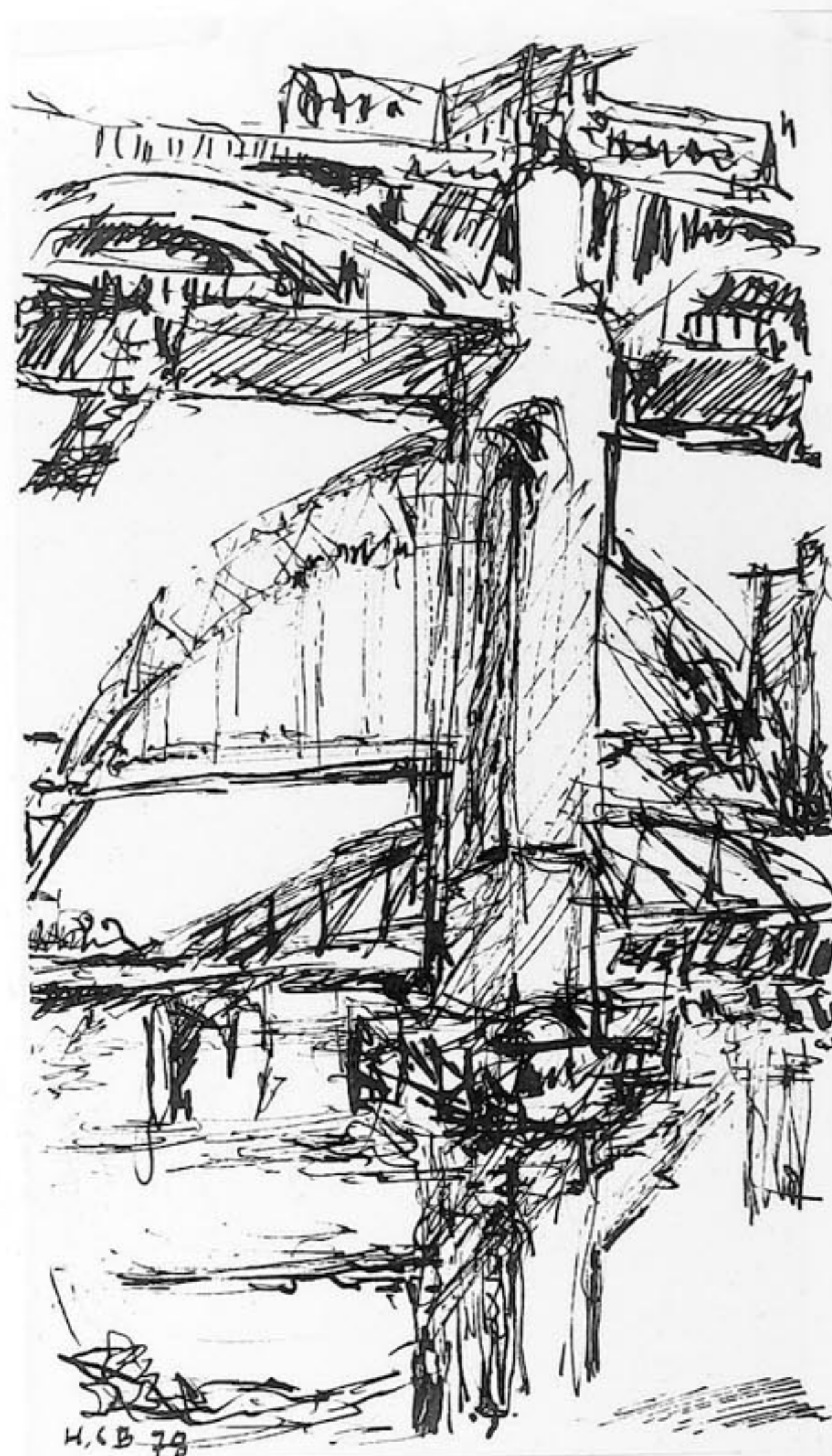


89 - Gare Saint-Lazare, pont de l'Europe, Parigi, 1932.

della stazione si staglia sul cielo grigio chiaro, simbolizzando lo scorrere del tempo, e forse l'urgenza alla quale risponde l'uomo che salta... Ma nonostante l'apparente coerenza, la stranezza del comportamento di quest'uomo non è minore.

Non potremmo trasformare questa scena nella cattura di un istante surrealista? È un'interpretazione assolutamente plausibile, che però trascura un grado di complessità supplementare rivelatoci da un particolare che è anch'esso una rima plastica: la palizzata è coperta da due manifesti sovrapposti, sui quali si può leggere in lettere maiuscole RAILOWSKY (il nome di un circo?). A destra, altri due manifesti identici, uno dei quali è strappato: su un chiaro fondo geometrico si staglia la silhouette di una gracile ballerina che spicca un salto in direzione opposta a quella dell'uomo. Questa elegante silhouette commenta ironicamente lo sgraziato e infruttuoso salto dell'uomo. L'immagine diventa così non solo un istante surrealista, ma la scena di un circo immaginario: l'enorme pozzanghera si trasforma in un'arena, la scala orizzontale evoca quella degli acrobati e dei trapezisti, i cerchi richiamano alla mente i giocolieri, le sbarre di ferro suggeriscono quelle delle gabbie dei leoni, mentre i tetti di Saint-Lazare sovrastano il tutto come un tendone. Infine, l'uomo non è più un individuo troppo frettoloso o imprevedente, forse colto in flagrante delitto di fuga, ma resta sospeso al di sopra della realtà, per un tempo tanto infinito quanto l'istante fotografico è stato di una brevità infima e di una precisione quasi chirurgica. A meno che non sia, semplicemente, un ritratto del fotografo come funambolo. Affascinante gioco di riflessi.

Le discrete rime plastiche di Henri Cartier-Bresson sono pertanto molto lontane dagli effetti retorici e dai simboli precostruiti. L'interpretazione delle sue immagini si svolge sul terreno dell'immaginario, poiché il potere evocativo di questa fotografia supera largamente l'emozione dovuta al suo carattere di prodigio (un uomo sospeso in pieno volo) o di bizzarria surrealista. Senza contare che questa fotografia è anche una maniera di rivisitare un luogo familiare della sua adolescenza, oltre che un ammiccamento al realismo pittorico: nel 1876, Gustave Caillebotte aveva dipinto un quadro dallo stesso punto di vista, l'anno seguente Monet consacrerà sette tele alla Gare Saint-Lazare.²⁰



90 - Newcastle, 1978.

Il caso

Nelle nuvole, i simulacri sono evasivi. Il caso che le crea non è che una successione lenta o rapida di istanti instabili, di forme che si dissolvono appena intraviste. Lo sguardo che le coglie al volo sa che gli sfuggiranno. [...] Lo stupore nasce e cresce nel momento in cui lo spettacolo resiste, sopravvive alla percezione e alla fine si rivela meno fugace dell'essere effimero che l'ha sorpreso.

Roger CALLOIS, *L'écriture des pierres*

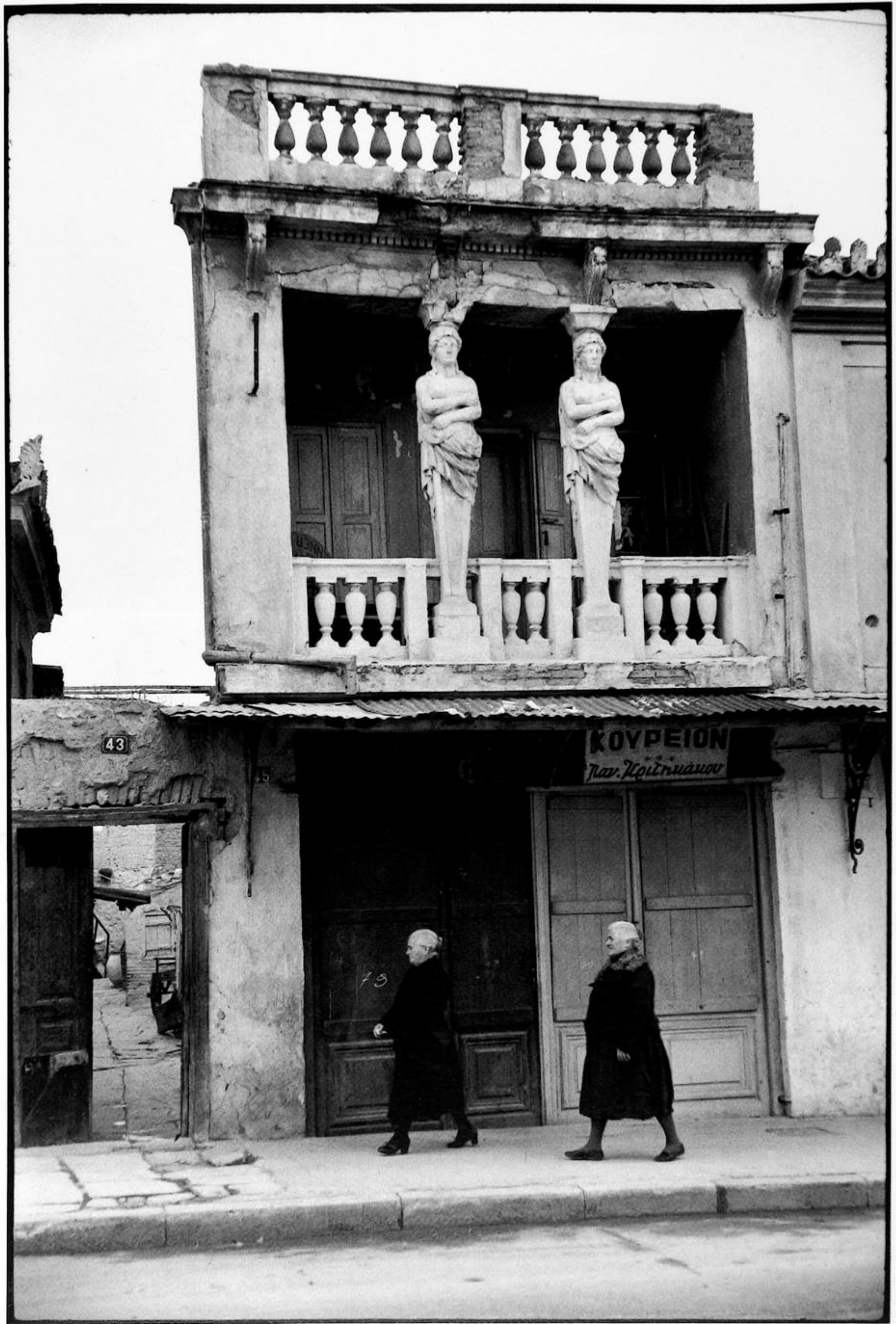
Le analisi precedenti non hanno escluso l'esistenza di un rapporto privilegiato tra le fotografie di Henri Cartier-Bresson e il surrealismo. Il legame è costituito dal caso (o forse meglio dalla coincidenza), un aspetto fondamentale nell'opera di Bresson, che l'ha mutuato dai surrealisti: «Bisogna essere sensibili, presagire, essere intuitivi, rimettersi al caso obiettivo di cui parla Breton. E l'apparecchio fotografico è un meraviglioso strumento per cogliere questo caso obiettivo».¹ Ma, come per altri elementi ereditati dal surrealismo, Cartier-Bresson opera uno spostamento.

Fotografare è un'operazione altamente aleatoria. I provini sono, secondo l'espressione dello stesso Cartier-Bresson, «pieni di scarti».² Anche se mette in scena le proprie foto e per quanto sia parsimonioso con la pellicola, il fotografo dovrà moltiplicare gli scatti per ottenere una buona fotografia, e il successo potrà essere verificato soltanto dopo lo sviluppo. Potremmo immaginare una storia della fotografia alla luce del suo legame con il caso. Sfruttato commercialmente per suggerire che la fotogra-

fia è alla portata di tutti (Voi premete il pulsante e noi facciamo il resto) il caso ha alimentato l'eterno dibattito sulla natura della fotografia: essa non poteva aspirare al prestigio di cui godono le arti visive, giacché i più grandi fotografi ammettevano, con un pizzico di vergogna, di contare sul suo benevolo tocco: «Anche se lo riconoscono con reticenza», scrive Susan Sontag, «la maggior parte dei fotografi nutre una fiducia quasi superstiziosa nel felice intervento del caso, e ne hanno ben donde».³

Se il pittore può organizzare una rappresentazione del caso, il fotografo sa di dover fare i conti con esso.⁴

La parte che spetta al caso rappresenta al tempo stesso un problema e una dimensione importante dell'estetica fotografica. In realtà, tanto maggiore è il margine accordato al caso, tanto minore sarà l'intervento creativo del fotografo. Come scrive Jean-Marie Schaeffer, «il fotografo è quasi sempre responsabile di una foto fallita, ma non di una foto riuscita».⁵ E Henri Cartier-Bresson rincara la dose: «Ho visto fotografie fatte da una scimmia con una Polaroid. Niente male, proprio niente male!»⁶ A fortiori,



91 - Atene, 1953.



92 - Napoli, 1963.

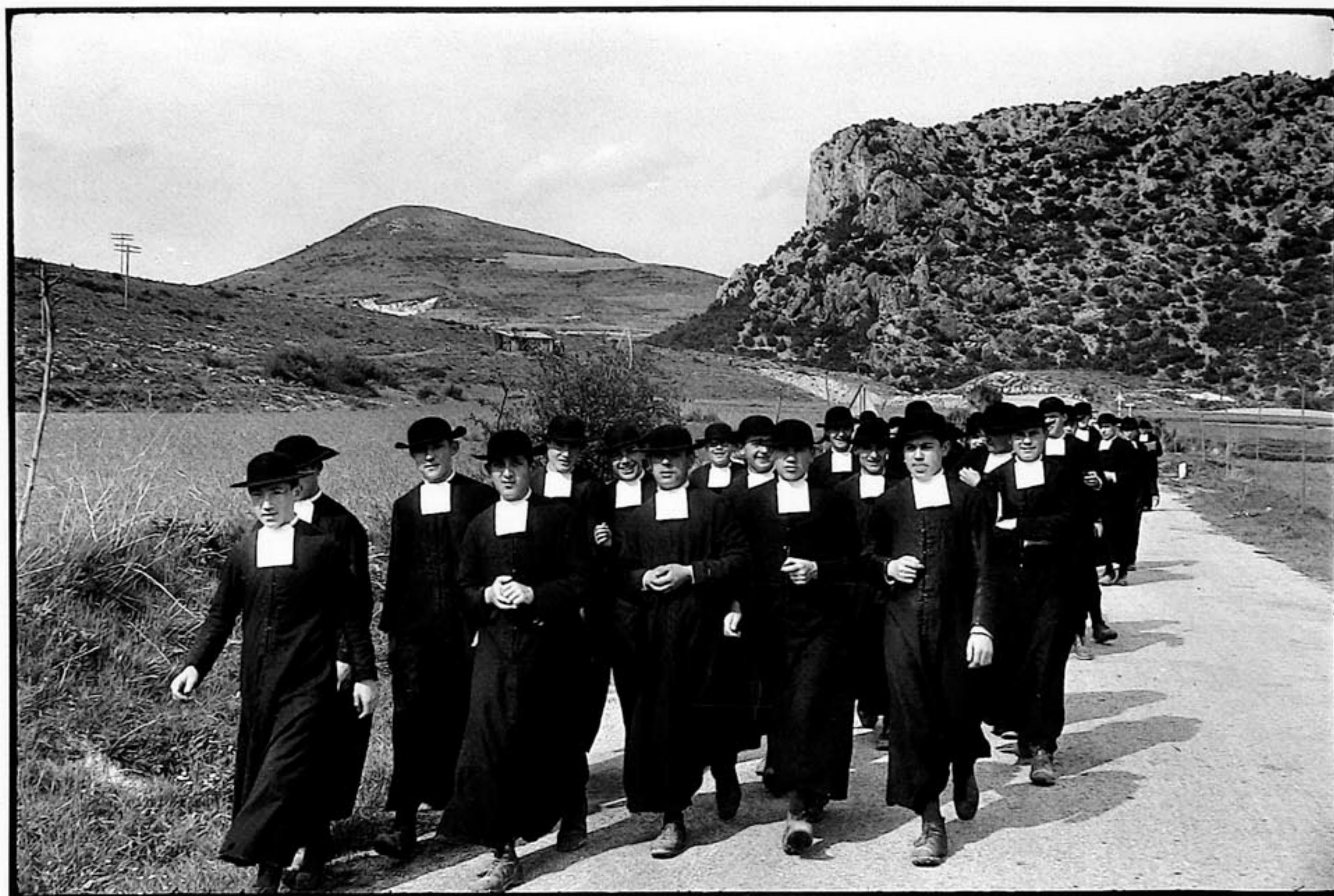
il numero di parametri che il fotografo deve controllare è tale che, inevitabilmente, permangono delle scorie (difetti di messa a fuoco, presenza di elementi eterogenei nell'inquadratura ecc.), giacché il dettaglio più inutile, più incongruo, è registrato con una precisione entomologica, una «disperante perfezione», come diceva Eugène Delacroix.⁷ «Insieme all'avvenimento, viene registrato tutto il resto: è questo che è imbarazzante... tremendamente scoraggiante!»⁸ lamenta Cartier-Bresson, nonostante il caso sia uno dei fondamenti della sua estetica.

Alcuni fotografi, conquistati dal suo singolare fascino, hanno dato libero corso al caso, grazie a dispositivi che permettono di impressionare la pellicola senza che il fotografo intervenga altrimenti che facendo scattare l'otturatore. Si pensi, per esempio, a Francesco Maselli, che ogni notte, prima di dormire, ha predisposto la macchina fotografica in modo da registrare i suoi movimenti in preda a quella che Freud chiamava la «piccola morte». Tuttavia, l'apparente neutralità dell'operazione è sovraderminata, se non annullata, dall'intenzione significativa del fotografo.⁹ Possiamo interpretare questo dispositivo

come una variazione sul tema dei rapporti tra la fotografia e la morte, derivante da un'estetica (o addirittura da una drammaturgia) dell'impronta rappresenta molti dei valori che la fotografia è suscettibile di rappresentare, ma è estranea a Cartier-Bresson.

Al contrario della posa, lo scatto a ripetizione consente apparentemente di ridurre la parte del caso moltiplicando il numero delle esposizioni. La reiterazione sistematica dello scatto avvicina la fotografia alle pratiche artistiche contemporanee che promuovono un'estetica dell'aleatorietà e della ripetizione, o della compulsione, come scrive Philippe Dubois.

Poiché per Henri Cartier-Bresson, la fotografia non è una semplice impronta, né un «tiro di dadi», egli non pretende di eliminare ogni alea. Lasciare agire il caso, o pretendere di ridurlo moltiplicando i «tiri dei dadi», sono per lui pratiche chimeriche. La sua scommessa è di integrare il caso alle necessità compositive. La concentrazione del fotografo-cacciatore non azzerava la parte del caso, ma permette di conservarne il sapore; l'effetto sorpresa. Pur non essendo letteralmente responsabile dell'immagine



93 - Castiglia, 1963.

ottenuta, il fotografo ne resta l'attore (concetto qui preferibile a quello di autore, che implica un atto creativo dal quale è stato escluso ogni intervento del caso), esattamente come l'arciere zen è soggetto e attore del tiro senza essere responsabile del suo fallimento o della sua riuscita.

Questa preservazione del caso fa della fotografia un evento raro, frutto del fragile rapporto tra un soggetto e il mondo visibile, di cui egli vuole cogliere il valore plastico in movimento. Il significato della fotografia, per Cartier-Bresson, sta nel saper catturare e fissare, senza farlo appassire, l'incessante movimento della vita, che a volte possiede la singolare e preziosa capacità di produrre forme plastiche cariche d'emozione.

Caso e coincidenza

Se il caso si può definire come l'insieme delle combinazioni possibili, ogni universo culturale ne possiede una

concezione diversa. Tutte si fondano sul ruolo assegnato all'uomo nel concatenamento dei fenomeni, e tutte sono in stretta relazione con una cosmologia, un'interpretazione della libertà e della responsabilità.

Per Cartier-Bresson la fotografia è intelligenza e suscita gioia. E questa è già un'indicazione del senso che egli dà all'intervento del caso. Molti fotografi di una certa importanza ne hanno dato una definizione ricorrendo a termini come sorpresa, fortuna, scoperta, incontro, avventura, ecc. L'essenziale non è constatare, alla maniera di Susan Sontag, che il caso è un dato fondamentale e al tempo stesso inconfessabile, ma circoscrivere il trattamento cui lo sottopone il fotografo, il piacere estetico che esso ci offre. Se il suo intervento nella cattura dell'istante decisivo risponde a una ferma convinzione artistica, è più difficile ammettere che nelle sue fotografie il caso giochi lo stesso ruolo che ha nella Polaroid scattata dalla scimmia; anche se riuscita, quest'ultima si fonda su ciò che si è convenuto di denominare familiarmente fortuna.

Molto sommariamente, questa nozione è stata al centro delle dispute filosofiche di tre grandi civiltà. I greci

hanno formulato l'idea del concatenamento casuale. Gli arabi, presso i quali *al azar* significa «gioco dei dadi», hanno speculato sulle sue implicazioni matematiche, associandolo a volte al caso (da cui la fortuna ai giochi d'azzardo vista come una sorta di protezione divina) o a elucubrazioni sui limiti del possibile. Infine, il buddismo nega il caso così come lo intendiamo noi, e lo generalizza con i concetti della molteplicità, dell'organicità e della reversibilità delle cause.

Aristotele, erede delle riflessioni dei grandi tragici, presuppone l'esistenza di un piacere specifico prodotto dal riconoscimento del caso e si interroga, nella sua *Poetica*, sul potere emozionale dei colpi di scena. Egli sostiene che, in certi casi, il meraviglioso pare scaturire da una necessità diffusa e provocare un piacere particolarmente sottile: «Così, quando la statua di Mitys ad Argo uccide l'uomo che aveva causato la morte di Mitys precipitandogli addosso durante uno spettacolo, la verosimiglianza esclude che tali avvenimenti siano un puro frutto del caso. Questo genere di storie sono necessariamente le più belle». ¹⁰ Rimane tuttavia per il filosofo una parte di

caso affatto irrazionale: quella attribuita al destino, e quindi agli dei. Alcuni secoli più tardi, i matematici arabi elaboreranno il concetto di probabilità al fine di reintrodurre un nocciolo di razionalità in ciò che era stato lasciato al margine del processo causale, come un resto impensabile. Il concetto di alea, pur essendo ormai quantificabile, conserva l'ambiguità già presente in Aristotele. In quanto gioco, il caso è un piacere dello spirito, mentre come segno, esso manifesta l'inclinazione della sorte, la cui forma positiva è la fortuna.

Albert Jacquart sottolinea che la scoperta del calcolo delle probabilità non significa che siamo in grado di controllare le leggi del caso: un tiro di dadi non abolisce il caso... Al contrario, lo suscita. Il caso non diviene probabilità che sui grandi numeri. «Per essere corretti», scrive Jacquart, «bisognerebbe parlare di *leggi dei processi aleatori* e non di *leggi del caso*». ¹¹ Per lui, l'idea che consentirebbe di eliminare poco a poco il margine lasciato al caso e di aumentare la prevedibilità dei fenomeni deriva da una scelta metafisica; la scienza moderna sembra orientarsi invece verso un mondo dove tutto è perpetuamente in



94 - Ahmedabad, 1966.



95 - Palais-Royal, Parigi, 1960.



96 - L'Isle-sur-la-Sorgue, 1991.



97 - L'Isle-sur-la-Sorgue, 1988.



98 - Ahmedabad, India, 1966.

cantiere, «insieme indeciso, dove le particelle sono sempre esitanti e, come un funambolo sulla corda, pendono a destra, a sinistra o restano in equilibrio».¹² Il pensiero orientale, anziché porre le forme del caso ai confini della ragione, le ha messe al centro della sua rappresentazione del mondo.¹³ Il caso è allora più un principio che un problema. E si annulla ogni distinzione tra mondo fenomenico e mondo mentale, o li si differenzia soltanto per meglio sottolineare le loro risonanze: «L'idea di mutazione toglie ogni interesse filosofico a un inventario della natura che mira a costruire serie di fatti, distinguendo antecedenti e conseguenze. Anziché constatare successioni di fenomeni, i cinesi registrano alternanze d'aspetti. Se due aspetti sembrano collegati, non è per una relazione di causa ed effetto, ma perché sono appaiati, come il diritto e il rovescio [...], come l'eco e il suono, o ancora come l'ombra e la luce».¹⁴ Se il principio cosmologico non è un'entità eterna e immutabile, è inutile inventare una regola per render conto dei mutamenti, poiché sono essi stessi la regola e non l'eccezione. I fenomeni sono però apprezzati anche per il loro valore espressivo.¹⁵ A prescin-

dere da ogni riferimento a un principio di casualità, e poiché i mutamenti sono generali, le possibilità infinite e i rapporti di causa ed effetto reversibili, nel pensiero cinese si preferisce parlare di coincidenza piuttosto che di caso.

Coincidenza, segno, o meglio segnale, avvertimento di una mutazione dei fenomeni. Senza negare il principio di causalità, essa lo mette tra parentesi, sfuggendo alla legge della successione, in base alla quale causa e coincidenza appaiono in un ordine determinato. Per definizione, nella coincidenza non c'è un ordine prioritario ma bensì una co-apparizione. La grande attenzione prestata alle coincidenze è priva di implicazioni esoteriche. Essa non presuppone né un senso nascosto né un'intenzione segreta. Anche la divinazione non è che una classificazione. Secondo Dan Sperber, questa visione non pretende che il mondo sia totalmente significativo.¹⁶ Dinanzi a rappresentazioni complesse, ci si limita a esercitare una sagacia che stimola una meditazione il cui oggetto sono gli effetti delle risonanze, senza staccarli dalla realtà, e fa dell'attenzione un modo per partecipare alla spontaneità universale, che è in sé un fattore di «gioia».¹⁷

Questo concetto di coincidenza si applica perfettamente alla fotografia di Henri Cartier-Bresson. Tuttavia, esso coesiste con un'altra visione del caso, affatto diversa: «L'apparecchio fotografico è lo strumento ideale per cogliere il caso obiettivo come lo definisce Breton. La cosa vi è data, si precipita su di voi, bisogna averla presa. Non si può ritoccarla: è una regola che mi sono imposto io stesso. La grande gioia è avere un'inquadratura armoniosa». ¹⁸ Alcune espressioni ricordano il surrealismo: «La fotografia per me non è un lavoro, ma soltanto un piacere: non volere nulla, aspettare la sorpresa, essere una lastra sensibile». ¹⁹ Ma se questa ricettività e passività possono ricordare l'atteggiamento dello scrittore surrealista che ascolta le associazioni dettate dal suo inconscio, l'imperativo della presenza nel mondo («bisogna essere presenti»), e l'aspirazione all'armonia (un concetto assolutamente estraneo all'universo surrealista) ²⁰ non sono molto ortodossi. Il senso dell'equilibrio, l'intuizione di un momento privilegiato, di un'unione degli elementi, prevalgono largamente sia nelle sue fotografie sia nei suoi disegni.

Che cosa significa «caso obiettivo» per André Breton? «Il rischio sarebbe la forma della necessità esteriore che si apre un cammino nell'inconscio». ²¹ Questo concetto ha un ruolo fondamentale nel surrealismo, ed è intimamente legato alla funzione del desiderio inteso come apertura su un altro mondo. Implicita fin dal 1920, la teoria del «caso obiettivo» non è stata formulata in quanto tale prima della pubblicazione dell'*Amour fou*, apparso nel 1937, cinque anni dopo la prima mostra di Cartier-Bresson, per il quale il riferimento a questa espressione è manifestamente un'interpretazione retrospettiva della propria opera.

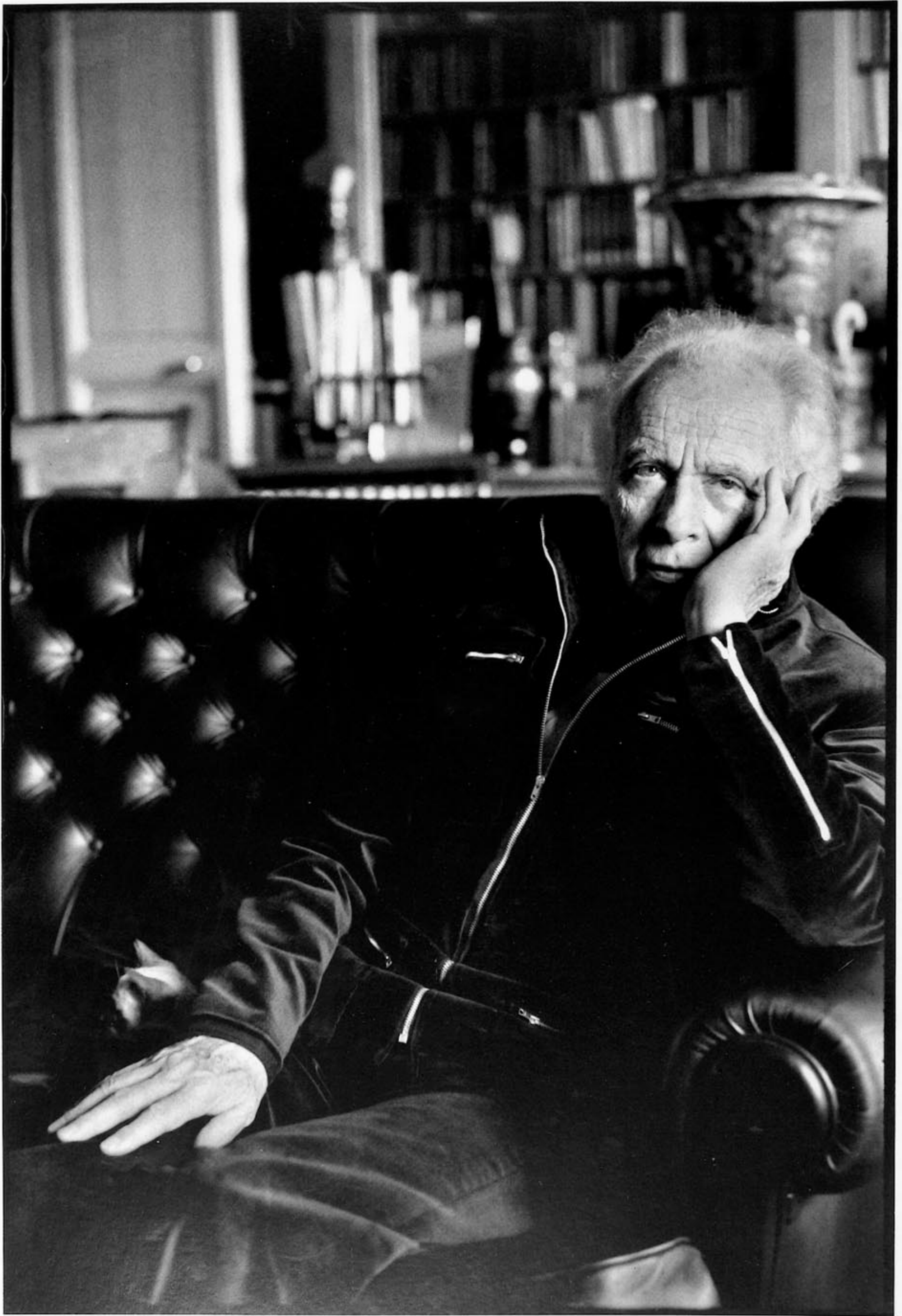
Per i surrealisti, l'esperienza della realtà è banale, deludente, triviale, come spiega Breton nel 1927, nella sua significativa *Introduction au discours sur le peu de réalité*. L'artista deve pertanto cercare la realtà nel quotidiano, concentrandosi in particolare sullo spettacolo della strada e sugli oggetti comuni: in breve, su ciò che la società considera insignificante. I riferimenti sociali sono ribaltati e si arriva a una trasgressione, a una contestazione radicale. L'étoile, un personaggio di *S'il vous plaît*, pièce scritta nel 1920 da André Breton e Philippe Soupault, così si esprime: «Mi capita di camminare per ore tra due numeri civici o i quattro alberi di una piazzetta. I passanti sorridono della mia impazienza, ma io non aspetto nessuno». ²²



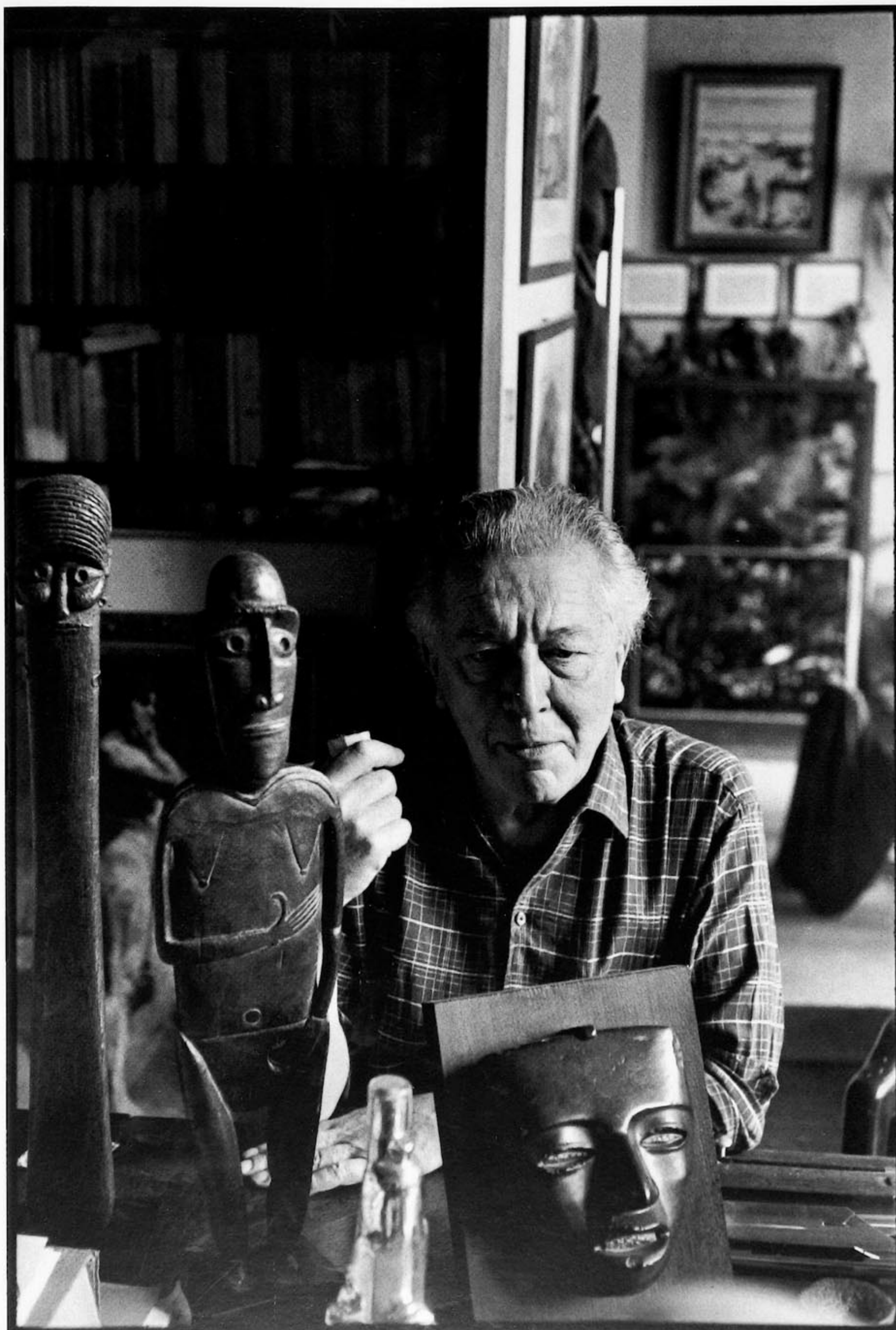
99 - Lago di Ginevra, 1994.



100 - Les Buttes-Chaumont,
litografia per *Le paysan de Paris*, 1993.



101 - Louis Aragon, 1971.



102 - André Breton, 1961.

E quando non si attende nulla, tutto è possibile.

Ci si trova allora di fronte a un'alternativa: sprofondare nel nichilismo o scommettere sul caso. Il personaggio di *S'il vous plaît* non aspetta nessuno eppure ha un appuntamento: con il caso. La realtà si rivela gravida di possibilità quando obbedisce soltanto alle leggi dell'immaginazione e del desiderio.

Tuttavia, in Breton gli «accostamenti improvvisi», le «coincidenze pietrificanti» non hanno l'aspetto euforico



103 - Brassai, Graffiti, «la morte», 1940.

iii. 101 che è invece presente in Aragon. Riconducono ostinatamente al sé, al malessere esistenziale. Ciò che André Breton chiede al caso oggettivo è in sostanza di rivelargli la propria identità.²³

Questa richiesta pone lo scrittore in contrasto con Cartier-Bresson. Nell'*Amour fou*²⁴ appare una fotografia di quest'ultimo scattata a Siviglia nel 1933 (vi è riprodotta soltanto la parte destra, il che è sorprendente quando si conosce l'importanza che il fotografo dà all'integrità delle sue immagini). Breton non la utilizza come simbolo premonitore della guerra civile, ma come se si

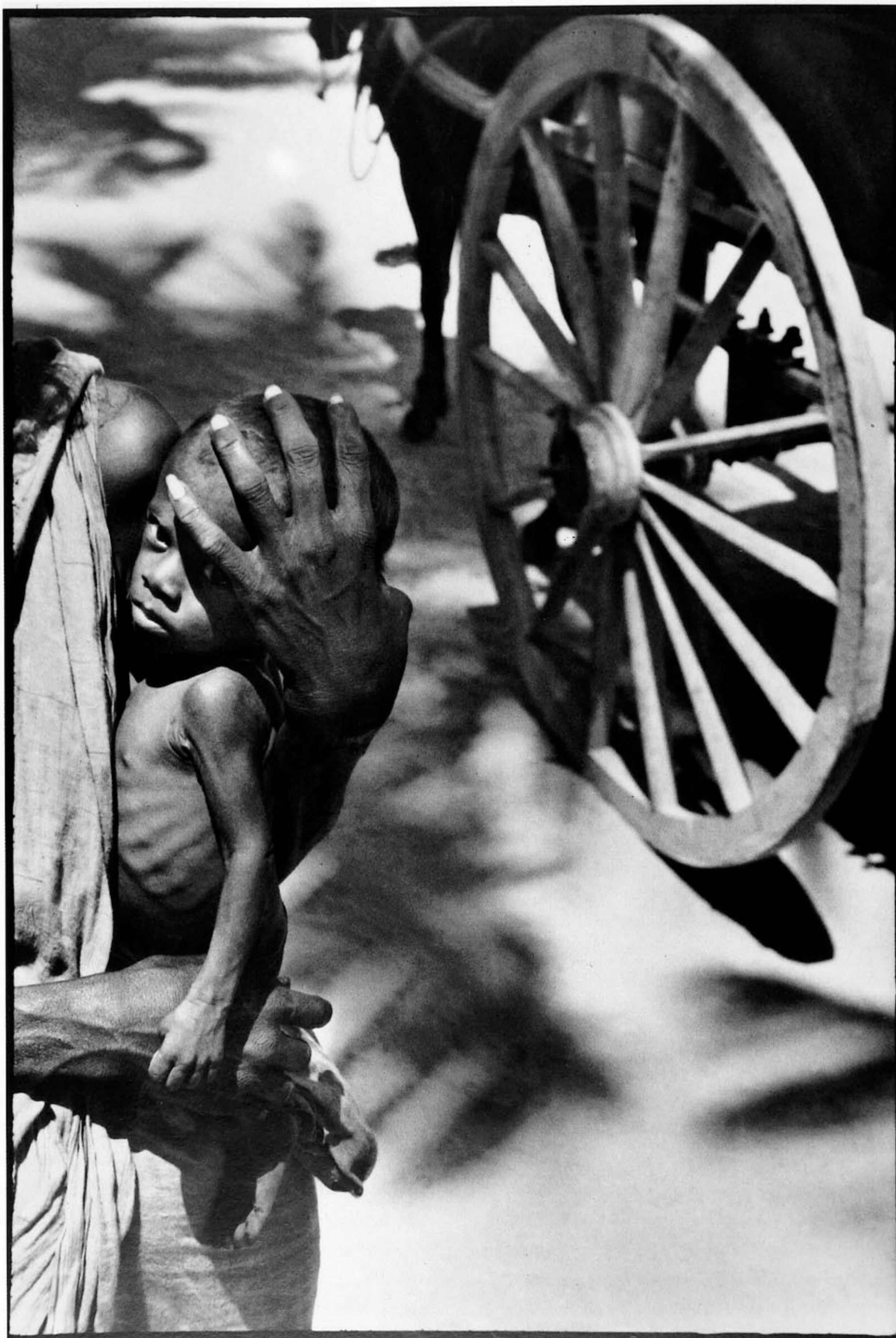
trattasse di una Spagna onirica cui spetterebbe illustrare il suo desiderio, abbandonato non appena evocato, di unirsi ai combattenti repubblicani. «Amavo in voi tutti i bambini dei miliziani di Spagna [...] Possa il sacrificio di tante vite umane fare di loro un giorno degli esseri *felici!* E tuttavia non ebbi il coraggio di espormi per far sì che questo fosse possibile».²⁵ Quando Cartier-Bresson sembra anticipare l'evento, Breton lo elude.

In un testo del 1957, Breton precisa ulteriormente la sua posizione: «In realtà, se è vero che non aspetta nessuno, poiché non ha alcun appuntamento, egli adotta questa attitudine ultrarecettiva perché così pensa di aiutare il caso, di far sì che succeda qualcosa, che sopraggiunga qualcuno».²⁶

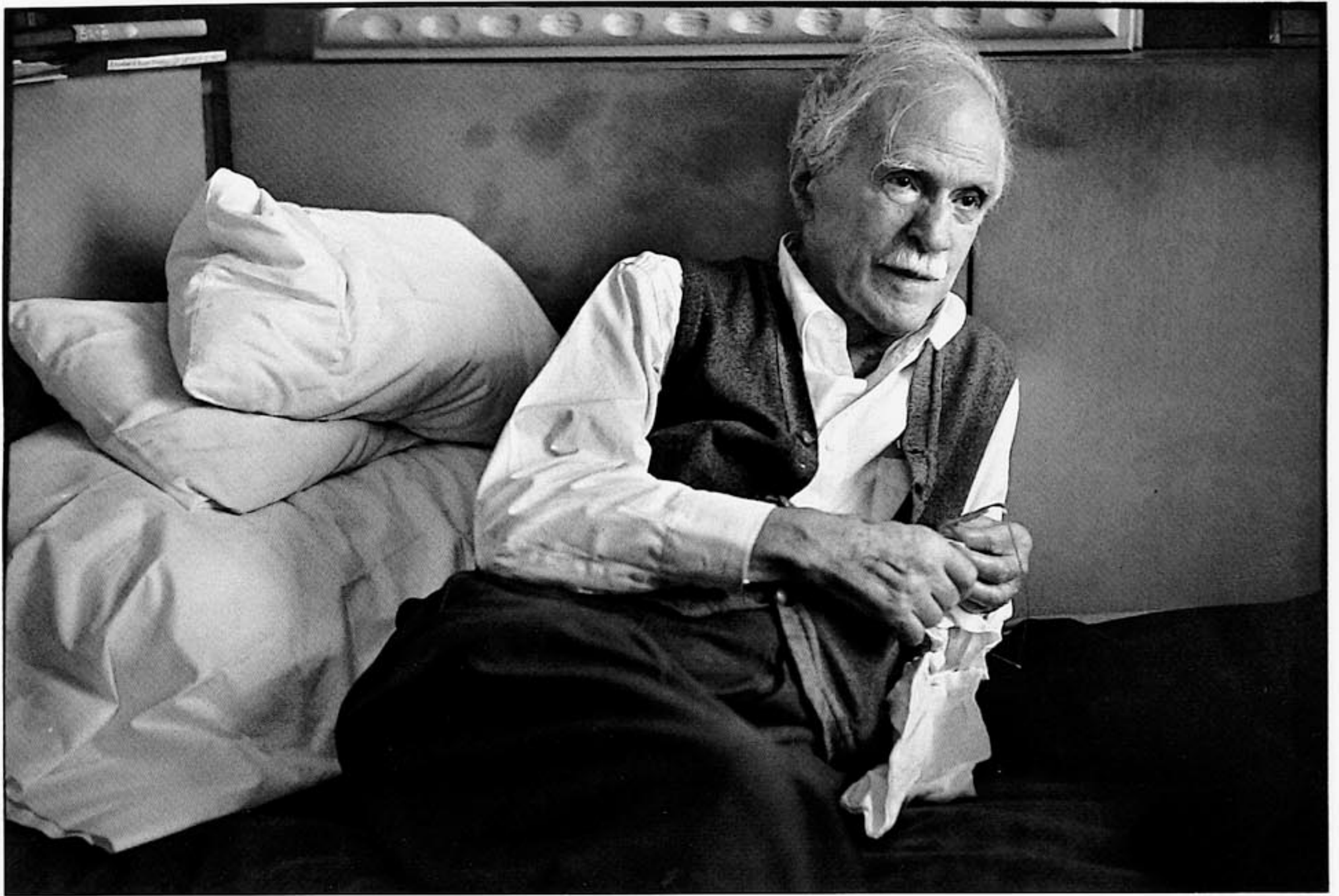
Cartier-Bresson si ispira essenzialmente all'estetica dell'incontro e alla poetica della sorpresa sviluppate da Aragon prima del 1926. Nessuna traccia di esoterismo, nessun segreto da decifrare, nessun narcisismo: ovvero nessuna traccia della concezione del caso oggettivo sviluppata da Breton negli anni Trenta. Niente decifrazioni angoscianti e ingegnose come quelle con cui si diletta Breton in *Nadja* o nell'*Amour fou*, ma piuttosto lo stupore, il «meraviglioso quotidiano» che fa la gioia lirica di Aragon in *Anicet* o nel *Paysan de Paris*.

iii. 3, 20, 100

Per Cartier-Bresson e alcuni altri fotografi, l'influenza dei surrealisti è stata determinante: sono stati loro a conferire dignità artistica all'estetica dell'incontro, del banale, della sorpresa. La strada, nel XX secolo, è diventata un universo poetico, come lo erano state le rovine alla fine del secolo dei Lumi, o i laghi alpini per i romantici. Brassai, Robert Doisneau, Willy Ronis, Edouard Boubat, oltre allo stesso Cartier-Bresson, sono da questo punto di vista tutti debitori a Breton, che fin dal 1924, con *Les pas perdus*, aveva trovato la formula poetica della strada, labirinto dove il banale si scioglie al fuoco del desiderio, e che il poeta misura a grandi passi, con i sensi all'erta, per fiutarvi la vita: «La strada, che credevo capace di imprimere alla mia vita le sue sorprendenti deviazioni, la strada con le sue inquietudini e i suoi sguardi, era il mio vero elemento; vi coglievo, come allora in nessun altro posto, il vento delle possibilità».²⁷ Cartier-Bresson ha in comune con lui l'atteggiamento ultrarecettivo, la disponibilità attiva che anticipa l'evento. «René Char ha scritto da qualche parte, a proposito della poesia, che ci sono quelli che inventano e quelli che scoprono; sono due mondi completamente diversi. E questa distinzione



104 - Madurai, India, 1947.



105 - Alfred Stieglitz, 1946.

vale anche per la fotografia. A me interessano solo coloro che scoprono, provo solidarietà per gli esploratori; per me loro corrono più rischi di quelli che creano immagini in studio, e poi la realtà è talmente più ricca!»²⁸ Il concetto di caso oggettivo è stato chiaramente adattato alle sue necessità.

I veri eredi di questa formula sono Man Ray, Raoul Ubac, Maurice Tabard, che praticano la fotografia in studio o in laboratorio, non sul campo. L'estetica del caso oggettivo propriamente detta (secondo la formulazione di André Breton) è un'estetica dell'impronta, dello svelamento. L'immagine comunica un segreto, indica un mistero intravisto, schiude un universo extrasensoriale che interferisce con il mondo percettibile. I primi piani, i tagli, le solarizzazioni di Man Ray, le distorsioni di André Kertész o di Bill Brandt, le bruciature di Raoul Ubac, le variazioni su un oggetto (la bambola) di Hans Bellmer, i fotomontaggi di Maurice Tabard sono tutti procedimenti che interpretano il senso di estraneità che pervade il caso surrealista. Mai neutro né opaco, il gioco del caso è innanzi tutto un gioco con il bizzarro, come testimonia la

celebre frase secondo cui la bellezza è «l'incontro fortuito di una macchina da cucire e di un ombrello su un tavolo anatomico».²⁹

Nella sua serie di graffiti, Brassai punta sull'incontro dell'arte con la non-arte, sulla convergenza tra il muro che «lavora» e la mano che passa e gratta, sulla scoperta, nei labirinti delle strade, di queste «concrezioni» che sono anche grida: «Qual è la curiosità che da oltre venticinque anni mi spinge a perlustrare i quartieri di Parigi, alla ricerca di queste opere anonime, fruste ed effimere, che sembrano spuntare per caso sui muri?»³⁰ Doisneau attende che la fortuna gli sia favorevole, in senso aristotelico. Ecco come racconta le circostanze in cui nel 1957 scattò la sua fotografia della place Hébert: «Era una giornata nera... Ero scoraggiato, ho voltato le spalle alla piazzetta e poi loro sono venuti a mettersi nel mirino, come meglio non avrei potuto sperare. Penso che non mi abbiano nemmeno visto. Ed è così che ho scattato un'immagine felice!»³¹ Eugene Smith inventa una drammaturgia del caso fedele al modello tragico.³² Robert Frank cerca la congiunzione più altamente improbabile, istanti

iii. 103



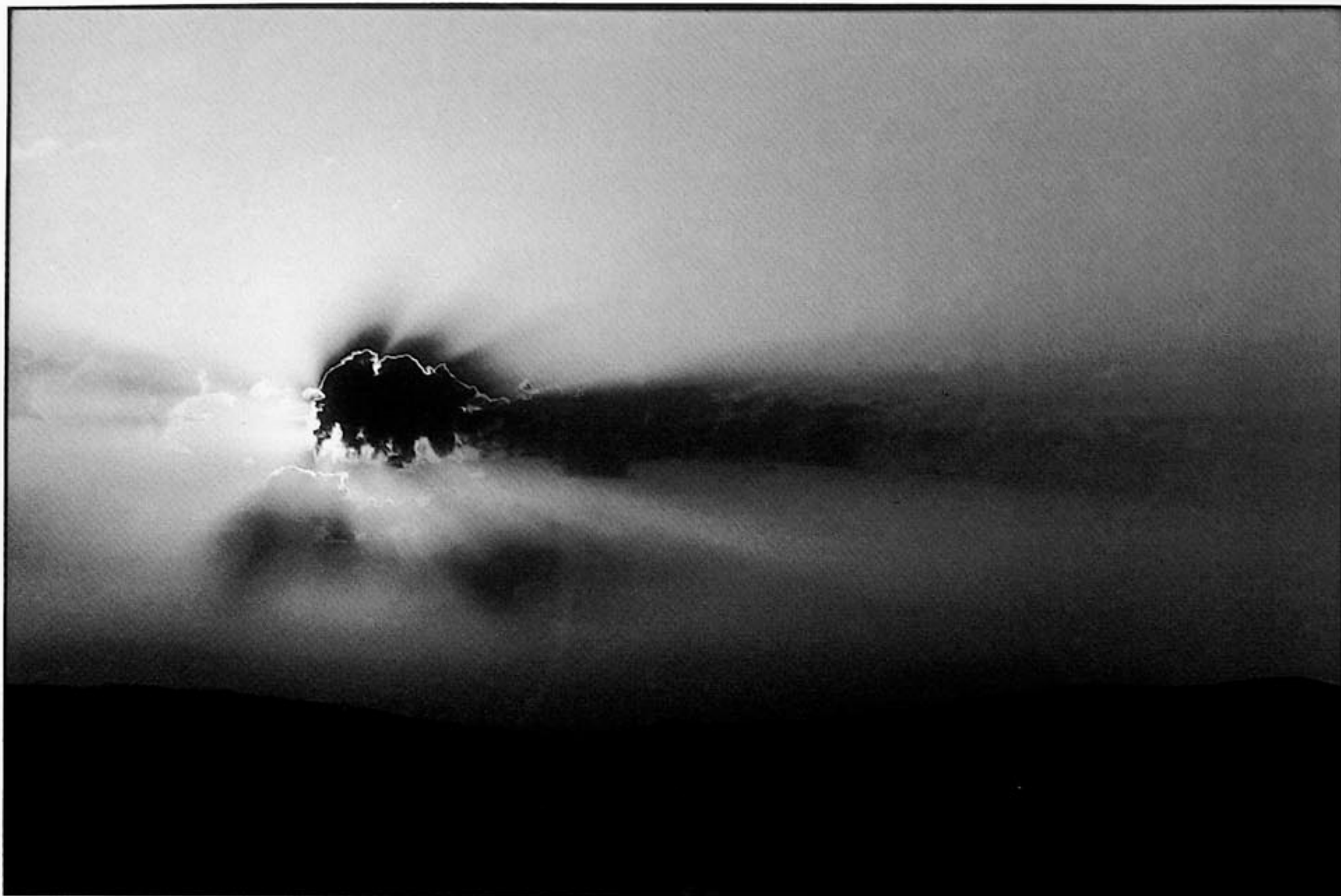
106 - Alfred Stieglitz, Equivalenza, 1930.

indecidibili piuttosto che non-decisivi, sembrano revocare ogni prevedibilità, invalidare qualsiasi pronostico, rifiutare ogni calcolo.³³ Cartier-Bresson, quanto a lui, non attende che si verifichi una illuminazione, che, come accadeva ai surrealisti, porta all'extralucidità, ma sollecita la cattura delle coincidenze.

ill. 104 *Madurai, India, 1947.* Sullo sfondo, una ruota di carro; i raggi rimano con la gabbia toracica di un bambino e con le dita allargate della madre che lo tiene stretto a sé. Gli elementi hanno un'apparente relazione soltanto agli occhi dell'osservatore. Questa coincidenza può assu-

mere un significato simbolico se si considera che la ruota nella cultura indiana è una rappresentazione del tempo, simbolo dell'eternità.³⁴ L'evidenza di un'immagine colta sul vivo si impone a dispetto della sua perfezione plastica. Il punto di vista leggermente elevato ci restituisce il punto di vista del fotografo come passante. La madre e il bambino, la ruota, vanno verso il fotografo che li incrocia. Questa sensazione conferisce alla scena la sua naturalezza.

La natura del referente e la composizione strutturano questa immagine come un incontro, una coincidenza, nel



107 - Alpes-de-Haute-Provence, 1985.

senso positivo che questa nozione ha nel buddismo zen, e che la lingua cinese traduce con *wu wei*, assenza di ogni volontà, abbandono di ogni intenzione e di ogni calcolo. Questa immagine non traduce null'altro che l'emozione prodotta dalle coincidenze tra una situazione e le forme in cui si manifesta. Non emerge alcun messaggio, né da parte del soggetto fotografato (lo sguardo del bambino è senza intenzione) né da parte del fotografo.

Coincidenza perfettamente controllata, ma non per questo soffocata o artificialmente provocata. Senza abolire la necessità interna all'opera, il pensiero estetico cinese introduce nella composizione l'accidentale. Come spiega Alan Watts: «L'opera d'arte non è soltanto o semplicemente una rappresentazione della natura, ma è essa stessa un'opera della natura. La vera tecnica implica infatti l'arte della naturalezza, della semplicità, o di ciò che Sabro Hasegawa ha chiamato «accidente controllato», in cui i quadri sono creati altrettanto naturalmente delle rocce o delle piante che rappresentano.³⁵

Ci troviamo in un sistema di pensiero ben diverso da quello che portava André Breton a concepire il caso

oggettivo come un'apparizione fortuita (il fortuito essendo in definitiva il bizzarro, l'enigmatico e specificamente tutto ciò che ha un rapporto tematico o simbolico con la sessualità).

«Modifichiamo le prospettive con una leggera flessione delle ginocchia, produciamo coincidenze di linee con il semplice spostamento della testa di una frazione di millimetro, il che si può cogliere soltanto con la velocità di un riflesso, esimendoci così dal fare arte»,³⁶ scrive Henri Cartier-Bresson. Sono le coincidenze delle linee a regolare la composizione, e non le regole astratte che determinano l'organizzazione plastica della scena fotografata. «La composizione deve essere una nostra costante preoccupazione, ma al momento di fotografare essa non può che essere intuitiva, poiché siamo alla prese con istanti fuggevoli dove i rapporti sono in movimento. Per applicare la sezione aurea, il compasso del fotografo non può essere che nel suo occhio. Ogni analisi geometrica, ogni riduzione a uno schema può essere prodotta solo quando la foto è già scattata, sviluppata, stampata e può servire soltanto come argomento di riflessione».³⁷



108 - Parigi e la torre Eiffel, 1985.

Queste linee non derivano unicamente dalla geometria dello spazio bidimensionale. Henri Cartier-Bresson fotografa una geometria a tre dimensioni, e anche a quattro, poiché il tempo determina le linee di questi «istanti fuggitivi in cui i rapporti sono in movimento», conformemente a questa «nuova plastica, funzione delle linee istantanee». Come nel concetto cinese di coincidenza, spazio e tempo sono interdipendenti, il che traduce la concezione di organicità. Le forme, tempo e spazio mescolati, hanno una plastica e un ritmo. «È l'avvenimento, con la funzione che gli è propria, a provocare il ritmo organico delle forme».³⁸ Il mondo visivo è concepito come un organismo vivente e in movimento che impone la sua legge al tiratore. «La composizione è una coalizione simultanea, il coordinamento organico di elementi visivi».³⁹

Non si tratta qui di esprimere fatti visivi scegliendo le forme più appropriate in base a regole espressive frutto di una retorica degli effetti, e di conseguenza artificiali, ma bensì di vedere «coincidentemente» forme e significati della stessa sostanza. A differenza che nel pensiero cinese,

non c'è in Cartier-Bresson una distinzione pertinente tra contenuto e significato da un lato e forma e significante dall'altro: la coincidenza, il caso oggettivo quale egli lo intende, sono l'esperienza simultanea di un avvenimento e di un'ermeneutica, fenomeno insieme plastico e cognitivo. Il momento dello scatto è decisivo, non c'è dubbio, ma poiché l'immagine è una coincidenza, il fotografo non saprebbe decidere da solo.

La fotografia è di conseguenza una *cosa mentale*, a un tempo intelletto ed emozione. Lo sguardo è il padrone, non l'apparecchio. Questo semplice attrezzo «deve fare soltanto il suo lavoro, che è quello di imprimere sulla pellicola le decisioni dell'occhio. In questo senso, una fotografia è, per Cartier-Bresson, un'immagine-modo-di-vivere.

Armonia e caso

Il trattamento che un fotografo accorda al caso è un modo di relazionarsi con il mondo, un modo di comprenderlo e di muoversi, legato a opzioni e rappresentazioni d'ordine metafisico.

Per Ansel Adams, l'immagine deve essere previsualizzata al fine di eliminare ogni scoria, ogni intervento del caso. La sua visione del mondo si fonda sulla sua fede cristiana. A partire dal 1941, egli fotografa per parecchi anni il parco naturale di Yosemite Valley, di cui ci ha lasciato immagini sontuose e minuziose, come se vi avesse trovato un resto di paradiso, una ragione per credere in Dio, a patto naturalmente di aver fiducia nell'uomo. «Credo», scrive Ansel Adams, «che l'uomo sia libero, in spirito e in società, e che debba rafforzarsi affermando l'immensa bellezza del mondo e acquisendone la fiducia necessaria per vedere ed esprimere la sua visione. E penso che la fotografia sia un mezzo per esprimere questa affermazione e raggiungere la felicità e la fede». ⁴⁰ Alla fine degli anni Quaranta, Ansel Adams scatta molte fotografie di nuvole, un tema strettamente legato al caso, all'evanescente, all'imponderabile. Vi cerca la conferma di un unico disegno divino, trascendente, oltre l'informale e l'accidentale.

III. 105, 106

Alfred Stieglitz aveva fotografato lo stesso soggetto negli anni Venti, con immagini che esprimevano un affascinante gioco tra il finito e l'infinito, il silenzio e l'armonia: «Volevo scattare una serie di fotografie davanti alle quali Ernst Bloch potrebbe esclamare: "Questa è musica! Come diavolo l'ha fatto?". E mi descriverebbe, traboccante d'entusiasmo, i violini, i flauti, gli ottoni, dicendo che avrebbe scritto una sinfonia intitolata *Nuvole*. Non come quella di Debussy, qualcosa di più forte, di molto più forte». ⁴¹ Mentre le nuvole di Stieglitz sono una domanda sulla nostra capacità di comprendere l'immateriale, quelle di Ansel Adams sono simboli dell'anima e variazioni, anche musicali, sui loro differenti stati. La sensazione che ne risulta è quella di un'armonia fondamentale.

L'armonia, in Cartier-Bresson, non è né data né pre-stabilita, ma fugace, rara, puntuale. L'esplosione di gioia a cui si accompagna è il frutto di una disciplina e di una intima partecipazione al movimento universale di tutto ciò che vive, senza le quali l'uomo, come dice il maestro

Kenzo Awa, «resta a metà strada tra il cielo e la terra, in una posizione intermedia che non offre salvezza». ⁴² Incontrare un istante decisivo equivale a riconoscere l'esistenza di un «ordine plastico salvatore» e vincere talvolta una scommessa, forse più felice di quella di Pascal...

Alberto Savinio, il fratello di Giorgio de Chirico, diceva: «[...] le coincidenze sono le uniche cose che ci consentono di immaginare l'esistenza di un ordine nel caos dell'universo». ⁴³ Ferdinando Scianna cita questa frase a proposito di Cartier-Bresson. Questo ordine plastico salvatore non appartiene al campo della rivelazione, né a quello dell'epifania della bellezza naturale, come se l'universo venisse a manifestare la sua unità e il suo senso davanti all'occhio del fotografo, al pari di un'apparizione miracolosa. La fede nella vita che comporta l'istante decisivo è bilanciata in lui da un pessimismo che gli vieta di attribuire un valore ontologico all'atto del fotografare. Non appena intrappolato un «flagrante delitto», quello che conta è soltanto la foto successiva. L'ordine del mondo non è mai definitivamente provato. Le coincidenze non annullano il caso, ma lo catturano nella sua stessa trappola. Tutto è sempre da rifare. È la precarietà della fotografia: una tensione permanente verso l'istante a venire, che senza promettere nulla può a volte dare tutto. L'istante decisivo, sempre ricercato, funge da antidoto a un sentimento verso il quale il fotografo è per natura incline: la nostalgia.

Cartier-Bresson ha scattato alcune fotografie di nuvole. La prima risale al 1934, nel Mar dei Caraibi, a bordo del cargo che lo portava in Messico, poco prima di una tempesta tropicale. In basso, la linea cupa e leggermente convessa del mare, sovrastata da volute sontuosamente tormentate da un vento vorticoso. La lotta tra i raggi di sole e le ombre evoca i sortilegi dell'elettromagnetismo piuttosto che la fata dell'elettricità.

III. 109

Altre due foto di nuvole sono datate 1985. Nella prima, Parigi è riconoscibile soltanto dalle silhouette degli Invalides e della torre Eiffel, il primo piano della quale buca la massa di nuvole. Tra i due monumenti, un pennacchio di fumo nero orizzontale si stacca dal camino di un moderno complesso residenziale. Una macchia chiara, in alto a sinistra, equilibra la composizione; altrimenti sbilanciata dall'enorme massa nera di nubi che sembrano gravare sulla città, simbolo quasi di un triste destino, cui si contrappongono i raggi di sole obliqui che circondano il monumento simbolo della Ville lumière.

III. 108



109 - Tempesta sul Mar dei Caraibi, 1934.

ill. 107

Nella seconda di queste fotografie, scattata sulle alpi dell'Haute-Provence, i raggi di un sole basso sgorgano da dietro una nuvola isolata, tessendo con i suoi contorni una frangia argentata, che contorna una sorta di macchia d'inchiostro nero prolungata da una lunga scia, come la coda di una cometa. Come nell'immagine precedente, si percepisce il movimento del vento, che fa scorrere le nuvole verso sinistra, in senso inverso alla lettura, che viene così leggermente contrastata.

Queste foto di eclissi, con le connotazioni vagamente minacciose suscitate da tali fenomeni, a dispetto della loro forte carica simbolica, non traducono né uno sguardo disincantato né un'aspirazione mistica. Cartier-

Bresson non fotografa le nuvole per se stesse, non si astrae dal mondo. Queste immagini vibrano di un'inestinguibile passione per la realtà, temperata da un doppio distacco, quello dal secolo che si è rabbuiato e quello di uno sguardo che si colloca tra il cielo e la terra. Non è difficile desumerne la sua visione del mondo moderno. Tuttavia, queste fotografie ci fanno sentire anche quel rumore del tempo che Roland Barthes amava perché privo di tristezza.⁴⁴ Esse ci danno inoltre, a un tempo, una lezione di fisica e di umanesimo. Come disse Albert Einstein: «Provo un tale senso di solidarietà con tutto ciò che vive che poco mi importa sapere quando inizia e quando finisce l'individuo».⁴⁵

Ritratto: secondo abbozzo

La vita umana, come la chiami tu, è il travaglio, l'ansia, il combattimento perpetuo per cercare di trattenere delle cose sfuggenti e imprevedibili come un'onda. Mio povero caro, bisogna lottare, stare sul chi vive per conservare l'affetto degli uomini, bisogna alimentarlo nutrendo le sensazioni di quelli che vi amano. Perché dovrebbero amarvi se voi non date loro niente, se non siete per loro una fonte di gioia?

Alexandra DAVID-NEEL, *Journal de voyage*

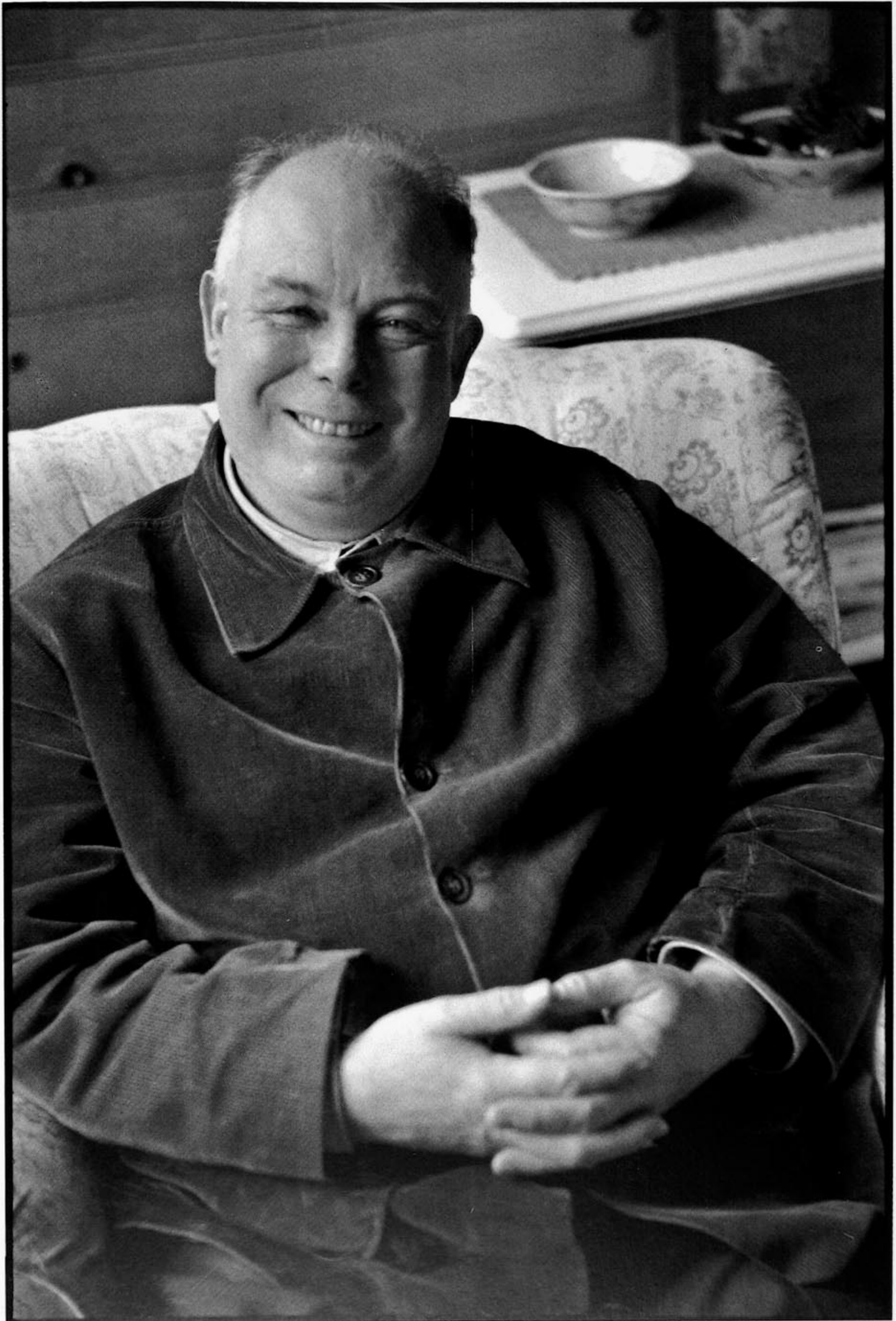
III. 110

Dopo il suo soggiorno messicano, Henri Cartier-Bresson si ferma un anno a New York, dove fotografa soprattutto le vie di Harlem e cerca, sotto la guida di Paul Strand, di approfondire la conoscenza del mezzo cinematografico. Nel 1936 torna in Francia, dove tenta invano di lavorare con George W. Pabst, poi con Luis Buñuel, per essere infine assunto da Jean Renoir. Durante le riprese di *Une partie de campagne*, il regista, che conosce l'anticlericalismo del suo giovane assistente, gli affida un ruolo secondario: quello di giovane seminarista in sottana e berretto nero, in mezzo a un gruppo di preti (tra i quali Georges Bataille).

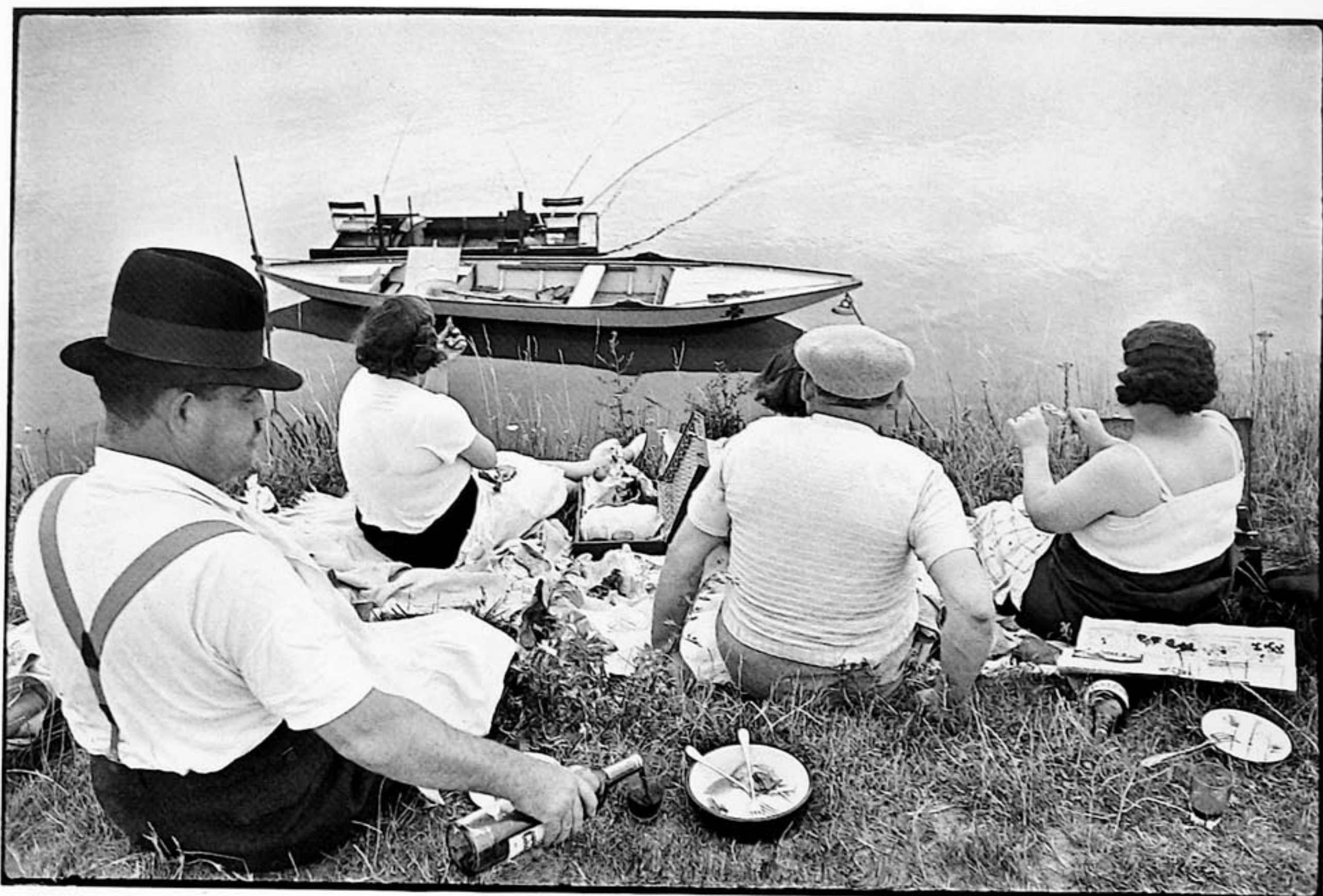
«Sono stato suo secondo assistente: il primo è stato Becker in un film, poi Zvoboda in un altro. Ho fatto con lui *La Règle du jeu*, *Une partie de campagne* e *La vie est à nous*, che è stato girato per conto del partito. Del lavoro di Renoir mi attirava la difficoltà. Talvolta si deprimeva se le cose non funzionavano, ma quando tutto filava liscio era formidabile; sopra ogni cosa amavo lavorare ai dialoghi insieme a lui, trovare la parola giusta. Ma non finiva lì, perché un assistente deve saper fare di tutto: veniva il

momento di suggerirgli una partita di ping pong, o un bicchiere di Beaujolais da bere in compagnia. Era un continuo approccio psicologico... [...] L'amavo enormemente. Quando ho cominciato a disegnare mi ha scritto una splendida lettera! Sempre a proposito delle coincidenze nella mia vita... una specie di gioia, e al tempo stesso un colpo al plesso solare. Un giorno stavo riordinando delle lettere di amici, lettere autentiche, tra cui quella che mi aveva scritto Jean. Stavano dentro una busta che ho strappato. E l'indomani ho saputo che quello era stato il giorno della sua morte!»¹

L'amicizia tra i due uomini sarà lunga e profonda. Hanno in comune forti convinzioni politiche che vanno sempre di pari passo con la loro arte. Le loro opere occhieggiano alla propaganda, ma preferiscono accompagnare o anticipare il movimento della Storia, senza mai trascurare la dimensione spirituale dell'uomo. In seguito Renoir si interesserà anche all'universo indiano, girando nel 1951, nel Bengala, il superbo inno panteista *Il fiume*. Cartier-Bresson, da parte sua, non scorderà mai di rendergli omaggio, tornando nel maggio 1966 sulle rive della



110 - Jean Renoir, 1960.



111 - Sulle rive della Marna, 1938.

Marna per partecipare alle riprese del film di Rivette *Renoir, le patron*, nel ruolo del «fotografo che si nasconde dietro la sua Leica».

Alcune delle sue immagini più liriche le coglie proprio in occasione delle riprese. Le rive della Marna negli anni Trenta sono ancora bagnate dall'atmosfera dei pittori impressionisti, impregnate dei ricordi dei canottieri di Maupassant. Il che non vuol dire rifugiarsi fuori dal tempo; vi si incrocia la storia sociale contemporanea: la generazione delle prime ferie retribuite interpreta il proprio *Déjeuner sur l'herbe*.

iii. 111 *Sulle rive della Marna, 1938.* Il profilo affilato di una barca si contrappone alle rotondità dei personaggi seduti sulla riva; i forti contrasti di bianco e nero, l'angolo formato dal declivio della sponda e dalla superficie dell'acqua danno l'impressione che i due piani trascorrono l'uno nell'altro. Come in altre fotografie scattate sulla rive della Marna o della Senna, il punto di vista pittoresco fa appena in tempo ad affacciarsi alla mente, che subito viene soppiantato, sventato dalla pregnanza della perfezione formale. La portata aneddotica delle immagini si oppone alla

potenza, alla complessità della loro armatura geometrica, e questa tensione controllata spinge a leggerle tanto per il loro valore di documento che come quadri effimeri. Qui, un grosso uomo visto di spalle si versa un bicchiere di vino in un convivio alla buona; là (*La Senna, 1955*), il vento soffia su una tenda attaccata a due picche, che però vola via malgrado gli sforzi congiunti di un uomo e di una donna, con gran divertimento di una terza, euforica; in

iii. 112



112 - La Senna, 1955.



113 - Joinville-le-Pont, 1938.

un'altra foto, una coppia si è appena stesa al riparo di un cespuglio, lo sguardo posato su due donne che fanno il bagno nel fiume, come delle naiadi uscite da un dipinto rinascimentale. Queste immagini potrebbero essere tratte da un film di Renoir oppure illustrare la singolare alchimia di spensieratezza e serietà, gravità e giubilo, propria dell'epoca del Fronte popolare e che si ritrova ancora nella sposa sull'altalena a Joinville-le-Pont, nel 1938.

Questa stretta connessione tra portata sociale e storica delle sue foto e il loro valore plastico non risale alla fine degli anni Trenta, né *a fortiori* all'esperienza sotto l'egida Magnum. Presente sin dai primi scatti, si afferma e si sistematizza man mano che Cartier-Bresson si avvicina al giornalismo.

Nel 1937, anno in cui sposa una ballerina e poetessa giavanese, inizia una collaborazione con il giornale «Ce Soir», fondato da Louis Aragon, dove ritrova Capa e «Chim» Seymour, che conosceva da prima del viaggio in Messico. Manca solo Rodger per formare il quartetto fondatore della Magnum.

I loro lavori sono distribuiti talvolta da Alliance Photo, un'agenzia ancora artigianale, che non può assicurare l'indipendenza economica. Non a torto Picasso diceva a Brassai: «Un artista ha bisogno del successo. E non solo per poterci campare, ma soprattutto per realizzare la propria opera. [...] Grazie al mio successo ho potuto fare ciò che volevo, tutto ciò che volevo».² Dopo la guerra, il fotogiornalismo organizzato risolverà almeno in parte questi problemi. La dinamica collettiva rappresentata dalla fondazione della Magnum, nel 1947, permetterà a Cartier-Bresson di preservare al meglio la concezione della fotografia che condivide con altri, e di fare in modo che il fotogiornalismo, attività commerciale ancora maldefinita, si basasse su una regolamentazione che proteggesse sia la proprietà delle opere che le esigenze artistiche personali.

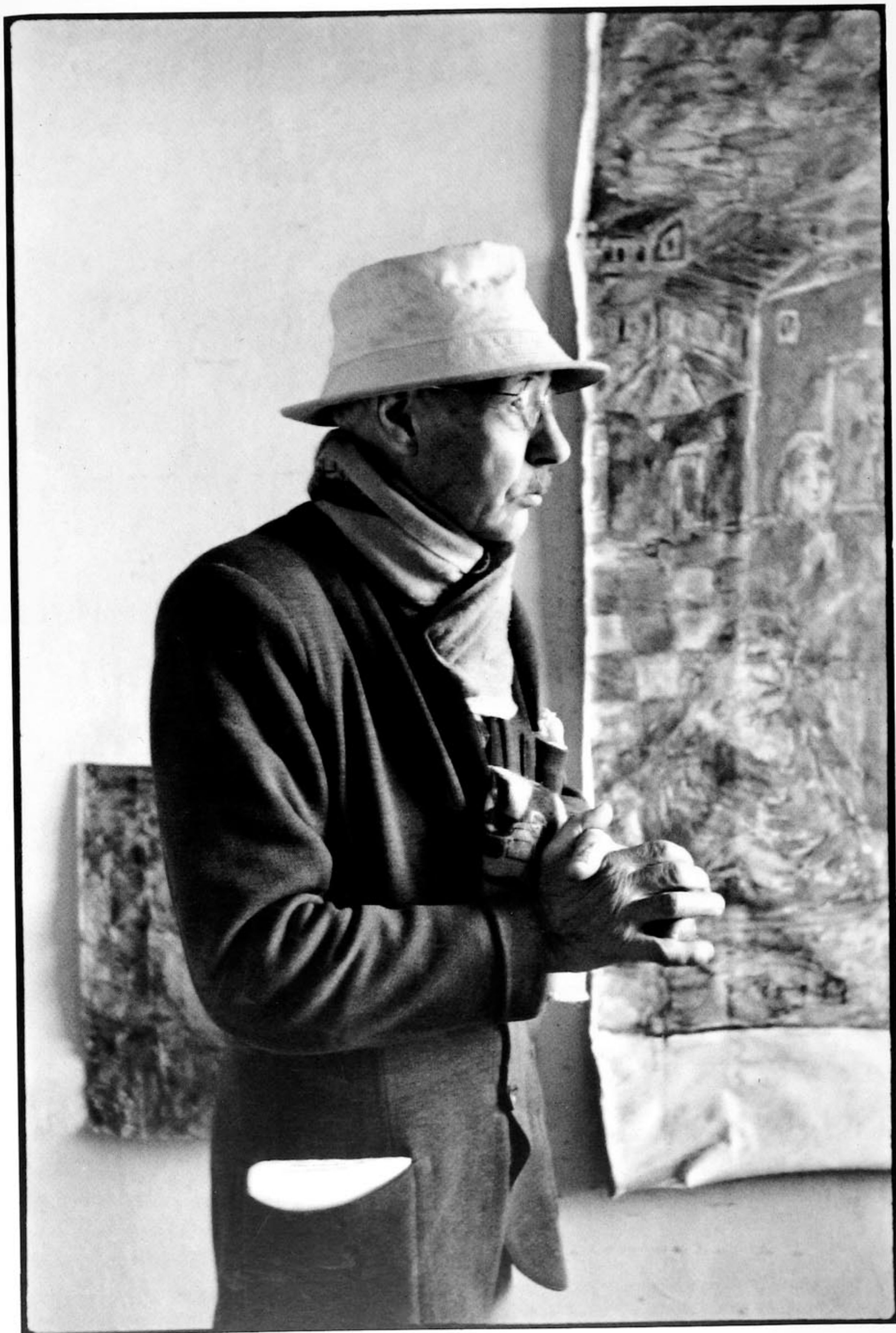
Assegnato al servizio cinema dell'esercito all'inizio della guerra, viene fatto prigioniero nel 1940 insieme all'operatore cinematografico Alain Douarinou, che si trovava nella stessa compagnia. «All'inizio la Foresta Nera, poi il Württemberg ai confini con la Baviera. Ho fatto lavori manuali in una trentina di reparti, in miniere, fabbriche di gesso, ho falciato il fieno, sistemato le traversine della ferrovia, lavorato in una fabbrica, lavato i piatti nella cucina di un albergo, allora, capite, da cocco di mamma surrealista...! È per questo che nutro il più grande rispetto per il lavoratore immigrato, perché noi eravamo manodo-

pera a buon mercato per i tedeschi».³ Evade tre volte. «Provo tuttora il bisogno di evadere. D'altra parte ho girato un film sul ritorno dei prigionieri in collaborazione con i servizi d'informazione americani e il ministero dei prigionieri. La fine del film è sconvolgente, e si tratta semplicemente dell'arrivo a Orsay e alla gare du Nord. È un documentario».⁴

Nel 1943, appena libero, va al Sud, da Matisse a Vence e da Bonnard a Cannel. A metà dell'estate 1944 è a Parigi per fotografare la liberazione, poi a New York nel 1946, dove assiste alla sua mostra «postuma».

Alla fondazione della Magnum, la fotografia diviene per lui un modo di accompagnare il corso della storia, sotto il nome di fotogiornalismo. Dal 1947 al 1950 perlustra l'India, la Birmania, il Pakistan, la Cina, l'Indocina. «Io e la mia prima moglie abbiamo militato per l'indipendenza dell'Indonesia, quando ci trovavamo a New York. In seguito, quando abbiamo fondato la Magnum, sono partito subito per l'Oriente insieme a Capa, Chim e George Rodger. Abitavo insieme alla delegazione indonesiana. È meraviglioso stare ai margini, non dover stare al gioco».⁵ Ma non si buttò anima e corpo nei panni di fotoreporter: «Sono diventato fotografo professionista nel 1946. Prima facevo foto, ma ignoravo la mia futura professione, pensavo sempre che sarei diventato pittore. Per me, professionalità vuol dire, molto semplicemente, consegnare un servizio in tempo e cercare di farlo divertendomi».⁶ Definizione decisamente poco ortodossa di professionismo.

La sua evoluzione lo porta ormai verso l'Oriente. L'Oriente, dove nel secondo dopoguerra soffia il vento della storia, dall'India sulla via dell'indipendenza alla Cina, dove la vittoria dell'esercito maoista fa sperare nell'avvento di una società diversa, e nella riconciliazione del paese con se stesso dopo decenni di occupazione straniera. L'Oriente offre inoltre un'alternativa ai valori occidentali, con le sue filosofie ricche e sottili, trasmesse da istituzioni potenti e millenarie. Ma l'Asia, come del resto l'Africa, non viene considerata da Henri Cartier-Bresson sotto l'aspetto dell'esotismo: vi ritrova una forma di umanità a fior di pelle. Del resto non è il primo a invertire i ruoli rispettivi di «barbaro» e civilizzato, a cercare lezioni d'umanità presso i popoli soggetti all'imperialismo occidentale. Nel 1931 Henri Michaux, che aveva vissuto il proprio viaggio in Asia come una rivelazione, la racconta in questi termini: «Quando vidi l'India e la Cina, per la prima volta



114 - Pierre Bonnard, Le Cannet, 1944.



115 - New York, 1974.

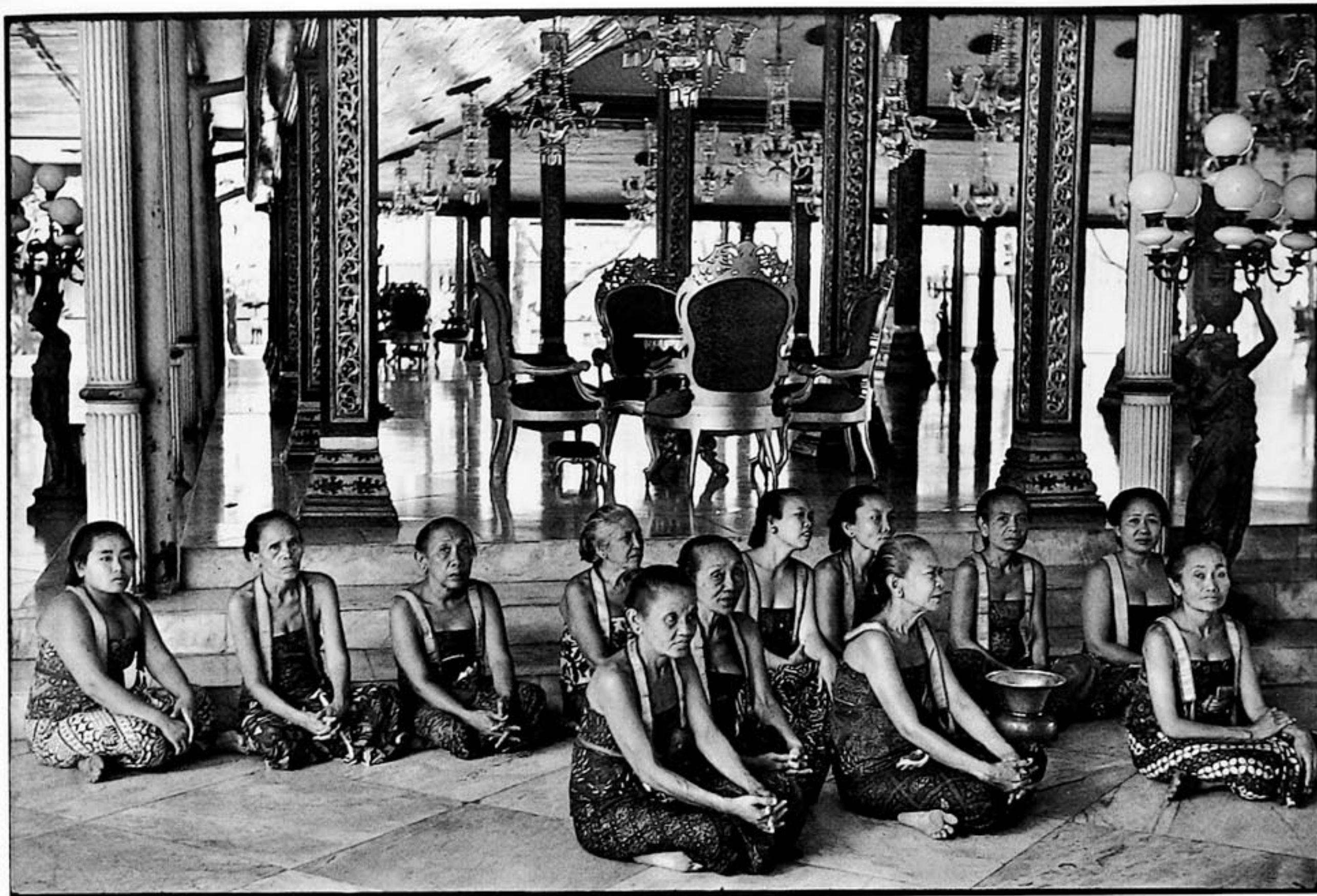
dei popoli su questa terra mi parvero meritare d'essere reali». ⁷ Anche Paul Claudel in un discorso del 1926 agli studenti di Nikkô rendeva omaggio all'atteggiamento giapponese nei confronti della natura, diametralmente opposto a quello occidentale: «Il soprannaturale in Giappone non è in fondo nient'altro che la natura, è letteralmente la supernatura, questa regione di autenticità superiore dove il fatto bruto viene trasferito nel dominio del significato: non ne contraddice le leggi, ne sottolinea il mistero. [...] È questo sentimento di devoto rispetto, di comunione con l'insieme della natura all'interno di una trepida disponibilità il segreto del valore della vostra arte». ⁸

Henri Cartier-Bresson trova in questo umanesimo orientale, sensibile e spirituale, l'atmosfera che gli consente di sbocciare.

L'artista libertario

Tratteggiare il ritratto di Henri Cartier-Bresson come artista non è semplice perché, per lui, l'arte non è un obiettivo, ma un percorso, fotografare (disegnare) è un'attività ininterrotta e saper vedere significa saper stare al mondo.

La fotografia non rappresenta per lui né una vocazione, né un valore in se stessa. «Sono stato anni senza far foto. Non sono neppure sicuro di essere un fotografo». ⁹ Al titolo del volume edito da Delpire e summa della sua opera, *Henri Cartier-Bresson photographe*, aggiunge di buon grado un punto interrogativo. Ma non si tratta di civetteria né di disprezzo. Ecco il paradosso di una personalità che si realizza nella propria opera ma non vi si identifica, sempre un passo avanti o ai margini di essa.



116 - Corte del sultano di Solo, 1949.

Appartiene a quella generazione che si è sempre rifiutata di entrare nel gioco della sacralizzazione istituzionalizzata dell'artista e delle sue opere, e che affida invece all'opera d'arte una funzione sociale fondamentale, che consiste nel rovesciare i luoghi comuni, contestare le rappresentazioni e i modelli di pensiero collettivi per far emergere un uomo liberato. Di questa dinamica, cui hanno dato il via i dadaisti, conserva un'istintiva diffidenza nei confronti della notorietà: «In questo momento io disegno; non si possono fare mille cose insieme, non ci si può occupare di tutto e, al tempo stesso, è necessario rimettersi in discussione. In caso contrario il grande fotografo, si sa, muore della propria fama. Doisneau mi ha detto l'altro giorno all'inaugurazione della mia mostra: "Sta' attento a non fare il cervellone con tutto quel che si vede in giro!"». ¹⁰ Questo dialogo può sembrare ridicolo: oltre a testimoniare la sincera modestia dei due, attesta la pervicacia di questa mentalità libertaria, restia a qualsiasi riconoscimento ufficiale.

Questo ideale si manifesta precisamente nello spirito che Cartier-Bresson infonde all'agenzia Magnum. Ferdi-

nando Scianna, che appartiene a un'altra generazione, si diverte a queste contraddizioni: «La Magnum è una specie di struttura oscillante nello squilibrio. Vedete, c'è una sorta di utopia colcosiana, e un certo spirito d'avventura anarchica da borghesi in rotta con le concezioni culturali della propria classe. E questo è puro Cartier-Bresson!» ¹¹ e, in tono faceto, prende atto dei paradossi propri a Henri Cartier-Bresson che fonda un'agenzia di fotografi per difendere i loro diritti d'autore, creando al contempo un'istituzione, e rifiutandone un funzionamento sotto la bacchetta di un'autorità indiscutibile.

Per chi si propone di vivere in coerenza con se stesso, pretendere di creare arte equivarrebbe a entrare in un sistema di classificazione cui è estraneo. L'arte non è che il termine con il quale la società si appropria di ciò che definisce opere, trasmettendo dei cliché che rischiano di rinchiodare l'artista in una visione limitante.

In questo gioco, l'arte diventa una borsa valori (falsi), dove sono permessi tutti i colpi bassi per promuovere una parte, per far emergere un'originalità ben congegnata. È il regno del «a me, io», dell'affermazione dell'ego, che mima



117 - Roméo Martinez e la moglie, 1982.

l'originalità, valida esclusivamente per l'ultima scoperta che si sostituisce all'autenticità. Cartier-Bresson preferisce l'anonimo grigiore, che permette di restare se stessi, alla celebrità paralizzante. «Provo orrore per gli *a me, io...* Credo che fosse Degas a dire: "Va benissimo essere celebri, a condizione di restare sconosciuti!"¹² È attraverso questa concezione insieme umile ed esigente che meglio si comprende perché Cartier-Bresson neghi qualsiasi pertinenza all'annoso problema del rapporto dell'arte con la fotografia; se quest'ultima è un modo di vivere, non può rappresentare al tempo stesso un mezzo per sistemarsi all'interno del campo istituzionale. Egli deplora il concettualismo, inaccessibile persino a un pubblico che comunque non risparmia i propri sforzi. «Per me la foto e il disegno sono la stessa cosa, non c'è una priorità. Ci sono delle persone che hanno l'occhio del pittore, ecco la differenza. Brassai disegnava, scriveva... Isis era un ottimo pittore, [Werner Bischof] è un disegnatore notevole... Non mi interessa distinguere l'uno dall'altro, tranne che per il mezzo, che è diverso».¹³

Difendere la professione di reporter (collocata esattamente ai margini del campo artistico) è per lui una prio-

rità: «Ho accettato di essere presidente di questa Federazione [la Federazione francese delle associazioni di fotografi creativi] per necessità e per solidarietà. Non ho intenzione di fare il presidente onorario o il prestanome, perché sono vivamente interessato alle condizioni e alle possibilità di lavoro dei miei confratelli. [...] Accettare questo compito sarà per me un modo di ricambiare»¹⁴ – in tal modo riesce a riabilitarsi del proprio riconoscimento istituzionale, diversamente da coloro che privilegiano l'inserimento della propria produzione unicamente nel campo artistico.

La corenza incontestabile del suo atteggiamento non ha potuto impedire a Henri Cartier-Bresson di trovarsi in una condizione di instabilità. Pur facendo parte dei fondatori di un'estetica tra le più notevoli – e di fatto egli incarna, volente o nolente, una figura di «maestro» –, rifiuta qualsiasi ruolo di riferimento ufficiale, qualsiasi partecipazione alla costituzione di quella che Bourdieu chiama l'*illusio* propria della fotografia, cioè la capacità di operare un rovesciamento che faccia credere alla realtà superiore di un prodotto dell'immaginazione e a idola-



118 - Musée d'art moderne, Parigi, 1969.

trarlo in modo che diventi un valore in sé.¹⁵ Non ha l'«astuzia» di un Marcel Duchamp (la definizione è di Bourdieu), che si esibisce come pittore più per le opere che non ha mai fatto che per quelle effettivamente realizzate.¹⁶ Si proibisce di diventare un classico. «Mi sono sempre rifiutato di fare da portabandiera o da padre»¹⁷, risponde senza mezzi termini nel contesto di una polemica vigorosa, nata in seguito alla pubblicazione di un'intervista su «Le Monde» dove metteva in dubbio le regole della fotografia contemporanea: «Tutte queste immagini studiate, messe in scena, senza il minimo senso della forma, della dialettica, questi cascami della pubblicità e della moda [...] i loro autori, malgrado le loro doti o la capacità di seduzione, mi interessano da un punto di vista sociologico e politico, perché rappresentano il risultato dello smarrimento di un mondo e delle sue nevrosi. Disgraziatamente, non rivoluzionano nulla, sono integrati in questa società in svendita. Assomigliano a questo mondo asessuato, privo di sensualità e di amore».¹⁸

Il riconoscimento della portata artistica della fotogra-

fia è per lui trascurabile e incrocia la spada con quelli che, in apparenza, accordano alla questione una priorità assoluta. Questo spiega la violenza delle risposte che un mese più tardi, e sempre su «Le Monde», pubblicheranno alcuni fotografi, sul tono: «Bisogna bruciare Henri Cartier-Bresson?»¹⁹ Per calmare i bollenti spiriti, Robert Delpire, non estraneo al riconoscimento della sua opera, interverrà in modo scherzoso proponendo di far saltare in aria la sua statua per meglio congedare l'uomo e le sue contraddizioni. Ma forse l'ultima parola su questa polemica bisognerà concederla al disegnatore Folón: «A ciascuno la propria verità è diventato *A ciascuno i propri fantasmi*. Perché un'epoca malata produce un'arte malata. Il classico che lui è diventato non riesce ad accettarlo. È tutto quanto ha da dirci. Un faro nella nebbia».²⁰

Henri Cartier-Bresson non si è curato di costruire un'opera secondo le regole, cioè con un'originalità intenzionale. È quel che fa notare Pierre de Fenoyl: «Ha una formula bellissima per rispondere alle domande sulla propria opera: «Non si chiede mai al padre di una bella bam-

bina come l'ha fatta!...» Egli reclama anche un po' di pace, e con ragione. In ogni caso, una tale assenza di pretenziosità che finisce per farsi stile è rappresentativa della situazione della fotografia del dopoguerra. [...] La nozione di identità fotografica, e il suo carattere artistico, sono apparsi troppo tardivamente perché questa generazione li potesse adottare». ²¹

L'osservazione di Pierre de Fenoyl è comprensibile ma comporta una lettura storica a ritroso. Se al giorno d'oggi essere fotografo significa evidenziare un marchio consapevole che conferisce una posizione in seno a un dominio (relativamente) definito, nulla spingeva allora i fotografi a



119 - Marcel Duchamp e Man Ray, 1968.

piegarsi a tale obbligo. In effetti, negli anni Trenta la fotografia rappresentava uno spazio libero in cui Cartier-Bresson non era tenuto a distinguersi dai suoi predecessori. Per di più egli non ha mai concepito un progetto artistico né si è mai voluto iscrivere nella storia della fotografia.

Del resto, qual è la validità di questa nozione di progetto artistico? Jean-Marie Schaeffer osserva che un'opera potrebbe benissimo essere ridotta alle proprie legittimazioni ed essere inseparabile dall'avanguardismo, secondo un modello che ha condotto la pittura moderna a mettere in scena magistralmente la propria autodissoluzione. ²²

Cercare un progetto artistico proprio a Henri Cartier-Bresson equivale dunque a porsi una falsa domanda: vuol dire interrogare la sua opera a partire da una condizione della fotografia datata, dove la critica ha tentato di sovrappo-

porre le proprie regole costitutive a quelle della pittura, in particolare con la nozione di avanguardia, mentre questa rappresentazione della storia della pittura è in sé tanto recente quanto suscettibile di dubbio.

Il gentiluomo

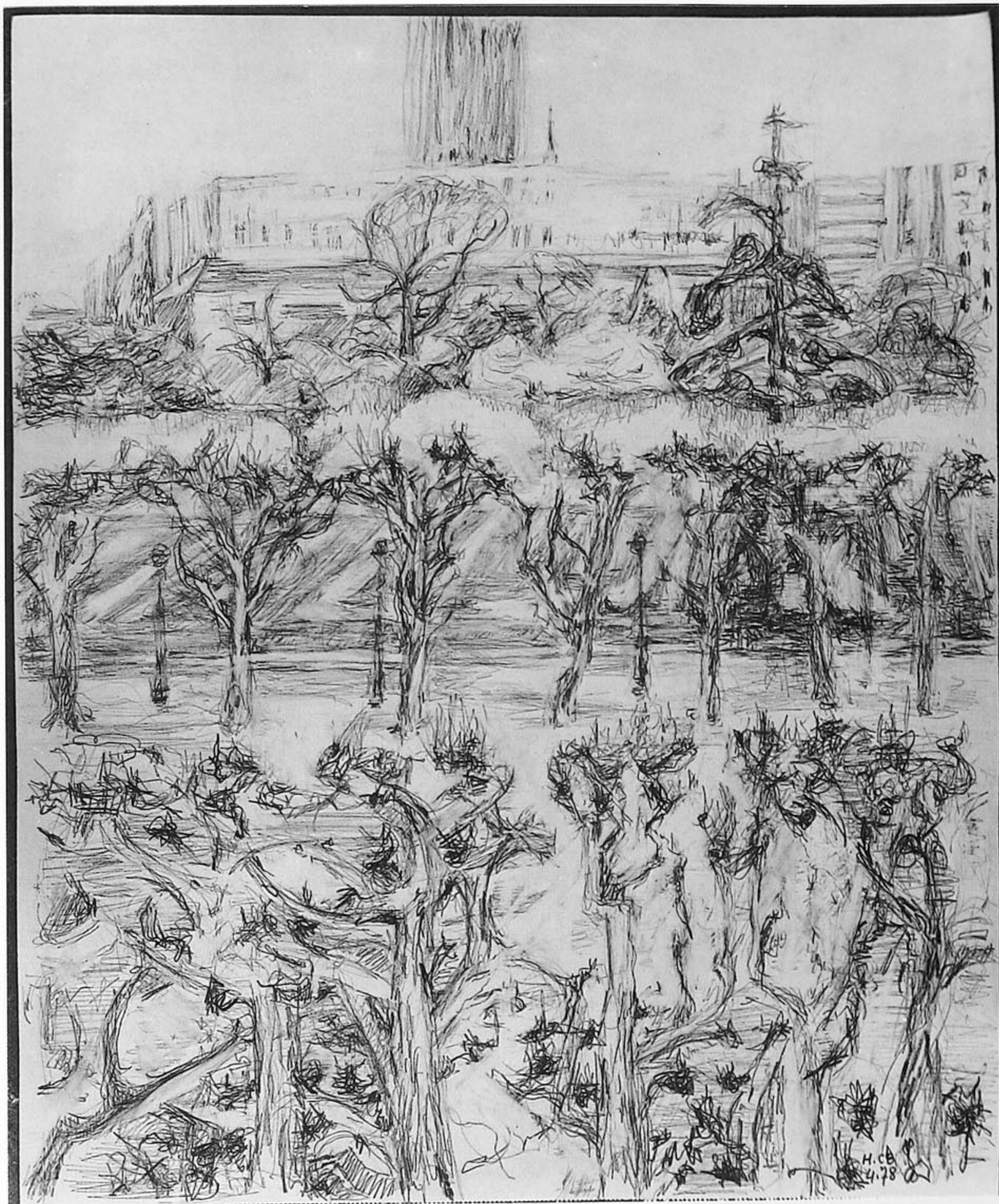
La sua posizione deriva da una logica diversa. S'ispira all'idea dell'artista-gentiluomo della Francia del Seicento,

o a quella elaborata in Cina, che mescolava le esigenze più alte dello spirito con l'affermazione del diletantismo. Come osserva Simon Leys: «La pratica delle arti costituisce la concretizzazione di questa vocazione all'universalità, di questa suprema missione di armonia che la saggezza cinese assegna al gentiluomo, il cui compito è di cogliere e ritrovare l'unità delle cose, mettere in ordine il mondo, accordarsi al dinamismo della creazione. [...] Si è naturalmente competenti in materia di poesia, pittura e calligrafia nella misura in cui si è gentiluomini, e non si saprebbe raggiungere questa competenza *a meno* di essere gentiluomo. Per definizione, queste attività non

possono essere praticate che da non professionisti: nel mestiere di vivere, non siamo forse tutti dilettanti?» ²³

L'arte cinese considera a distanza l'intervento del creatore, che deve penetrare in ciò che riproduce più che metamorfosarlo. È noto il celebre apologo secondo il quale Wen Tong dipingeva perfettamente i bambù perché non aveva più bisogno di guardarli, essendo lui stesso divenuto bambù... Creare non significa imporre alle cose una metamorfosi, ma lasciare che si realizzino in immagini tramite l'artista.

Analogamente, il dispositivo dell'inquadratura fotografica impone un rapporto a distanza con la realtà, senza intervenire direttamente su di essa. Il rapporto tra il fotografo e il visibile porta a invertire i termini di agente e agito: la realtà è essa stessa agente della propria meta-



120 - Jardin des Plantes, Parigi, 1978.

morfofi in un'immagine; il fotografo non ha apparentemente fatto nulla, se non permettere questa operazione cancellando se stesso. Favorisce così l'emergere di un fenomeno d'assimilazione tra la propria sensibilità e quella della pellicola (che non saprebbe sentire nulla, a dir la

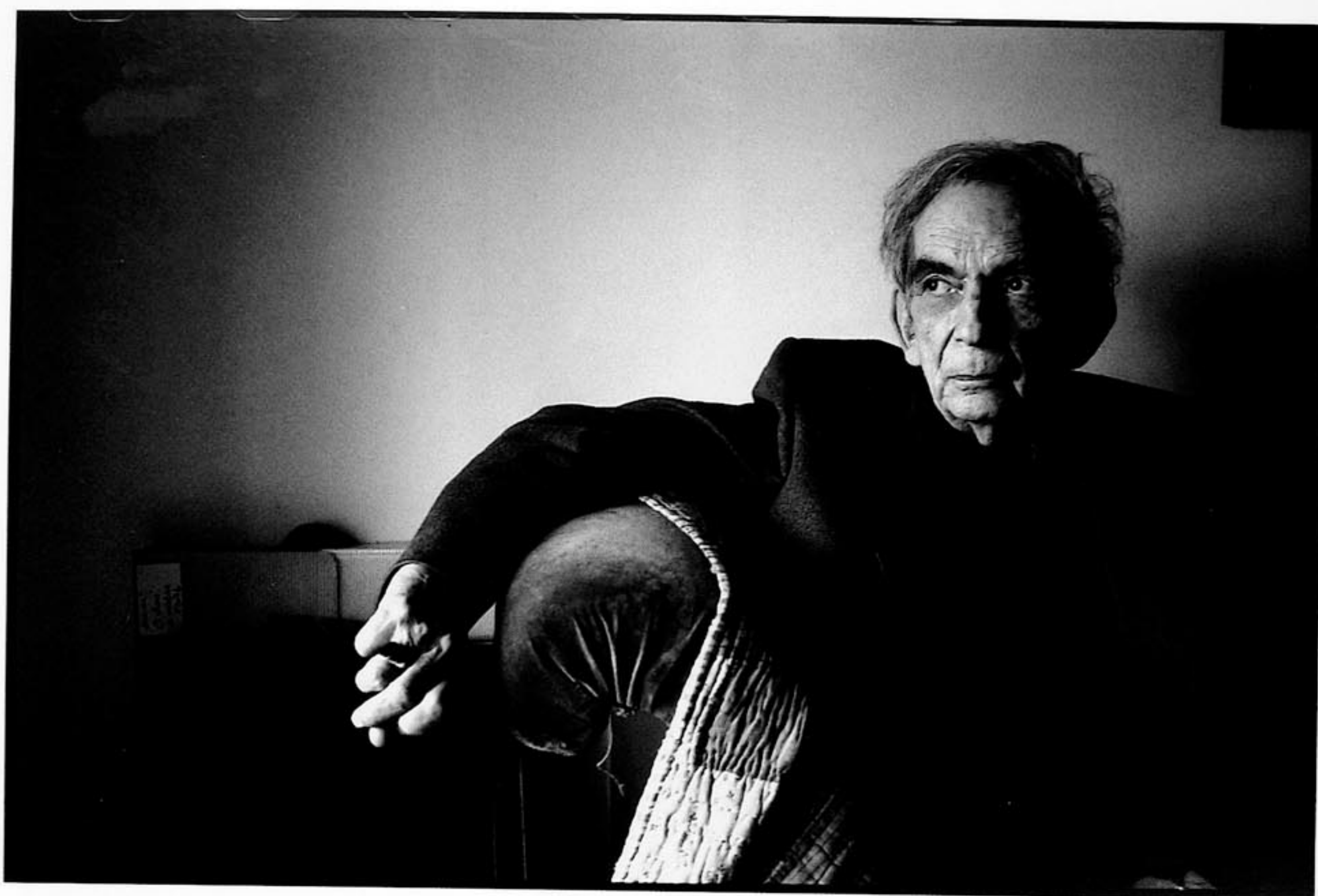
verità, ma possiede però il potere di fissaggio). Il ruolo attivo che gioca, o sembra giocare, la realtà nel processo di trasformazione in immagine è una proprietà originaria della fotografia, consustanziale al procedimento: William Fox Talbot, in *The Pencil of Nature*, esclamava che la sua



121 - Jardin des Plantes, Parigi, 1975.



122 - Il mio letto, 1965.



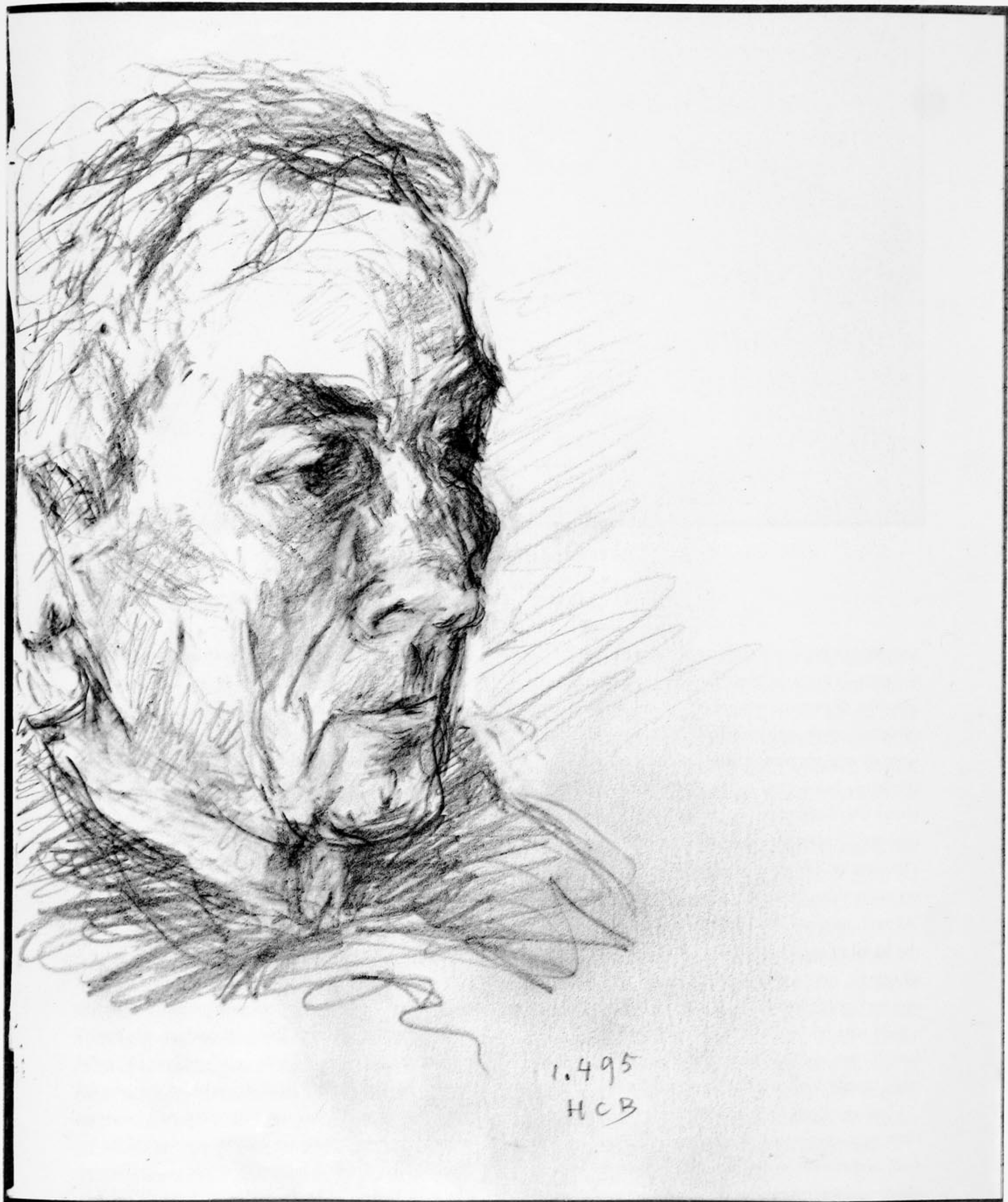
123 - Louis-René des Forêts, 1995.

casa era il primo edificio che avesse realizzato un suo ritratto.²⁴ Paradossalmente, la fotografia evoca l'estetica cinese prima di quella della civiltà che ne ha inventato la tecnica.

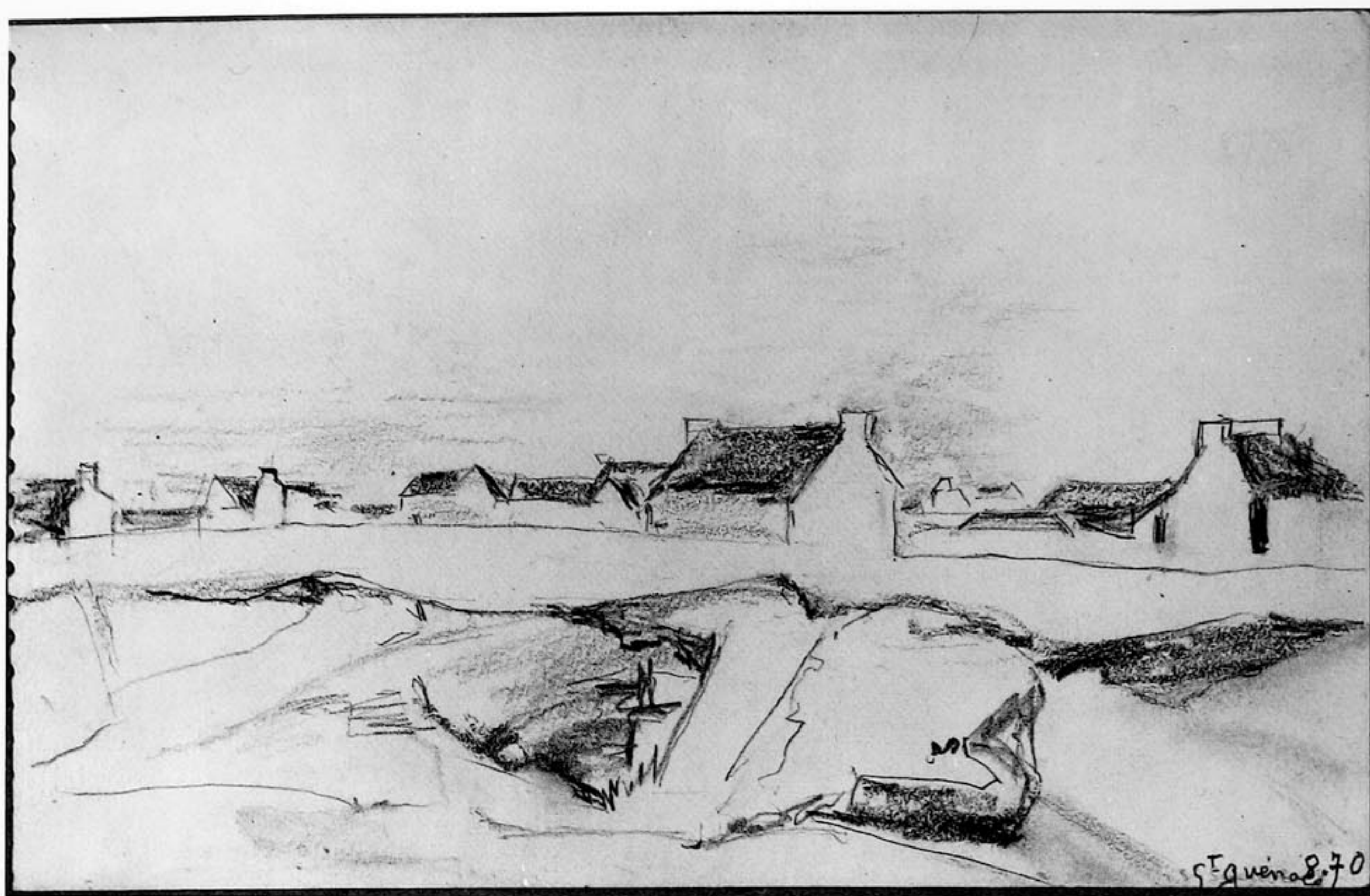
Henri Cartier-Bresson è uno dei primi (senza dubbio insieme ad Atget, ma in un contesto diverso) a tener conto della concezione di annullamento al punto di farne un'estetica specifica. Questo significava ribaltare totalmente, volgendolo a profitto dei fotografi, l'argomento che i pittori opponevano loro a partire dalla metà dell'Ottocento, di essere cioè dei tecnici di registrazione e non degli artisti. Significava rompere con la concezione che prevaleva in Occidente dall'antichità, secondo la quale il talento del creatore era in funzione della sua capacità di oscillare tra reale e immaginario. «Mentre l'artista occidentale», scrive Simon Leys, «si sforzava di ingannare i sensi dello spettatore, offrendogli delle finzioni tanto abili quanto il suo talento, per il pittore cinese il successo si misurava non secondo il talento di cambiare e truccare la realtà, ma per la sua capacità di convocarla. La qualità suprema della pit-

tura non era l'illusionismo bensì l'efficacia; a un simile livello di qualità, la pittura può esercitare una presa sulla realtà: un cavallo delle scuderie imperiali del quale Han Gan era stato incaricato di fare il ritratto cominciò a zoppicare dal momento che l'artista si era dimenticato di dipingergli uno zoccolo».²⁵

Pur se si tralascia la favola del pittore distratto – derivata dalla mitologia fantastica – l'immagine ha un rapporto non di confusione ma di interazione con la realtà convocata (più che evocata) dal pittore cinese. Egli trasporta, senza cambiarla, «l'esperienza diretta e intuitiva di una realtà che nessun approccio discorsivo saprebbe attingere».²⁶ Ecco il motivo per cui l'atto di dipingere o di calligrafare, al modo in cui Cartier-Bresson parlava dell'«atto di fotografare», è un'esperienza essenziale in sé, il risultato della quale appare relativamente trascurabile a confronto di ciò che l'ha resa possibile. «Più ancora dell'opera compiuta, ciò che conta è l'operazione dello spirito che ne precede e detta l'esecuzione. L'opera finita è per l'esperienza spirituale dell'artista quel che il grafico registrato dal



124 - Louis-René des Forêts, 1995.



125 - Saint-Guénolé, 1970.

sismografo è per il terremoto», scrive Simon Leys.²⁷ Questi riporta la storia del poeta Tao Yuanming, che aveva l'abitudine di portarsi sempre dietro una chitarra senza corde sulla quale suonava delle melodie mute: «Mi accontento di saggiarla mentre giace nel cuore della chitarra; a che scopo baloccarmi sul suono delle sue corde?»²⁸ E Henri Cartier-Bresson: «[...] Cecil Beaton mi invitò a casa sua. [...] Nel bel mezzo della conversazione, mi disse a bruciapelo: "Permetta che le faccia un ritratto!" Rifiutai, ma a mia volta gli proposi di lasciarsi fotografare da me. "Ah no!", mi disse. "Non c'è motivo che io le conceda ciò che lei mi rifiuta. Do ut des, do ut des!" "Tanto peggio", gli risposi, "ma mi permetta di confessarle che ho in ogni caso un vantaggio su di lei: ho ancora presenti, negli occhi e nella testa, gli attimi in cui avrei potuto scattarle una foto. Se non avessimo bisogno di comunicare, non varrebbe la pena di mettere la pellicola in macchina..."»²⁹

Tuttavia, l'atto di fotografare come esperienza spirituale non sconfinava nel formalismo: «Ultimamente, mi sono accorto che avevo fotografato Robert Doisneau dimenticandomi di caricare la pellicola. Mi ha detto: "Stai attento, presto diventerai un fotografo concettuale!"»³⁰

L'opera ha interesse solo se l'esperienza spirituale da cui origina vi resta iscritta con un segno, a testimonianza della sua intensità e autenticità. Lo scopo è di tradurre l'energia vitale alla quale deve la sua esistenza, e di cui diventa il riflesso.³¹ In questo senso, tale opera (poetica o pittorica) è un concentrato di energia (il termine *qi*, usato dalla filosofia cinese, può essere tradotto con «soffio» o «energia») che innerva tutti gli elementi, li articola, conferisce loro un ritmo, una pulsione, una tensione particolare. L'estetica cinese la considera dunque come un campo energetico nel quale sono esaltate e regolate le opposizioni tra bianco e nero, pieno e vuoto, fortuito e controllato.

La concezione dell'artista gentiluomo è il contrario della visione romantica, che rappresenta l'artista mentre soffre per procreare, dagli abissi della propria personalità tormentata, un'opera assolutamente originale. Si pensi invece a Malherbe, per il quale il poeta è un artigiano del verso, che si consacra al lavoro della forma, pura e rigorosa quanto è possibile, ma senza illusioni sui poteri dell'arte. Francis Ponge traccia di lui un ritratto che potrebbe essere quello di Henri Cartier-Bresson: «Prodotto della Bassa Normandia in un'epoca assai energica della vita di questa



126 - Les Tuileries, Parigi, marzo 1974.

provincia, Malherbe possiede indubbiamente un forte senso della tradizione, ma anche e soprattutto un senso molto positivo del "moderno". [...] Vuole essere capito da tutti i contemporanei. Ha il senso del ridicolo. Non si pone un problema astratto. È molto positivo. Sa che le scienze in generale, e la poesia in particolare, non valgono *in assoluto* granché. Qualcosa in meno piuttosto, ma egli sfrutterà al massimo questo qualcosa. Fa della poesia un veicolo, un orologio, una macchina, uno strumento, un'arma, una dimora, un appartamento, un vestito *moderni senza dipendere troppo dalla moda*; maneggiabili, abitabili o portatili *senza ridicolo*. È un grande spirito perché è uno spirito senza illusioni. Nella misura in cui Malherbe sdegnava la Letteratura, assegnandole delle regole strettissime, ci è molto vicino». ³² Francis Ponge non scrive un panegirico: vede in Malherbe la possibilità della poesia, senza tuttavia cadere nella leziosità e nelle illusioni sui poteri dell'arte. Francis Ponge ³³ appartiene alla stessa generazione di Henri Cartier-Bresson e lo scetticismo aristocratico che ritrova in un Malherbe ha per lui valore di

antidoto. Né classico né moderno, aldilà delle tassonomie semplicistiche, fondatore di un linguaggio, Malherbe è colui che «tende la lira»: «Per corrispondere alla sua opera – e parlare degnamente di lui – bisognerebbe riportare la lira al punto in cui l'ha tesa. Ma non vi è nessuno dopo di lui che non l'abbia suonata senza tenderla (tranne forse Lautréaumont, per farne saltare le corde)». ³⁴

Henri-Cartier Bresson è uno di quelli che hanno teso la lira della fotografia. È all'atteggiamento di artisti del vigore di un Malherbe che bisogna riportare il suo «disdegno» nei confronti di un'arte alla quale conferisce le proprie regole, ma che pratica soltanto come gentiluomo. Viene da pensare a Jean Renoir, che diceva di non sapere se era un regista, come suo padre si definiva un operaio della pittura. «Non so se la foto è un'arte o meno. So che è un mezzo di comprensione. La fotografia è un tipo di intelligenza». ³⁵ Affermando che essa non è nulla di più – né nulla di meno – egli si vieta di rinchiuderla nel circuito dell'informazione giornalistica, o nel ghetto dell'arte.

Il fotoreportage

Restava l'elemento psicologico, cui dovevamo dare una risposta adeguata. Per designarlo, avrei rubato a Senofonte la parola «diatetica», che era stata l'arte di Ciro prima del suo attacco. Di quell'arte, la nostra propaganda costituiva la sporca e bassa progenitura. Era, in guerra, la scienza dei sentimenti, quasi un'etica.

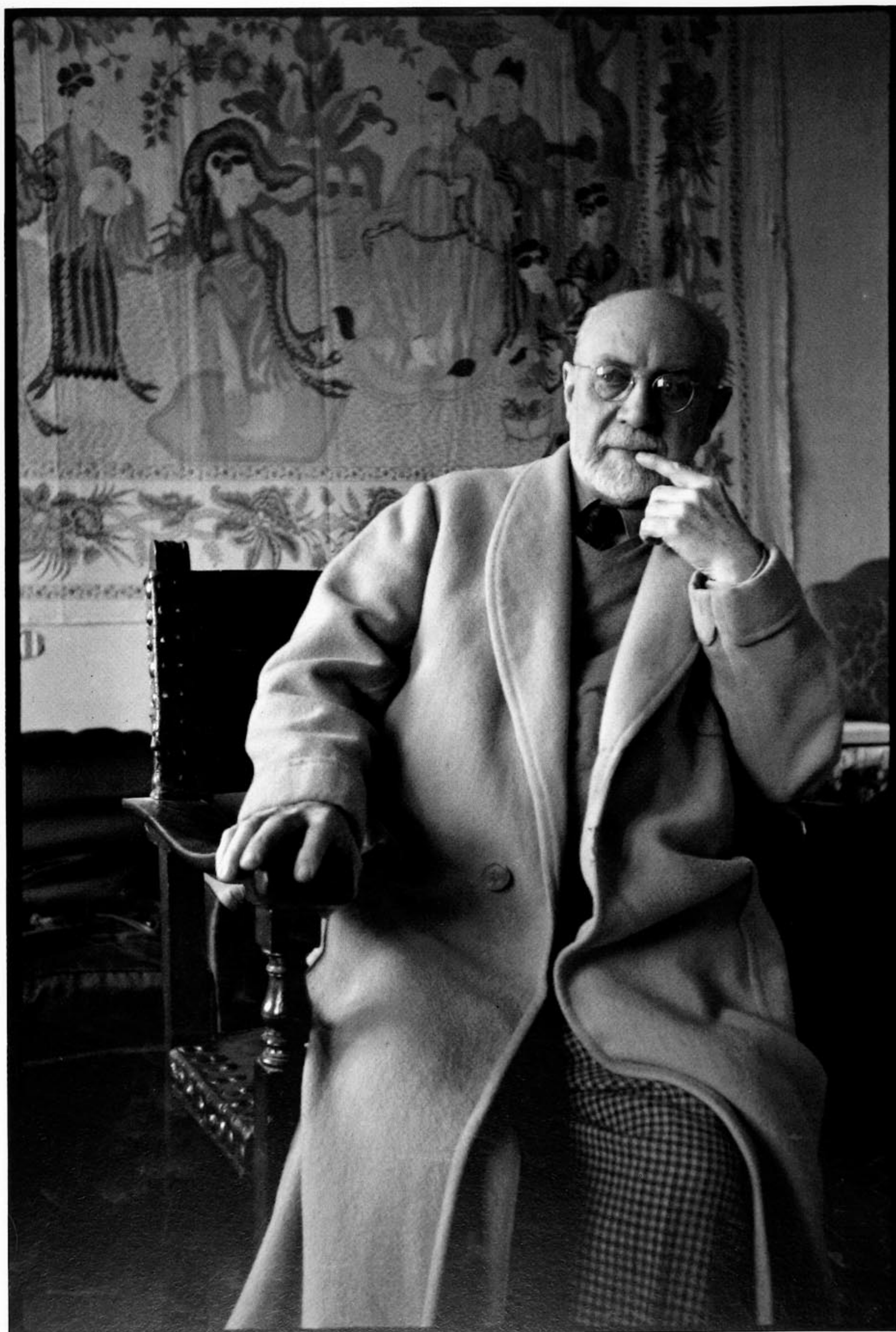
T.E. LAWRENCE, *I sette pilastri della saggezza*

III. 127

Quando nel 1952 Henri Cartier-Bresson scrive la prefazione di *Images à la sauvette* è appena tornato dall'Asia, impregnato dei modi d'essere e pensare che ha riconosciuto come i più idonei a riflettere la sua personalità e visione del mondo. In questo testo non propone una filosofia della fotografia e non s'abbandona senza reticenze all'esplicitazione: «Tériade stava curando il libro in collaborazione con Dick Simon [...] Mi hanno forzato la mano perché scrivessi questo testo. Simon m'ha domandato: "Come realizza le sue immagini?". Ero perplesso... Ho detto: "Non so, non ha importanza". Tériade, bravo greco calmo, m'ha preso da parte: "Perché fai questo da vent'anni? Dai, mettilo nero su bianco!". Ho scritto in fretta, in cinque o sei giorni. Avevo già tutto in testa dall'inizio. E non ho cambiato punto di vista. L'unica cosa che m'interessa nella fotografia, l'ho scritta nell'*Instant décisif*. [...] È stato Dick Simon a trovare il titolo del libro, *L'instant décisif*, quando ho tirato fuori la citazione dal cardinale di Retz, che avevo semplicemente messa in esergo».¹ Henri Cartier-Bresson non ha la vocazione del teorico. Le sue reticenze non implicano rinnegamento e basterebbero



127 - Tériade, 1982.

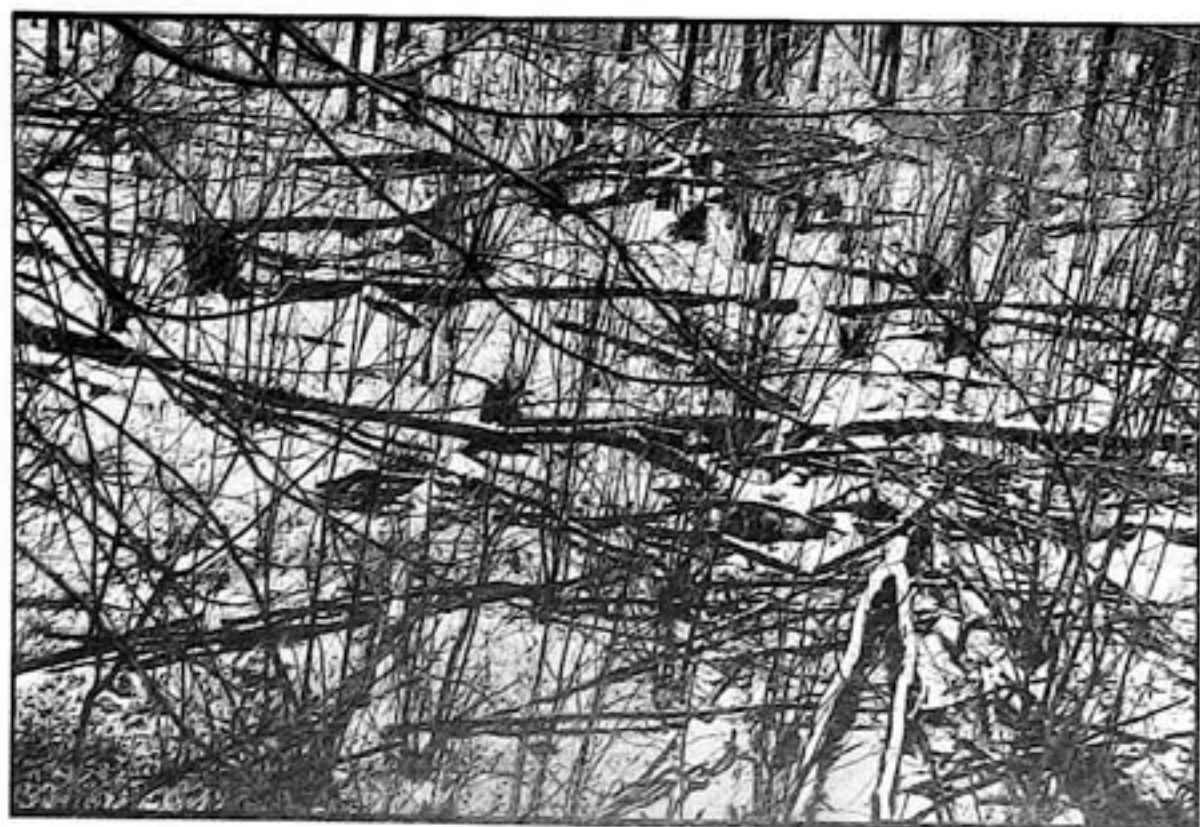


128 - Henri Matisse, villa le Rêve, Vence, 1944.



129 - Epesses, 1981.

a indicare come questo testo segni tutt'altro che una (ri)conversione al fotogiornalismo. Se sottolinea che gli è stata «forzata la mano», che è stato Dick Simon a trovare il titolo (ma non la citazione), riconosce che questo importante scritto esprime fedelmente la concezione che ha della fotografia dagli anni Trenta, e che essa non è mutata. Da

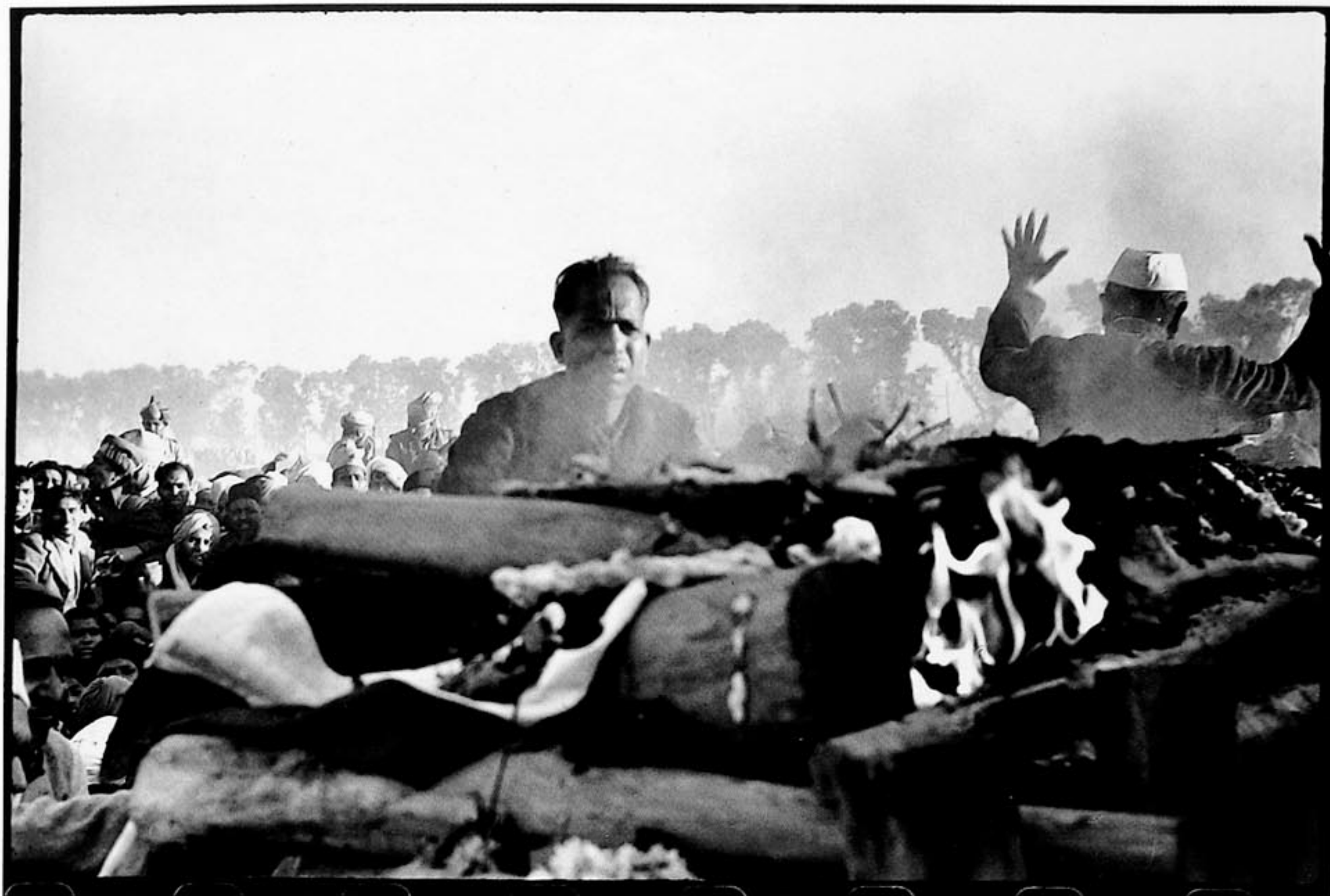


130 - Chambord, 1952.

qui una relativa esasperazione, tanto è vero che *L'instant décisif* è stato interpretato come una difesa e un'illustrazione del reportage, un manifesto a favore del fotogiornalismo. Tuttavia, a leggerlo attentamente, non è né una confessione, né una dichiarazione di metodo, né un testamento, né un programma. Se coniuga alcuni di questi aspetti, si propone essenzialmente come un bilancio dopo vent'anni – esercizio certo difficile e irritante per un uomo che non ha il gusto dell'introspezione né del passato – un bilancio accompagnato da un'analisi precisa delle condizioni economiche della diffusione a mezzo stampa e da una riflessione sull'evoluzione parallela di pittura e fotografia. Il tono è a volte asseverativo ed entusiasta, ad esempio quando si parla di composizione e del ruolo della geometria, a volte divertito, come quando si affrontano le ingenuità che circondano un certo culto della fotografia: «L'impiego della macchina, il diaframma, le velocità ecc., devono diventare un riflesso, come cambiare marcia in automobile, e non ci sono commenti da fare su tutte que-



131 - Il muro di Berlino, 1962.



132 - Cremazione di Gandhi, Delhi, 1948.

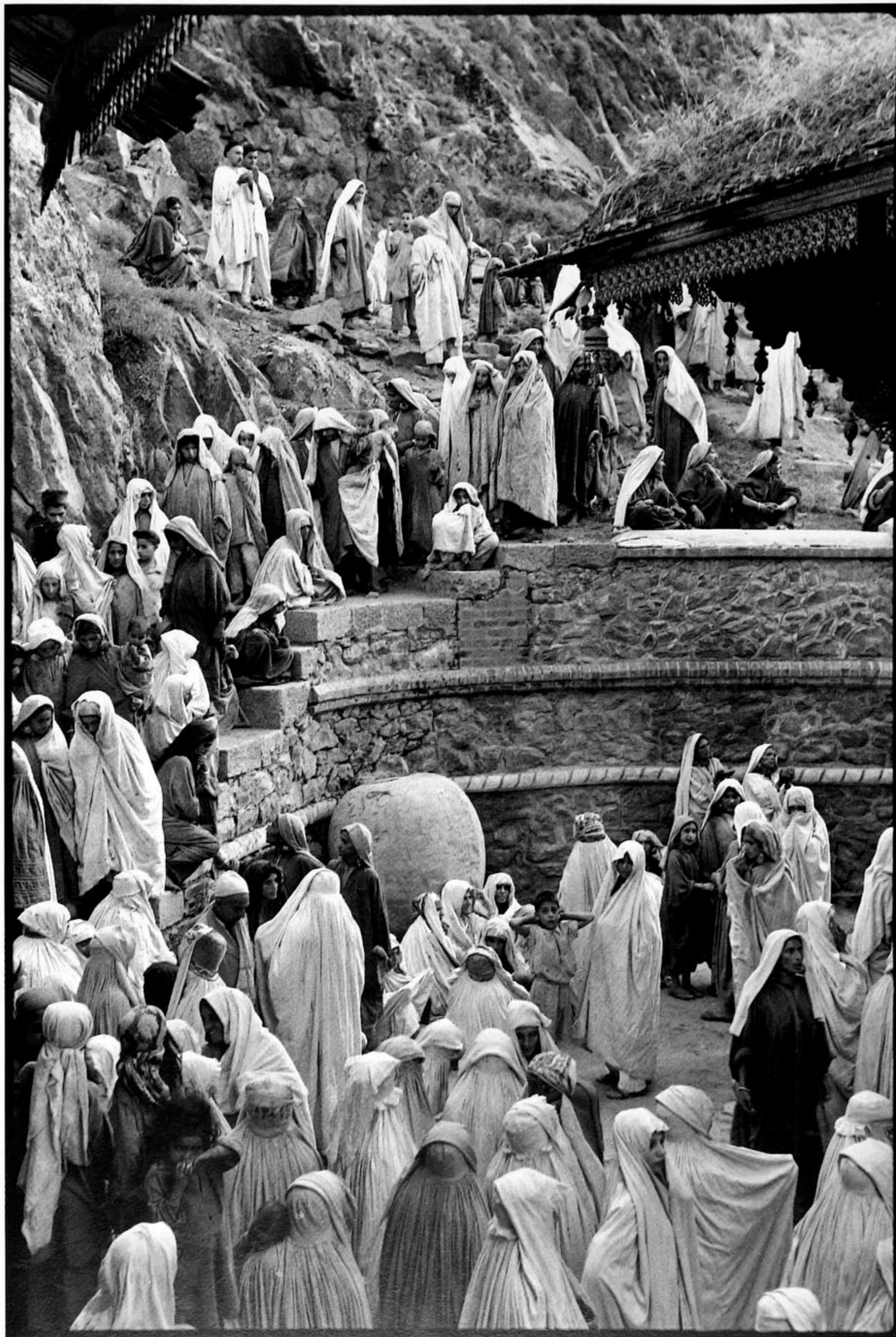
ste operazioni, nemmeno sulle più complicate. Sono descritte con precisione militare nel libretto d'istruzioni fornito da tutti i fabbricanti insieme all'apparecchio e alla sua custodia di vacchetta. Bisogna superarlo questo stadio, almeno nelle conversazioni. Così come nella stampa dei negativi.² La mistificazione, dote indispensabile a ogni redattore di manifesto, non è il suo forte.

Cartier-Bresson inizia tracciando in qualche riga il proprio itinerario personale, di cui la frase iniziale offre il tono e nello stesso tempo la chiave: «Ho sempre avuto una passione per la pittura». È una dichiarazione d'apertura né più né meno provocatoria, o paradossale, di quella di Proust che inizia il suo romanzo con la litania dei propri addormentamenti. Né scusa né giustificazione, quella passione si presenta come un'evidenza. La copertina dell'opera viene a fare eco alla dichiarazione iniziale e ad affermare la tranquilla riverenza verso la pittura, ma nello stesso tempo in cui s'afferma l'autonomia della fotografia: inquadrata e scritta dalla mano di Matisse, figura infatti più che come un titolo, come una dedica, la formula della sua alchimia, *L'instant décisif*.

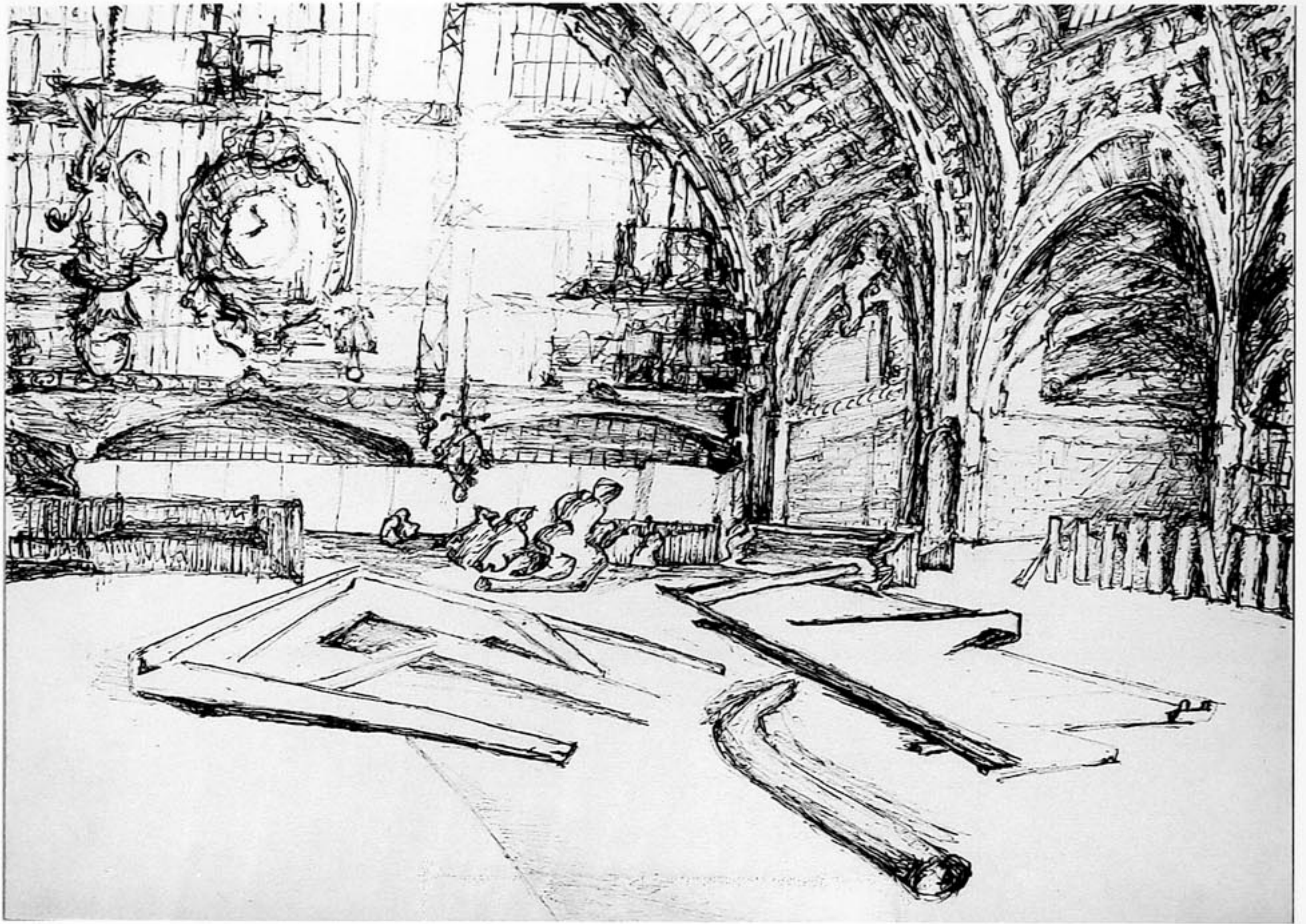
ill. 128

Cartier-Bresson si descrive con humour come uno di quei personaggi cui un dio pagano avrebbe fatto un sortilegio, obbligandolo a comportarsi da sonnambulo ciclopico e monomaniaco: «Camminavo tutto il giorno in tensione, cercando di prendere dal vivo in strada delle foto come delitti in flagrante».³ Un'attività ossessiva, senz'altro scopo che quello di «cogliere in una sola immagine l'essenziale di una scena che nasceva». E a concludere tale sommaria autobiografia è una frase laconica: «Sono sempre un amatore, ma non più un dilettante». Il resto del testo, che in sei sezioni consecutive passa in rassegna il reportage, il soggetto, la composizione, il colore, la tecnica e i committenti, traduce essenzialmente la visibile preoccupazione di far conoscere al pubblico il mestiere di fotogiornalista.

Henri Cartier-Bresson si concede senza giri di parole né affettazione. In questo testo celebra il matrimonio del reportage con la pittura, alla quale rende l'omaggio del cuore. Il reportage, alla cui disciplina s'è piegato senza aderirvi del tutto, è l'involucro che meglio di ogni altro gli permette di mantenere la propria autonomia; costitui-



133 - Srinagar, India, 1948.



134 - Gare d'Orsay, Parigi, febbraio 1974.

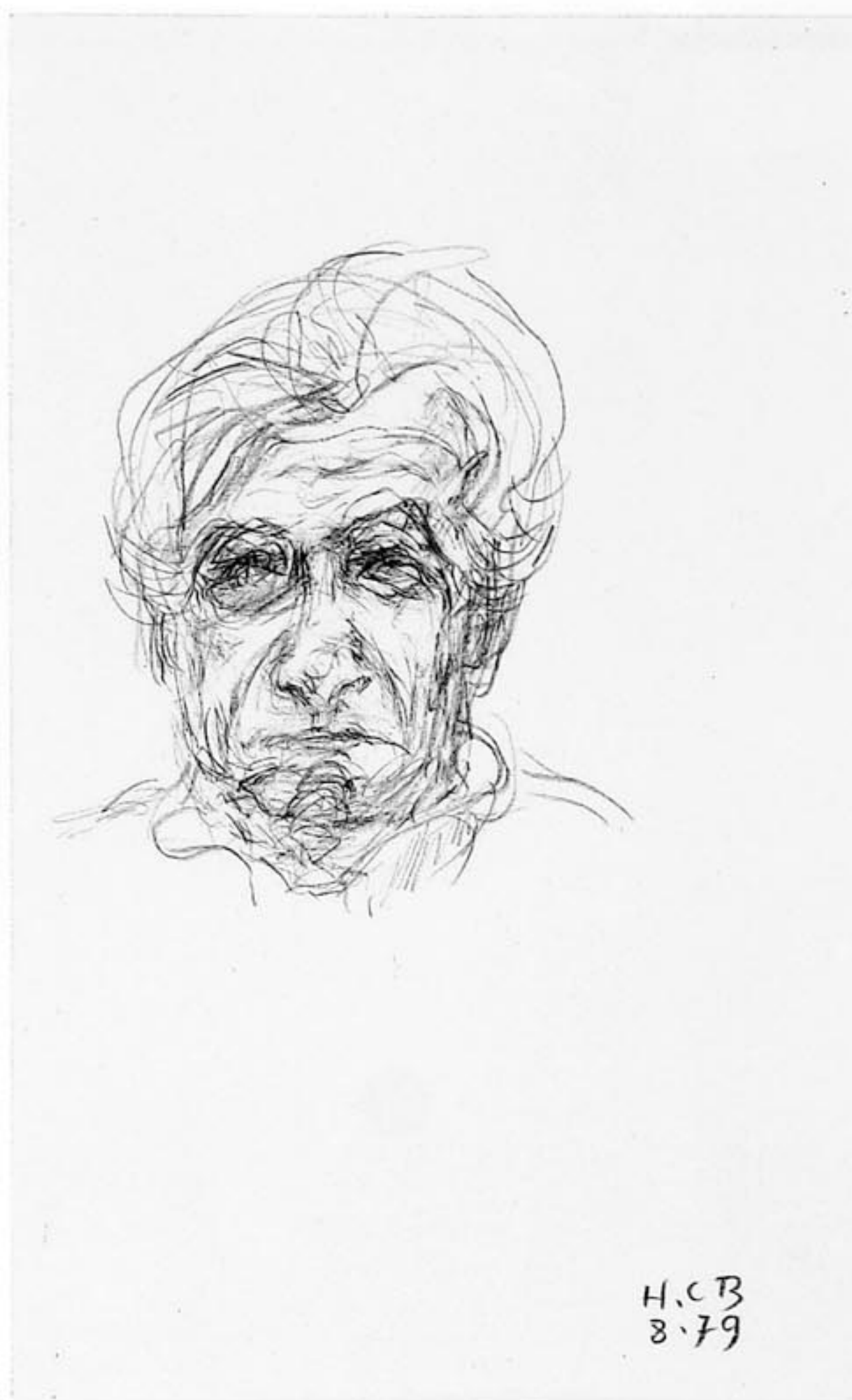
sce il mestiere, con i suoi imperativi, certo, ma simboleggia anche, grazie alle personalità di primo piano raccolte alla Magnum, un'avventura artistica e umana.

Sotto questi due termini, la fotografia sembra surrettiziamente scomparire, un po' come lui tesso sa appartarsi in un angolo e farsi dimenticare. A produrre tale effetto non è tuttavia una capriccio d'autore, ma una strategia d'artista che conviene rimettere nella sua giusta luce. Il velo non è una maschera: Cartier-Bresson non si dissimula, né si presentaviene avanti mascherato. Il velo di cui avvolge la fotografia può essere portato, per così dire, al diritto come al rovescio...

Si tocca infatti qui il cuore della sua formula creativa: articolare gli imperativi apparentemente contraddittori del reportage e delle leggi pittoriche. Per conservare la forza di tale contraddizione, era necessario per lui mantenere un indispensabile equivoco, anche se, d'altra parte, era cosciente che in quanto fotografo dava alla sua vocazione di pittore una implicazione particolare: «Una fotografia è per me il riconoscimento simultaneo, in una fra-

zione di secondo, da un lato del significato di un fatto, dall'altro della rigorosa organizzazione delle forme visivamente percepite che lo esprimono. E questa organizzazione, questo rigore sfuggono sempre se non si sa che cosa è un quadro, se non si capisce che la composizione, la logica, l'equilibrio dei piani e dei valori sono gli unici mezzi per dare un senso a quanto si fa e si disfa continuamente sotto i nostri occhi».⁴

Cartier-Bresson allontana con un gesto della mano le dispute accademiche sulle precedenze e la gerarchia. Non ha l'ambizione di definire la fotografia nel suo insieme né in tutte le sue forme: «Mi sono un po' dilungato su un aspetto della fotografia [il reportage], ma ve ne sono tanti altri, dalle foto dei cataloghi pubblicitari alle commoventi immagini che ingialliscono in fondo ai portafogli. Non ho cercato qui di definire la fotografia in generale».⁵ Tuttavia, il limite che assegna al suo discorso non ne riduce la portata: gli altri aspetti cui accenna hanno a che vedere infatti con l'utilizzo della fotografia quale veicolo di affetti, pubblici o privati, pubblicitari o sentimentali.



135 - Yves Bonnefoy, 1979.

Un utilizzo di massa, ma che interessa soprattutto l'approccio sociologico e corrisponde a quella che Pierre Bourdieu ha definito «un'arte media».⁶

La sua prefazione è un testo sullo sguardo, piuttosto che sulla sola fotografia. Quest'ultima ha valore per lo sguardo sul reale che permette di esercitare, uno sguardo diverso da quello della pittura e del disegno ma da essi inseparabile, anche se utilizzare tali strumenti insieme non è concepibile, come non è possibile, nemmeno per un ambidestro, concentrarsi su un lavoro minuzioso adoperando allo stesso modo entrambe le mani.

Cartier-Bresson distingue infatti gli impieghi del procedimento fotografico dal suo utilizzo giornalistico e artistico. E con accenti più personali, quasi lirici, aggiunge che obiettivo della fotografia è comunicare al pubblico non illustrazioni dell'attualità, ma l'emozione particolare nata dall'incontro tra l'universo interiore di un fotografo e il

mondo che lo circonda: «È vivendo che ci scopriamo, nello stesso tempo in cui scopriamo il mondo esterno; esso ci modella, ma su di esso noi possiamo anche agire. Va stabilito un equilibrio tra i due mondi, l'interiore e l'esteriore, che, in un dialogo costante, non ne formano che uno solo, ed è questo il mondo che dobbiamo comunicare».⁷

Tale doppia preoccupazione spiega come le sia simultaneamente associata un'esigenza di perfezione plastica: «Per me il contenuto non può separarsi dalla forma; per forma intendo un'organizzazione plastica rigorosa grazie alla quale, e solo grazie alla quale, le nostre concezioni ed emozioni divengono concrete e trasmissibili. In fotografia questa organizzazione visiva non può dipendere che da un senso spontaneo dei ritmi plastici».⁸ Per quanto il punto di vista che propone sia limitato e personale, Henri Cartier-Bresson definisce in questo testo una formula della fotografia sotto due aspetti.



136 - Il muro di Berlino, 1962.

Prima di tutto, una tensione tra pittura e reportage; la traduzione fedele dei fatti e l'organizzazione plastica devono essere consustanziali: «Il soggetto non consiste nel mettere insieme dei fatti, perché i fatti di per sé non offrono grande interesse. L'importante è scegliere tra di essi; cogliere il fatto vero in rapporto con la realtà profonda. In fotografia la cosa più piccola può essere un grande soggetto, l'infimo dettaglio umano può divenire un leitmotiv. Noi vediamo e facciamo vedere il mondo che ci circonda in una sorta di testimonianza, ed è l'evento per sua funzione propria che genera il ritmo organico delle forme».⁹ Inoltre, Cartier-Bresson associa tale

concezione alla ricerca di una saggezza personale, di un *modus vivendi* tra un mondo esteriore e un mondo interiore. È fondamentale la traccia di tale coalescenza che la fotografia comunica.

Scritto nel 1952, cioè vent'anni dopo la sua scoperta della Leica, e vent'anni prima che abbandonasse il reportage e lo strumento fotografico per il disegno, questo testo si colloca a metà del percorso di una vita. Si deve leggerlo come la summa quasi definitiva di un'esperienza artistica, di cui non sarebbe, tutto sommato, che un anello, oppure come una semplice tappa della riflessione dell'autore sulla fotografia, dove questo o quell'aspetto



137 - Il muro di Berlino, 1962.

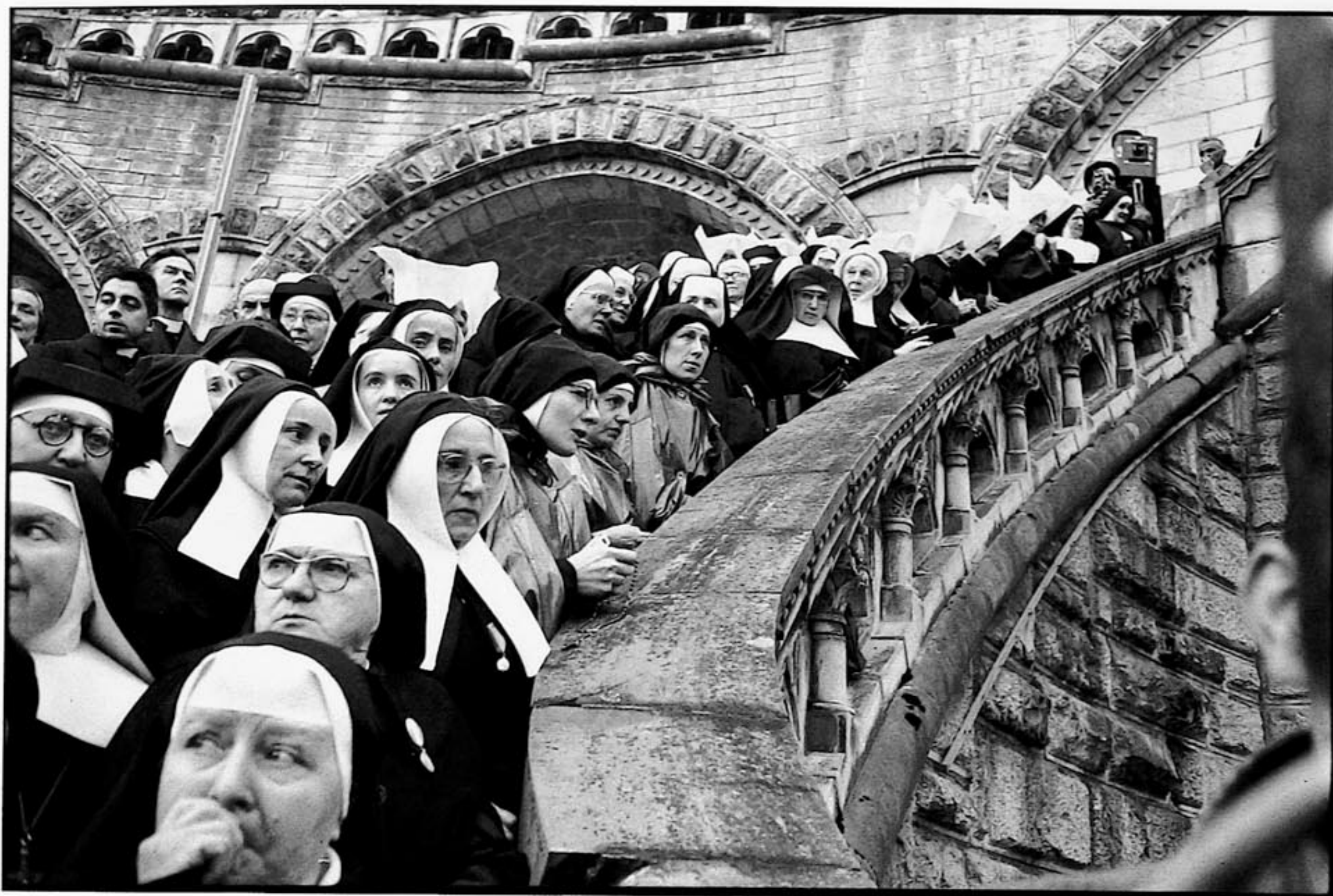
della sua opera, anteriore o posteriore, potrebbe esservi assente, o trovarsi in contraddizione con le concezioni che vi sono espone? O è possibile invece considerarlo come un testo cerniera, ad un tempo sintesi dei primi vent'anni della produzione del fotografo e preannuncio della sua evoluzione, compresa l'opzione a favore del disegno? L'ipotesi più probabile, a giudizio dello stesso Cartier-Bresson, è quest'ultima.

L'immagine mediatizzata

Questo testo è contemporaneo agli inizi dell'epopea Magnum, e riserva un posto importante ai vari aspetti del mestiere di reporter. Henri Cartier-Bresson sottolinea come abbia imparato a raccontare un evento: «Fare reportage fotografici, raccontare una storia in diverse foto è un'idea che non m'era mai venuta. Solo più tardi, guardando il lavoro dei miei colleghi e le riviste illustrate, e lavorando per queste riviste io stesso, ho

imparato poco a poco a realizzare un reportage». ¹⁰ E sottolinea anche come i problemi che ha incontrato da reporter siano gli stessi di tutti coloro che esercitano un mestiere con un'elevata dipendenza dai mezzi di comunicazione: «La macchina fotografica permette una sorta di cronaca visiva. Noi, reporter fotografi, siamo gente che fornisce informazioni a un mondo affannato, oberato di preoccupazioni, incline alla cacofonia. Il linguaggio fotografico è una scorciatoia del pensiero con un grande potere, ma noi esprimiamo un giudizio su ciò che vediamo, il che implica una grande responsabilità. Tra il pubblico e noi c'è la stampa, che è lo strumento di diffusione del nostro pensiero; siamo degli artigiani che forniscono alle riviste illustrate la loro materia prima». ¹¹ Insomma, Cartier-Bresson riconosce che per diffondere le sue immagini è giunto non a un compromesso, ma a un accordo con ciò che allora permetteva la più ampia diffusione: la stampa dei rotocalchi.

Si pongono in effetti problemi che il fotografo non domina del tutto: «Non si può, mentre si sta facendo un reportage, pensare alla sua impaginazione futura. La



138 - Lourdes, 1958.

grande arte di chi impagina consiste nel saper scegliere da un ventaglio di foto l'immagine che merita la pagina intera o doppia e nel saper inserire il piccolo documento che servirà da locuzione congiuntiva nella storia. Non di rado gli capita di dover tagliare una foto per conservarne solo la parte che gli sembra più importante: per lui è l'unità della pagina che ha la precedenza, e spesso la composizione concepita dal fotografo ne risulta distrutta... Ma in fin dei conti è a lui che bisogna essere grati per una buona presentazione, in cui le foto sono inquadrare in margini dagli spazi giusti, e ogni pagina, con la sua architettura e il suo ritmo, esprime bene la storia così com'è stata concepita. Infine, un'ultima angoscia attende il fotografo, quando sfoglia la rivista e scopre il suo reportage...¹² I punti di sospensione la dicono lunga sulle delusioni, se non addirittura sui tradimenti subiti. Ma Cartier-Bresson li accetta con un certo fatalismo: «A gettare una pietra in un pozzo, non si sa quale sarà la sua eco; quando metti una fotografia in circolazione, ti sfugge».¹³

Perché il senso delle immagini sfugge al fotografo? Innanzi tutto a causa di possibili fraintendimenti o sviste:

«In un reportage le didascalie devono essere il contesto verbale delle immagini, o venire a contornarle con quanto non si può far stare nella macchina fotografica; purtroppo, è possibile che in redazione s'infili qualche errore, non si tratta sempre di semplici refusi, e molto spesso il lettore te ne fa unico responsabile...».¹⁴

La ragione fondamentale di questo spodestamento, di questa sorta di emorragia semantica, sta nelle didascalie che orientano l'interpretazione delle foto.¹⁵ Ma esse si mettono a funzionare anche in stretto rapporto tra loro, in una continuità, in una diacronia, come fossero un racconto: «Il redattore deve fare la sua scelta tra la trentina di foto che compongono in genere il reportage (ed è un po' come se dovesse tagliare un testo per farne delle citazioni). Il reportage ha delle forme fisse, come il racconto, e questa scelta del redattore si dispiega su due, tre o quattro pagine a seconda dell'interesse che esso gli suscita e dell'incidenza del costo della carta».¹⁶ Di conseguenza, senza contare tutto quello che può succedere nella trasmissione della testimonianza (per motivi economici, in particolare), le immagini del fotogiornalista sono soggette a due opera-



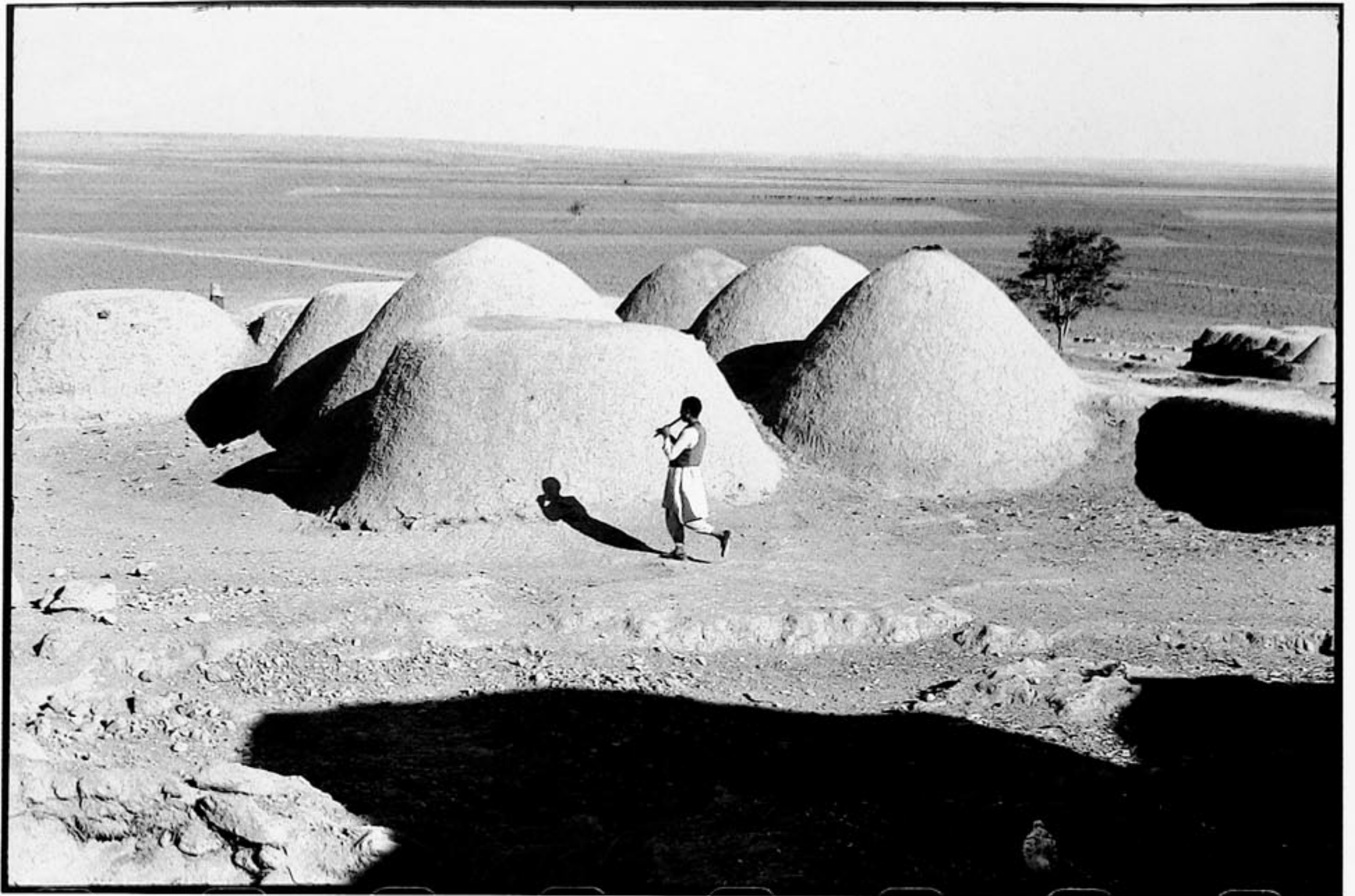
139 - Lorena, 1959.

zioni che ne modificano profondamente la natura: le didascalie e i commenti che le riducono alla loro dimensione informativa e la messa in serie, che significa farne una narrazione fondata su un secondo modello verbale, o più esattamente letterario, quello del racconto, una narrazione che poggia su fatti veri o almeno su una testimonianza accettata come veridica. «In che cosa consiste un reportage fotografico? A volte un'unica foto, la cui forma abbia abbastanza rigore e ricchezza, e il cui contenuto abbastanza risonanza, può bastare a se stessa; ma avviene di rado, gli elementi del soggetto che fanno scoccare la scintilla sono spesso sparsi e non si ha il diritto di riunirli a forza, sottoporli a una regia sarebbe un imbroglio; da qui l'utilità del reportage. La pagina riunirà quegli elementi complementari distribuiti su diverse foto».¹⁷ Il reportage, genere letterario e fotografico ad un tempo, funziona grazie a un duplice movimento di compressione ed estensione della temporalità. Compressione in quanto i molteplici dati di un evento vengono sintetizzati, raccolti in un'unica immagine. Estensione perché passando da un'immagine all'altra, l'occhio del lettore reinstaura una

continuità e una durata propriamente narrative, omologhe alla durata vissuta dal reporter sul campo.

Inserire una fotografia in una continuità o presentarla isolatamente significa farle subire un duplice trattamento temporale, instaurando una tensione tra il tempo interno all'immagine e il tempo seriale. Henri Cartier-Bresson è estremamente sensibile a tali variazioni della durata, che influiscono sulla lettura dell'immagine a seconda del suo contesto, a seconda che sia isolata o giustapposta ad altre immagini. Il fotogiornalismo non consisterà per lui nel delegare il trattamento di tale dimensione narrativa al rotocalco. Egli cercherà al contrario di assumersene tutta la responsabilità, o grazie al potere di controllo dell'agenzia Magnum sulla diffusione, oppure affidando a degli scrittori la parte redazionale dei suoi reportage e, meglio ancora, dei suoi libri, in cui può decidere sulla scelta delle fotografie e sulla loro presentazione.¹⁸

La sua opera sulla danza a Bali sarà accompagnata da un testo di Antonin Artaud; Jean-Paul Sartre scriverà la prefazione a *D'une Chine à l'autre*, Etiennele a *L'homme et la machine*, François Nourissier a *Vive la France*; uno



140 - Aligur, presso Urfa, Turchia, 1965.

scritto di Alain Robbe-Grillet accompagnerà un reportage sulla Turchia; André Pieyre de Mandiargues presenterà i suoi *Photoportraits*, Yves Bonnefoy l'edizione pubblicata da Robert Delpire; Vera Feyder scriverà una prefazione per *Paris à vue d'œil*, Henry Miller un testo per la sua mostra alla galleria della FNAC.

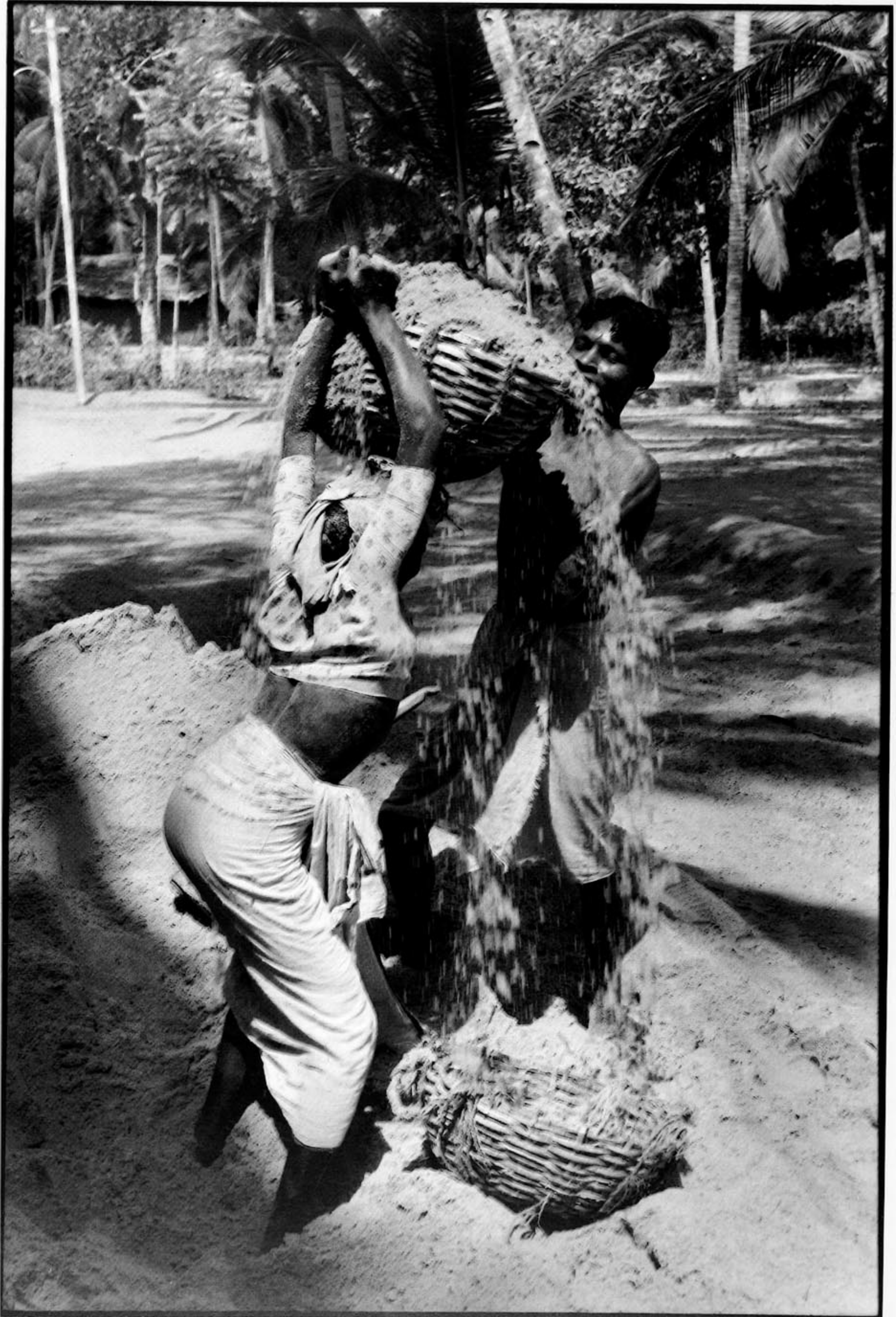
Egli non fa quindi dell'autonomia dell'immagine una questione di principio. Dopo tutto, il tempo del racconto, in uno scrittore, non è anch'esso omologo al tempo vissuto? Il cinema non è divenuto un'arte stringendo alleanza con la narrazione romanzesca? Il reportage cinematografico non implica anch'esso un duplice movimento di compressione ed estensione?

Dopo la guerra Henri Cartier-Bresson opera una sintesi tra la pratica della fotografia e quella del film documentario: «Ero a una svolta, a quel tempo. Non sapevo che cosa avrei fatto. I pochi film documentari che avevo realizzato mi avevano interessato. Il documentario è un reportage fotografico con un apparecchio che si muove. Il montaggio permette la continuità, va accettato così. Ora, nella foto la continuità perduta non è mai stata un pro-

blema per me. Con il fotoreportage sono piuttosto alla ricerca della foto unica, cioè della condensazione. Ho imparato che si poteva cambiare strumento, passare dalla macchina fotografica alla cinepresa. Pittura, disegno e fotografia lasciano lo spettatore nel tempo della contemplazione. Il montaggio filmico, invece, impone il proprio ritmo di lettura, come la danza».¹⁹ È il rapporto con il tempo a distinguere il cineasta dal fotografo: il primo può seguire il corso dell'evento dal suo emergere fino al suo spegnersi; il secondo deve concentrarne la totalità in una frazione di secondo. Tale contraddizione rappresentò in tutta evidenza per Cartier-Bresson non un dilemma, ma una feconda opposizione.

Questa transizione senza rotture tra la fotografia isolata e la serie di immagini gli è stata indubbiamente permessa dall'esperienza del documentario. Essa non implica affatto un rinnegamento, ma testimonia al contrario un costante approfondimento del problema centrale dei rapporti tra immagine fotografica e tempo.

La fondazione di Magnum non costituisce una rottura nell'evoluzione dell'opera di Cartier-Bresson. L'influenza



141 - Presso Trivandrum, Kerala, 1966.

surrealista fa ormai parte delle sue acquisizioni allo stesso titolo, ma non di più, del suo interesse per ciò che si potrebbe chiamare un'antropologia «a caldo» del corso della storia, che il reportage cinematografico e quello fotografico permettono, in maniera diversa, di praticare. Il fotogiornalismo rappresenta una protezione, e l'agenzia Magnum gli permette di non essere un salariato: fondata l'agenzia, passa infatti tre anni in Oriente, e al ritorno può continuare a lavorare con altrettanta libertà.

Fotogiornalismo e fotoshock

La prefazione di *Images à la sauvette* non è né l'intestazione di una scuola né il manifesto di un movimento. Il senso critico vi ha largamente la meglio sull'apologetica. Si tratta piuttosto di un trattato sull'arte di non vendere la propria anima al diavolo. Henri Cartier-Bresson non ignora infatti che, nell'optare per il fotogiornalismo, per liberarsi dall'etichetta di «fotografucolo surrealista», corre il rischio di vedersene affibbiare un'altra e di entrare in un sistema non meno pericoloso di quello delle arti.

In un saggio degno di nota dalla prima riga all'ultima, Jean-Marie Schaeffer constata che, se un gran numero di fotografie che apprezziamo per il loro valore di testimonianza sono portatrici di significati stabili e identificabili con facilità, è semplicemente perché trasmettono un messaggio univoco, immediatamente riconoscibile dal destinatario e agevolmente traducibile in discorso verbale. Esito cui possono piegarsi soltanto nell'esatta misura in cui entrano in schemi comunicativi preesistenti, massicciamente provenienti dalla retorica, la quale presuppone a sua volta modelli ideologici e rappresentativi.²⁰

Già nel 1955, in occasione di una mostra sul tema delle fotografie-shock organizzata da «Paris Match» alla galleria d'Orsay, Roland Barthes sottolineava quanto quelle immagini sciocassero poco, sovrainvestite com'erano di un'intenzione di significare troppo manifesta: «Altri fotografi [...] si sono sforzati, per esempio, di cogliere, con grande abilità tecnica, il momento più raro di un movimento, la sua punta estrema, la planata di un calciatore, il salto di una sportiva o la levitazione degli oggetti in una casa abitata dagli spiriti. Ma anche qui lo spettacolo [...] resta troppo costruito; la cattura dell'i-

stante unico appare gratuita, troppo intenzionale, frutto di una volontà di linguaggio imbarazzante, e queste immagini riuscite non hanno su di noi alcun effetto. [...] La leggibilità perfetta della scena, la sua *messa in forma* ci dispensa dal recepire profondamente l'immagine nel suo scandalo; ridotta allo stato di puro linguaggio, la fotografia non ci disorganizza».²¹ Nello stesso articolo, Roland Barthes portava due esempi: una colonna di prigionieri che incrocia un gregge di pecore e un soldato che contempla un cadavere. Si tratta in entrambi i casi di non-eventi visivi, perché l'immagine è organizzata in funzione di figure retoriche (parallelo e ossimoro), il cui principio significativo è puramente e semplicemente trasposto dal più banale dei discorsi sulla guerra.



142 - Agustín Victor Casasola,
Esecuzione di Fortino Sámano, 1917.

La leggibilità dell'immagine, immediatamente inghiottita dalla marea delle rappresentazioni collettive, perde ogni carattere di contestazione, di scandalo, e ogni capacità di rovesciare i *topoi* alla cui trascrizione s'è assoggettata. Per scioccante che sia nel contenuto o nell'intenzione, l'immagine-testimonianza è destinata all'indifferenza e all'oblio, perché, come scrive Jean-Marie Schaeffer, «quando un'immagine circola in un canale di comunicazione mediatico, il messaggio trasmesso è quello del canale mediatico e non quello dell'immagine».²²

È possibile che Henri Cartier-Bresson abbia storicamente contribuito a fornire una giustificazione e una base teorica a tale concezione della fotografia di testimonianza

o di shock, risultante dalla cattura di un «momento raro colto nella sua punta estrema», secondo l'espressione di Roland Barthes. Non scrive infatti che essa permette una «scorciatoia del pensiero»?²³ Ponendo apparentemente l'immagine fotografica sotto il segno della volontà di comunicare, Cartier-Bresson è sembrato insomma votarla a tradurre un messaggio la cui originalità non sarebbe frutto che di un abbinamento con una figura retorica: l'apex o il climax.

Anche il concetto di istante decisivo è stato oggetto di interpretazioni (e imitazioni) degradate, di cui sono eccellenti esempi le immagini commentate da Barthes. Osserva Jean-Marie Schaeffer: «La tematizzazione dell'immagine come scelta del momento decisivo gioca un ruolo centrale nell'autogiustificazione del giornalismo fotografico in quanto attività autonoma, non sottomessa a un messaggio verbale: il momento decisivo è, infatti, quello che si presume concentri in sé i segni della sua origine e nello stesso tempo del suo esito, di modo che non avrebbe bisogno di alcuna trascendenza narrativa, ma rivelerebbe da solo la totalità dell'evento da cui è tratto».²⁴ Un'illustrazione di tale visione puramente retorica della fotografia potrebbe essere un'immagine presa a Berlino nel 1962. Due uomini s'incrociano all'angolo di una strada, un civile senza una gamba che s'appoggia su delle stampelle e un uomo in uniforme con un fucile a tracolla. Il muro di Berlino, ben visibile in fondo, e una garitta sulla destra sottolineano il contesto di frontiera. La forma stessa dell'arma dell'uomo in uniforme diviene metafora della gamba che manca all'altro. Ma è in realtà ben più di una metafora. Il fucile simboleggia la guerra, causa evidente della mutilazione. S'opera uno spostamento incongruo (ciò che l'uno ha di troppo è la causa di ciò che l'altro ha in meno), che genera un vero e proprio effetto di straniamento alla Brecht.

L'immagine fotogiornalistica non è mai tanto tributaria degli schemi narrativi e verbali come quando pretende di sostituirsi a essi, di valere per essi. È allora che il momento decisivo assume l'accezione di istante deliberatamente scelto in una successione. Procedo da un calcolo

degli effetti e, una volta constatata la sua efficacia relativamente alle norme della retorica, serve a giustificare il valore informativo ed espressivo del fotogiornalismo. L'istante decisivo s'inserisce in questo caso nel quadro di una teoria della buona scelta.

Ma l'istante decisivo propriamente bressoniano non è frutto di una scelta deliberata, e nemmeno è pervaso da una volontà di esprimere, né è portatore di un messaggio. Si ricollochiamo nel suo contesto la formula del cardinale di Retz («Non vi è nulla in questo mondo che non abbia un momento decisivo»), e ci s'accorgerà che essa si iscrive in una riflessione sui rapporti tra il soggetto e la Storia, su come un individuo può fondersi nel movimento stesso



143 - Zapatisti, Messico, 1964.

della Storia.²⁵ La massima non è d'altronde esente, nell'autore, da un certo disincanto, perché il tentativo del cardinale di prendere la testa della Fronda si concluse in uno scacco. Le sue memorie sono quindi una delle prime teorie della storia moderne. Non si tratta di fatalismo, ma della constatazione che la Storia obbedisce a una logica temporale sua propria, e che per sapervi occupare un posto il senso dell'opportunismo non basta.

Visto da quest'angolazione, il concetto di istante decisivo funziona in maniera ben diversa dalla teoria della buona scelta o del momento opportuno. Il principio del flagrante delitto è agli antipodi dell'opportunismo giornalistico: esso rappresenta uno stato d'armonia folgorante e transitorio, prodotto dal vivo, colto dal fotografo con rispetto, leggerezza e senza attardarsi.

Sarà tuttavia nell'accezione degradata, adottata il più delle volte per classificare immagini del tipo o genere inaugurato da questa concezione, che il nome di Henri Cartier-Bresson verrà legato.

Lo si constata leggendo, per esempio, le poche righe a lui dedicate in una *Histoire de la photographie* peraltro molto interessante: «Considerato il più grande reporter del suo tempo, percorre in lungo e in largo il mondo per vent'anni. Ciò che gli interessa è catturare un momento denso di realtà e tenere insieme delle forme». ²⁶ Dire della composizione che consiste nel «tenere insieme delle forme» è una definizione sommaria... L'eminente funzione che svolge per Cartier-Bresson la geometria nell'istante decisivo non merita più attenzione di quanta ne testimoni questa formula come minimo sconveniente, che evoca più il bricolage che la composizione? Quanto all'istante decisivo, diviene un momento denso, senza ulteriori precisazioni...

Non è difficile capire perché questa concezione si sia volgarizzata al punto di divenire una sorta di formula canonica e passepartout del fotogiornalismo: funziona come un assemblaggio di fatti e forme corrispondenti, secondo criteri di convenienza ideologica, fa appello a un modo d'organizzazione semantica ben assimilato e a figure già note all'inconscio linguistico, quali la disposizione, la metafora, il parallelo, la gradazione, il climax, e più in generale a tutti i procedimenti miranti allo scopo programmatico fissato dal trinomio della retorica persuasiva: piacere, convincere e commuovere. Così, l'immagine da fotoreportage è tanto più facilmente interpretabile in quanto obbedisce a priori alle norme di elaborazione e leggibilità della retorica discorsiva.

Per la risonanza avuta dalla sua teoria dell'istante decisivo, Henri Cartier-Bresson è involontariamente servito da garanzia artistica a questa visione insipida e angustamente retorica, definita più sopra «momento denso», che riduce la fotografia a trasmissione di un messaggio iconico e la condanna a fungere da mero vettore ideologico. Egli non ha potuto che difendersene con le unghie e con i denti, ma su altri terreni, insorgendo per esempio contro l'esistenza di scuole di fotografia: «Si parla fin troppo, si pensa fin troppo, con il pensiero discorsivo [...] Lo diceva già Oscar Wilde. Non ci sono scuole di sensibilità, non esiste una cosa del genere, è impensabile. Ci vuole un certo bagaglio intellettuale, non parlerò di *cultura*, ma di arricchire lo spirito e vivere». ²⁷

Una posizione logica, perché l'immagine per lui è una maniera di vivere e di pensare. Esigendo che l'autonomia cognitiva e la specificità dell'immagine vengano riconosciute, egli conserva alla propria opera una grande libertà interpretativa grazie a una tensione tra due tipi di logiche, la prima polarizzata sulla nozione di testimonianza, la seconda attratta verso il polo dell'esperienza, dell'incontro, se non addirittura di una forma particolare d'illuminazione senza trascendenza, che traduce, come vedremo, ciò che la lingua giapponese chiama *satori*. Imponendo la fotografia quale «altro modo di riflettere», Henri Cartier-Bresson vuole liberarne l'interpretazione dalle catene linguistiche dominanti, mantenendone così i punti di frizione con l'estetica tradizionale e perpetuandone il potere di contestazione dei nostri procedimenti ermeneutici e del nostro stesso desiderio di senso.

«Certo», scrive Jean-Marie Schaeffer, «un'opera fotografica riuscita non si limita necessariamente a darci qualcosa da vedere. Spesso ci dà anche da pensare. Eppure, sembriamo non accontentarcene: vogliamo anche che pensi per noi, l'accettiamo solo in qualità di cellula semantica autosufficiente fornita del proprio commento ufficiale. Se ci dà semplicemente da pensare, abbiamo l'impressione che ci chieda troppo, senza darci nel contempo abbastanza. L'opera dev'essere un rebus da interpretare, altrimenti la tacciamo da immagine triviale. Essere solo un'immagine ci sembra il colmo della superficialità, visto che la profondità, a quel che si dice, è una qualità intrinseca del senso. Non stupirà quindi scoprire che l'ingresso della fotografia negli arcani dell'arte ha fatto stridere gli ingranaggi ben oliati del pensiero estetico». ²⁸

Se la fotografia ha introdotto nella storia delle arti figurative un disordine irreversibile e salutare, siamo anche convinti, con Jean-Marie Schaeffer, che, continuando a esistere tra di essa e i nostri riferimenti estetici dei punti di frizione, essa ci inviti a interrogarci su come facciamo *parlare* le immagini.

Impegno e implicazione

Quando Henri Cartier-Bresson sceglie di fare della fotografia un mestiere, è in primo luogo per sfuggire alla trappola del manierismo, verso il quale, come gli aveva



144 - Vicksburg, Tennessee, 1946.



145 - Raduno a Parigi, 1954.

fatto notare Capa, il suo dilettantismo avrebbe potuto orientarlo. È anche perché dopo la guerra prende coscienza delle responsabilità verso la storia che la fotografia impone. Offrire immagini del mondo non può essere un'attività privata, un'occupazione da *rentier*, priva di implicazioni rispetto a ciò che è in gioco in campo politico ed economico.

A dire il vero, non ne aveva mai veramente dubitato. Il lavoro con Paul Strand, la conoscenza della fotografia americana quale s'era sviluppata dopo la crisi del 1929 con Walker Evans, Dorothea Lange, Russel Lee e Arthur Rothstein, infine la collaborazione con Renoir, gliene avevano dato la convinzione. L'amicizia con Robert Capa, a volte conflittuale per ragioni di temperamento, non farà che radicarlo maggiormente in quest'intima certezza. In Capa egli amava l'avventuriero dotato di un'etica, contrariamente al cinico cardinale di Retz, di un'etica. Il fotoreportage era logicamente la maniera migliore per venire a capo di quanto restava in lui del «ragazzo di buona famiglia» e per radicare l'attività fotografica nel movimento della storia in corso, accettando di assumersi

le scelte che essa impone a coloro che l'osservano e testimoniano.

Oltre a Martin Munkasci, Walker Evans e André Kertész, tra i pochi fotografi cui Henri Cartier-Bresson ama fare riferimento occorre citare Agustín Víctor Casasola, autore di un'immagine presa in Messico all'esecuzione di Fortino Sámano: il compagno di Emiliano Zapata, con le spalle al muro, una camicia bianca sotto la giacca, s'appoggia su un'anca come un dandy, le mani in tasca. All'angolo della bocca mastica un sigaro, e mostra i denti di fronte al plotone, sfidandolo. I fotografi non sono lì soltanto per prendere atto dell'evento, ma per discernerne i meandri, denunciando la Storia quando essa balbetta, o sottolineando che non sempre ha detto la sua ultima parola. Con quegli zapatisti, o ancora con i quattro bambini che giocano ai piedi del muro di Berlino (1962), è l'enigmatica necessità della Storia a venire descritta e sollecitata.

Quali sono le responsabilità cui abbiamo accennato? Dall'epoca delle prime fotografie di Cartier-Bresson, non sono cambiate. «Per significare il mondo, occorre sentirsi

ill. 142

ill. 143

ill. 137



146 - Samarcanda, Uzbekistan, 1972.

implicati in quanto s'inquadra nel mirino». ²⁹ È un fatto, non una scelta. Si può rifiutarlo, o accettarlo male, ma non eluderlo. «Non vogliamo essere solo degli spettatori, non sarebbe un bel ruolo. Siamo anche degli attori, perché, dopo tutto, siamo implicati anche noi in questo mondo e in questa vita, come in tutte le grandi epoche!». ³⁰ Il fotografo è uno spettatore impegnato, un testimone di scene che possono suscitare emozioni motivate dalla simpatia, nel senso etimologico del termine. È questa la modalità di partecipazione affettiva o ideologica all'evento che prevale in tutta la tradizione fotografica cosiddetta umanistica.

È evidente che tra fotografia e politica esiste in Cartier-Bresson un legame fortissimo, che non manca di evocare l'idea di André Breton che, sigillando un patto d'alleanza tra Rimbaud e Marx, scrisse: «Trasformare il mondo, ha detto Marx; Cambiare la vita, ha detto Rimbaud: queste due parole d'ordine sono per noi una sola!». ³¹ Henri Cartier-Bresson risponde facendogli eco: «La foto è una piccola arma per cambiare il mondo». ³² Anche da questo punto di vista le sue concezioni sui rap-

porti tra etica e politica affondano le loro radici nell'humus surrealista, ma non ne costituiscono né un'illustrazione né una messa in opera. Intimamente coinvolto dalle grandi sfide del XX secolo, egli ne è stato un attore senza cercare di drappeggiarsi della toga dell'artista, e lascia in eredità un'opera profondamente immersa nella storia intellettuale, artistica, sociale e politica. È su questo terreno (distinto da quello dell'attualità) che coltiva una visione originale.

Le sue fotografie, comprese le più oniriche, sono testimonianze non meno che shock emotivi. E così saranno, dal 1935 al 1969, anche i suoi film. All'inizio di *Southern Exposures*, dichiara in voce fuoricampo: «Mi chiamo Henri Cartier-Bresson. Sono francese e faccio foto. L'estate scorsa sono andato nel sud degli Stati Uniti, nel Mississippi. Ci sono andato a vedere la vita. Non volevo realizzare un reportage, piuttosto penetrare il cuore vivo della gente. Ma ho trovato la vita così piena, non fosse che di cose da nulla, che non mi è rimasto che puntare la macchina su quello che mi colpiva di più». ³³ Segue qualche inquadratura di una vecchia donna bianca, proprietaria di

una piantagione tradizionale; il discorso del sindaco nero di una cittadina, che dichiara ai propri amministrati che è giunto il tempo del dialogo tra neri e bianchi; una conversazione in salotto tra bianchi benestanti, favorevoli alla fine di ogni discriminazione razziale; poi una sessione di cristianizzazione di massa che ha un po' della messa nera e un po' della promozione pubblicitaria, in cui si vede il predicatore gridare che Dio viene a punire, gettando i fedeli nell'angoscia, dopo di che, sotto la sua tenda, conta gli incassi. «Questo film è stato per me un impegno presso



147 - Robert Doisneau, Clochard, 1932-1933.

quella gente, e ho cercato di capire le loro motivazioni e le loro speranze». ³⁴ Quello che Cartier-Bresson si propone è di contribuire, per quanto possibile, a cambiare uno stato di cose entrando in comunicazione con le vibrazioni della vita e con ciò di cui essa è gravida. Osserva con passione la rigida e contratta società di quello stato del profondo Sud per cogliervi la nascita trepidante del nuovo, la fatica con cui esso si libera dal vecchio.

Il testo è limpido: non è andato nel Mississippi per constatare le forme assunte dalla vita quotidiana, ma per vedere la vita nella sua opera di levatrice delle coscienze e

delle situazioni, in un contesto sociale, storico e culturale preciso. Se la filosofia politica di André Breton è conforme all'escatologia marxista tradizionale, quella di Henri Cartier-Bresson evoca piuttosto l'interesse di Ernst Bloch per il persistere di forme arcaiche nel divenire storico e per l'apparizione dell'inedito, che egli definiva la dialettica del contemporaneo e del non-contemporaneo. ³⁵ Scatterà la sue foto in società in cui il vecchio e il nuovo si compenetrano e si combattono violentemente. Come un geologo, se gli interessa captare i sussulti della crosta evenemenziale è solo per meglio cogliere il movimento profondo delle placche storiche.

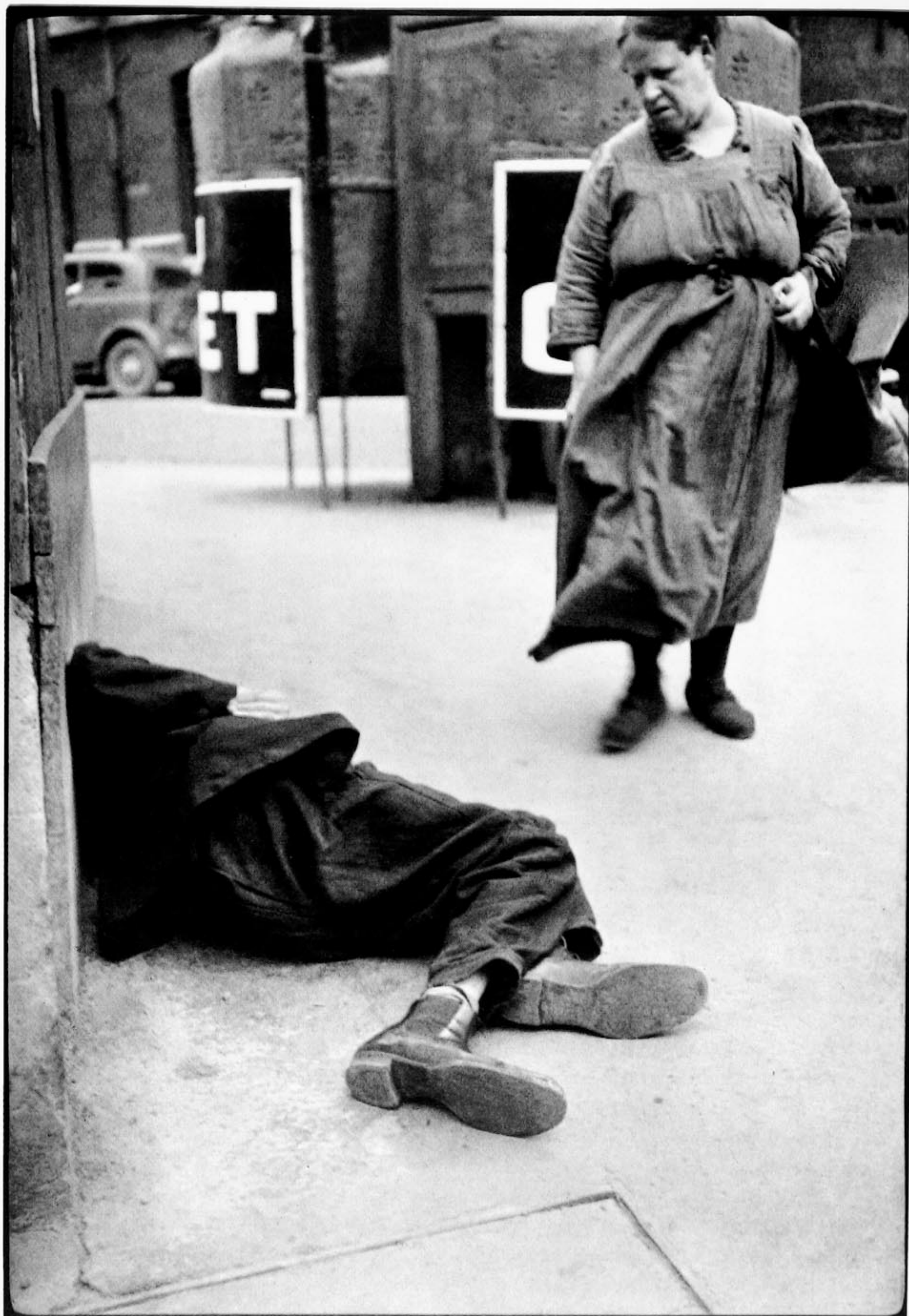
Se Breton conta sulle rivelazioni dell'inconscio per sconvolgere le nostre rappresentazioni collettive, Cartier-Bresson preferisce affidarsi al valore di testimonianza della fotografia. Ne iscrive l'efficacia, più che nello shock evenemenziale, nella durata. ³⁶

L'implicazione del fotoreporter è un'esigenza lodevole, ma vana: in quanto osservatore, infatti, egli si colloca ai margini, in una posizione di distacco. Si astrae dal corso dell'evento (a volte fino all'insostenibile negazione di ogni umanità) per meglio discernere e isolare gli elementi informativi essenziali, in rapporto con un'attualità che obbedisce alla propria logica. Per Cartier-Bresson, tuttavia, si tratta di un'esperienza concreta che determina la qualità estetica dell'immagine: «Se non c'è l'emozione, se non c'è uno shock, se non si reagisce con la sensibilità, è inutile...». ³⁷ Alla base dell'etica del fotogiornalismo è la dialettica tra curiosità e rispetto. Essa abbraccia problemi più complessi di quello dell'obiettività e implica un doppio movimento, nel quale il fotografo è coinvolto e prende le distanze, si espone e si nasconde di fronte alla realtà. È quanto avviene con le immagini di un raduno a Parigi (1954) e di minatori in Lorena (1959).

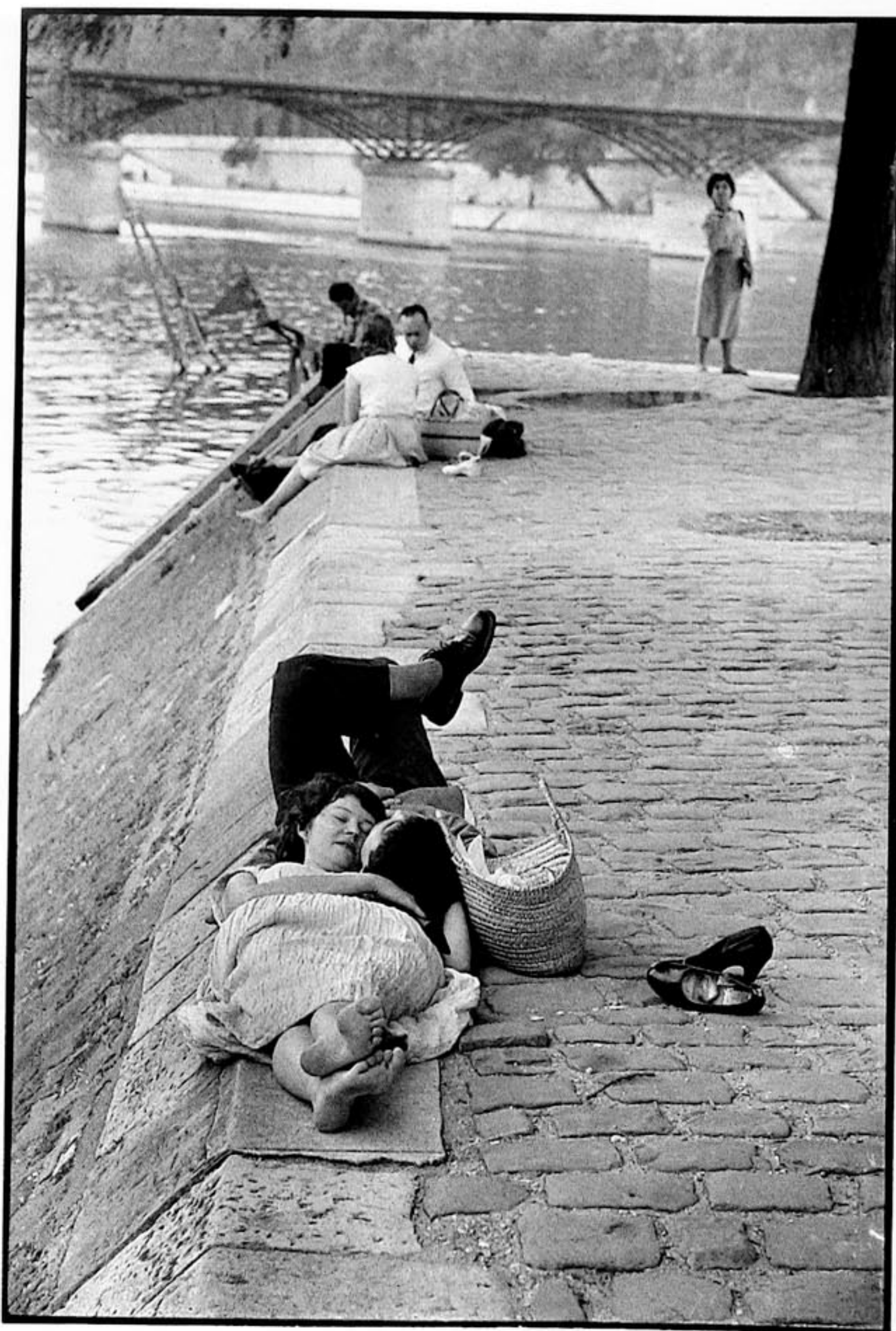
Nonostante tutte le riprovazioni, le contumelie, le esclamazioni scandalizzate e disgustate che caratterizzano lo sguardo che porta sullo stato del mondo contemporaneo, Henri Cartier-Bresson non si fa partecipe della situazione alla maniera della maggior parte dei fotografi umanisti, sulla base di una comunione di sentimenti con il soggetto fotografato. Se si è trovato spesso in contatto con realtà o eventi politici di rilievo, non ha mai realizzato opere a carattere militante o strettamente sociale. Di vero e proprio impegno si può forse parlare, a nostra conoscenza, in un unico caso, quello della sua partecipazione nel 1991 a una campagna di Amnesty International

ill. 145

ill. 139



148 - La Villette, Parigi, 1932.



149 - Le Vert Galant, Parigi, 1954.

a favore dell'infanzia, per la quale sono state utilizzate alcune sue fotografie in cui figuravano dei bambini. A definire più esattamente la sua implicazione è meno il concetto occidentale di altruismo che quello, propriamente buddista, di compassione (fusione distaccata, si potrebbe dire, simpatia fredda, partecipazione ellittica).³⁸ A tale forma di empatia senza attaccamento sono inestricabilmente intrecciate realizzazione personale ed esperienza di appartenenza al mondo. Altrimenti, il fotografo si fa semplice portatore di messaggio, vettore d'informazione, fornitore di illustrazioni: «quanto s'inquadra nel

mirino»³⁹ non è esclusivamente una situazione umana, con il suo fardello di emozioni, ma anche un insieme di linee, proporzioni e valori, senza il cui rispetto la fotografia non è esperienza autentica dell'ordine impermanente del mondo e non trasmette altre emozioni che quelle contenute nelle buone intenzioni che racchiude.

In arte l'intenzione di commuovere commuove ben poco. Voler significare, far passare un messaggio: non c'è niente di meglio per generare banalità.

Henri Cartier-Bresson confessa di non avere sempre saputo resistere a tale facilità, che consiste nel credere di



150 - Rue Mouffetard, Parigi, 1954.

avere fatto una fotografia quando s'è realizzato solo un documento, quando s'è portata solo un'illustrazione o una prova: «La stampa ci ha resi liberi e prigionieri. Non si è mai tanto cattivi fotografi come quando si cerca di documentare, e in questa trappola sono caduto anch'io».⁴⁰

Per quanto si sia spesso trovato là dove si decideva una parte della nostra storia, non è mai stato «impegnato», anche se già dalla fine degli anni Quaranta ha sentito la necessità di avviare una lotta a favore di quello che più tardi verrà chiamato il terzo mondo (in particolare con le fotografie realizzate in Indonesia allo scatenarsi delle

guerre di Corea e d'Indocina, che sottolineano l'altissimo grado di civiltà dei popoli dell'Asia meridionale). In modo analogo, Jean Renoir metteva sullo stesso piano i profeti e i martiri, tanto detestava i messaggi. L'impegno rende parzialmente ciechi. L'implicazione è un paziente lavoro di assimilazione di realtà multiple e polisemiche.

Non è qualcosa che si possa fare a casaccio, né improvvisare, e nemmeno decretare: «La foto è per me un modo di esercitare l'intuizione in un mondo che conosco bene. In una corrida, invece, sono sempre in ritardo sui fotografi spagnoli!».⁴¹ Essere implicati non significa pren-

dere partito, ma tessere con l'altro legami così stretti che quello che succede a lui tocca anche il fotografo, con tutta la forza di un sentimento autentico. Il che richiede che gli si dedichi del tempo: «Questa strizzata d'occhio [che è la fotografia] ha valore per la freschezza d'impressione, ma esclude forse un'esperienza elaborata? La si ritrova, tale freschezza, quando si sta in un paese da tempo? Che si sia di passaggio o ben stabili sul posto, per esprimere un paese o una situazione bisogna aver stabilito da qualche parte rapporti di lavoro stretti, avere il supporto di una comunità umana; vivere prende tempo, le radici si formano lentamente. Così, l'istante può essere frutto di una lunga conoscenza o della sorpresa».⁴² Le fotografie di Cartier-Bresson traducono un'esperienza inscritta nella durata, che può andare dal minimo istante (la sorpresa) fino a plaghe di durata vastissima (la lunga conoscenza).

Nessun impegno, se non nel senso in cui l'intendeva Michel Leiris, quello di un'implicazione totale, non per il tramite delle idee veicolate dall'opera, ma nel sistema stesso dell'opera: «Più che di quella che si è convenuto di chiamare *letteratura impegnata*, si trattava di una letteratura nella quale io cercavo d'impegnarmi tutto intero».⁴³

Non il pittoresco: la storicità

Gli istanti decisivi di Henri Cartier-Bresson non mirano né a documentare né a rientrare nelle aspettative convenzionali del pittoresco. Quest'ultimo presuppone una sorta di contratto preliminare sullo statuto di una rappresentazione degna d'interesse, più precisamente degna di essere dipinta. In questo contratto non scritto s'intrecciano figurazioni tipiche (un paesaggio montano, un fiume, un tramonto ecc.) e racconti archetipici con personaggi appartenenti a una sorta di patrimonio figurativo o narrativo (il pastore, il *clochard*, il pescatore, il poeta ecc.). Lo sguardo pittoresco coglie una situazione, o un paesaggio, che considera sotto l'angolazione di un'essenza significativa atemporale, per il suo valore d'atmosfera, per le sue evocazioni. Invita alla nostalgia: quella di un tempo in cui tutto era tipico e aveva quindi un posto, un senso. Cerca il dettaglio che dà la chiave di una situazione, che ne crea il fascino (con il rischio di farsi

trascinare verso il cliché). Postula un'armonia primigenia tra lo sguardo dell'artista e lo sguardo collettivo, e tenta di ripristinarla, facendo sì che non esista scena figurata che non abbia un posto nell'immaginario comune sotto forma di aneddoto, di microracconto. Jean-François Chevrier ha mostrato come Atget, Doisneau e Izis abbiano elaborato la formula del *clochard* parigino riprendendo quella sviluppata nel contesto spagnolo da Murillo (il *Giovane mendicante* del Louvre) e Velázquez (*Esopo*, al Prado), che attingevano a loro volta alla tradizione antica del mendicante filosofo. Manet vi s'ispirerà per dipingere nel 1865 due filosofi e nel 1869 un mendicante. Tale ere-



151 - Dessau, 1944.

dità culturale permette a Robert Doisneau di mettere in didascalia, sotto una fotografia del 1932: «Un sonno riparatore in un ambiente naturale».⁴⁴ Lo humour di Doisneau non ha niente di acido, tutt'altro. Il *clochard*, che si presume abbia più degli altri il tempo di pensare, tanto più che l'alcol non ha mai nuociuto all'ispirazione, dà da riflettere e proferisce a volte verità singolari. Ecco insomma i termini convenzionali del pittoresco del *clochard*. Robert Doisneau riesce a imporre surrettiziamente e pazientemente al pubblico il proprio immaginario, a farlo assimilare dalla memoria collettiva quale verità storica: riprendendo tra l'altro la tradizione di Poulbot, fa dei suoi ragazzini che camminano sulle mani, che recitano la tavola pitagorica, o saltano su terreni in abbandono, tipi atemporali dell'immaginario parigino.⁴⁵

Henri Cartier-Bresson non tratta l'aneddoto in questo senso. I suoi *clochards* non rimandano a nessun universo poetico, la loro miseria è priva di saggezza, il loro man-



152 - Manifestazione in place de la République, Parigi, 1958.

care di tutto è opaco e senza sublimazione possibile.⁴⁶ Il suo piccolo parigino che, in rue Mouffetard, porta fiero sotto il braccio due bottiglioni di vino sembra un personaggio uscito dalle foto di Doisneau ma, per la composizione inclinata, la ripresa dall'alto e il piede destro che esce dall'inquadratura, resta un incontro fortuito, un'immagine aleatoria e catturata di nascosto. Il ragazzino improvvisa tuttavia una posa, come per fare intendere che incarna spavalidamente un tipo di comportamento associato alla bottiglia di vino e, nello stesso tempo, ne ride.⁴⁷ La sorpresa, infatti, non è lo stupore che folgora e inchioda sul posto, implica una connivenza.

Tanto Robert Doisneau tende a cancellarsi dalle sue



153 - Robert Capa, Soldato repubblicano, 5 settembre 1936.

immagini per renderle più obiettive (per conferire ad esse lo status di storie veridiche e naturalizzare il mito), quanto Henri Cartier-Bresson si coinvolge nell'istante della cattura, colto nel suo stesso sorgere. Egli mette i suoi personaggi in riferimento non a una tipologia prestabilita, ma ai complessi rapporti tra la loro irriducibile singolarità e il loro appartenere a una comunità più vasta: «Una delle caratteristiche commoventi del ritratto sta, tra l'altro, nel ritrovare la somiglianza tra gli uomini, la loro continuità, attraverso tutto ciò che descrive il loro ambiente; fosse anche solo nell'album di famiglia, prendere lo zio per il suo nipotino. Ma se il fotografo giunge al riflesso di un mondo tanto esterno quanto interno, è perché la gente è "in situazione", come si dice nel lin-

guaggio del teatro. Egli dovrà rispettare l'atmosfera, integrare l'habitat che descrive l'ambiente, evitare più di ogni altra cosa l'artificio, che uccide ogni verità umana, e soprattutto far dimenticare la macchina e chi la maneggia».⁴⁸ Si noti l'insistenza con cui sottolinea la necessaria messa in relazione degli uomini con il loro ambiente e con la storia (nella sua duplice dimensione, individuale e collettiva), che corrisponde a una preoccupazione di verità. Si noti anche il rifiuto dell'artificio (che tanta parte ha nell'estetica del pittoresco), dei cliché che cancellano la freschezza propria della vita, all'imprevedibile... Alla tentazione del pittoresco si contrappone in lui un'esigenza d'autenticità: l'autenticità della situazione

che fotografa, con il suo significato per i personaggi che vi figurano, e anche quella della propria sensibilità, che richiede l'incontro di un'emozione con uno shock plastico provocato da coincidenze formali rigorosamente strutturate.

Le fotografie di Doisneau hanno l'autenticità del suo mito. Nella sua opera di conservazione di una Parigi che scompare, egli va alla ricerca di tipi singoli che incarnino ruoli sociali, con i gesti, i comportamenti e le relazioni che questi comportano. Egli raffigura la vita di una certa Parigi un po' come i vecchi scultori di statue del presepe, e i personaggi sono una parte dei suoi sogni che egli vuole condividere. Robert

Doisneau cerca di ritrovare la propria storia ricreando le immagini dell'infanzia del suo sguardo, mentre Henri Cartier-Bresson accompagna il divenire che, nell'istante in cui si decide, non può più essere repertoriato e assimilato al noto.

Allo stesso modo di coloro che chiamiamo grandi testimoni, come André Malraux all'epoca della guerra di Spagna e, più tardi, nei suoi *Antimémoires*, Henri Cartier-Bresson coniuga due livelli di implicazione, il che conferisce alle sue fotografie una storicità ben più complessa. Il primo livello è individuale, porta il segno di un sentimento intimo dell'evento; il secondo presuppone una dimensione collettiva, attesta la densità così particolare di quei momenti di storia viva. Come se degli accordi più

gravi, un rigo di note basse, venissero a ispessire e rafforzare la melodia più acuta, propria dell'evento puntuale.

ill. 151

Si pensi per esempio all'immagine realizzata nel 1944 a Dessau, sotto la quale egli scrive: «In un campo di deportati, una confidente della Gestapo è riconosciuta da una donna che aveva denunciata». Nonostante la sobrietà (è evidente che Cartier-Bresson vuol lasciar parlare l'immagine), basta la natura grammaticale della didascalia a rivelare che ci troviamo di fronte a una narrazione. Vi figurano innanzi tutto dei personaggi: la confidente, la prigioniera, dei testimoni, un uomo seduto a un tavolo su cui si vedono dei documenti d'identità. Poi, i tempi verbali creano una struttura che delinea l'asse della successione nella durata e, nello stesso tempo, uno schema di concatenazione di causa e effetto (la precedente denuncia spiega l'ira della donna verso la confidente della Gestapo e la violenza della sua espressione).

La disposizione dei personaggi e l'istante scelto evocano la scena di un'accusa davanti a un tribunale. Ma è rappresentato anche il desiderio di giustizia, un desiderio complesso fatto di violenza (quella riflessa nei lineamenti del volto della donna appena liberata) e d'impotenza (il braccio destro della donna afferra colei che l'ha denunciata, il sinistro fa pensare che potrebbe schiaffeggiarla, ma la mano vendicatrice è simbolicamente nascosta dal corpo del «giudice», cui l'ex prigioniera sembra delegare la sanzione). Non manca un vago senso di assurdità (a che serve la vendetta? a che serve davanti alla testa china della delatrice, ormai prigioniera, vittima in un certo senso anch'essa...? come reagire di fronte alla portata inconcepibile dei crimini?).

È una fotografia leggibile in base a una duplice storicità. La prima appartiene all'ordine del referente, della «mostrazione», rinvia a una scena situabile nello spazio e nel tempo come qualunque altro evento storico (e Henri Cartier-Bresson vi adempie sobriamente: *Dessau, Germania, 1945*). Siamo nella cronaca (il racconto del cronista declina implicitamente l'affermazione «c'ero», mentre lo storico costruisce il proprio *in absentia*): cosa vista, della cui autenticità è tanto più difficile dubitare in quanto la fotografia, per sua stessa natura, è un'impronta visiva.⁴⁹

La seconda storicità è d'ordine simbolico: rinvia all'insieme delle scene dello stesso genere che hanno avuto luogo senza che ne sia stata serbata traccia. Henri Cartier-Bresson si fa carico solo del racconto relativo alla prima storicità («In un campo di deportati, una confi-



154 - Parigi vista da Notre-Dame, 1955.



155 - Chiesa di Saint-Roch, 1991.



156 - Picnic in Georgia, 1972.

dente...»), lasciando libera la strada verso la seconda, di spettanza della memoria collettiva e di questa soltanto.⁵⁰ Sarà essa a dire se quella fotografia possiede un valore emblematico. Se è, in qualche modo, *La liberazione dei campi di deportati*, un po' come alcune fotografie di Robert Capa sono diventate *La guerra di Spagna*, *Lo sbarco in Normandia* o *L'epurazione*.⁵¹ Capa deriva la portata simbolica delle sue foto dalla loro stretta prossimità

ill. 153



157 - Messico, 1964.

all'evento (non diceva che «se non hai fatto una buona foto, è perché non eri abbastanza vicino?»), Cartier-Bresson dalla loro capacità di operare una sintesi distante che scompone l'evento.

Questa fotografia di Dessau appartiene contemporaneamente agli ordini della cronaca giornalistica, del reportage e del diario intimo: come non sentire la strana intimità che lega il fotografo ai testimoni tra i quali si confonde? Tuttavia, egli non prende partito: la brutalità dell'evento scompare dietro l'incredibile varietà delle fisionomie. Quest'istante decisivo è indubabilmente tutt'altro che una foto-shock. L'immagine è tanto più interessante in quanto è stata scattata mentre Cartier-Bresson dirigeva gli operatori del «Signal Corps US», durante le riprese del documentario *Il ritorno*. Se la stessa scena, filmata, si propone quale testimonianza, solo la fotografia si eleva a quella dimensione simbolica.

Le fotografie di Henri Cartier-Bresson sono come pagine di un diario scritte nell'istante stesso del prodursi dell'evento, capaci quindi di legare indissolubilmente storia individuale e storia collettiva. Memorialista paradoss-



158 - Trafalgar Square, il giorno dell'incoronazione di Giorgio VI, 1937.



159 - Miniera in Messico, 1934.

sale, le sue memorie sono state per tutta la vita la foto successiva. Investendo un destino incapace di pensarsi al di fuori del destino collettivo, le sue fotografie giungono a volte fino a fantasticare, per il tramite di spettatori, sul senso di un paesaggio urbano che è nello stesso tempo un insieme di strati di storia, come nell'immagine presa nel 1955 dall'alto di Notre Dame. Allo stesso modo, i suoi disegni della Gare d'Orsay o della chiesa di Saint Roch a Parigi sono meditazioni sul nostro divenire.

ill. 154

L'elasticità, non il dogma

Invitato a partecipare a una trasmissione radiofonica dedicata alla sua mostra al Grand Palais, nel 1970, Henri Cartier-Bresson definisce sobriamente il fotogiornalismo «un modo di testimoniare», s'irrita che si voglia parlare della sua opera e approfitta del microfono per lanciare un appello all'opinione pubblica affinché si mobiliti per salvare quattro giornalisti, tra cui Gilles Caron, di cui man-

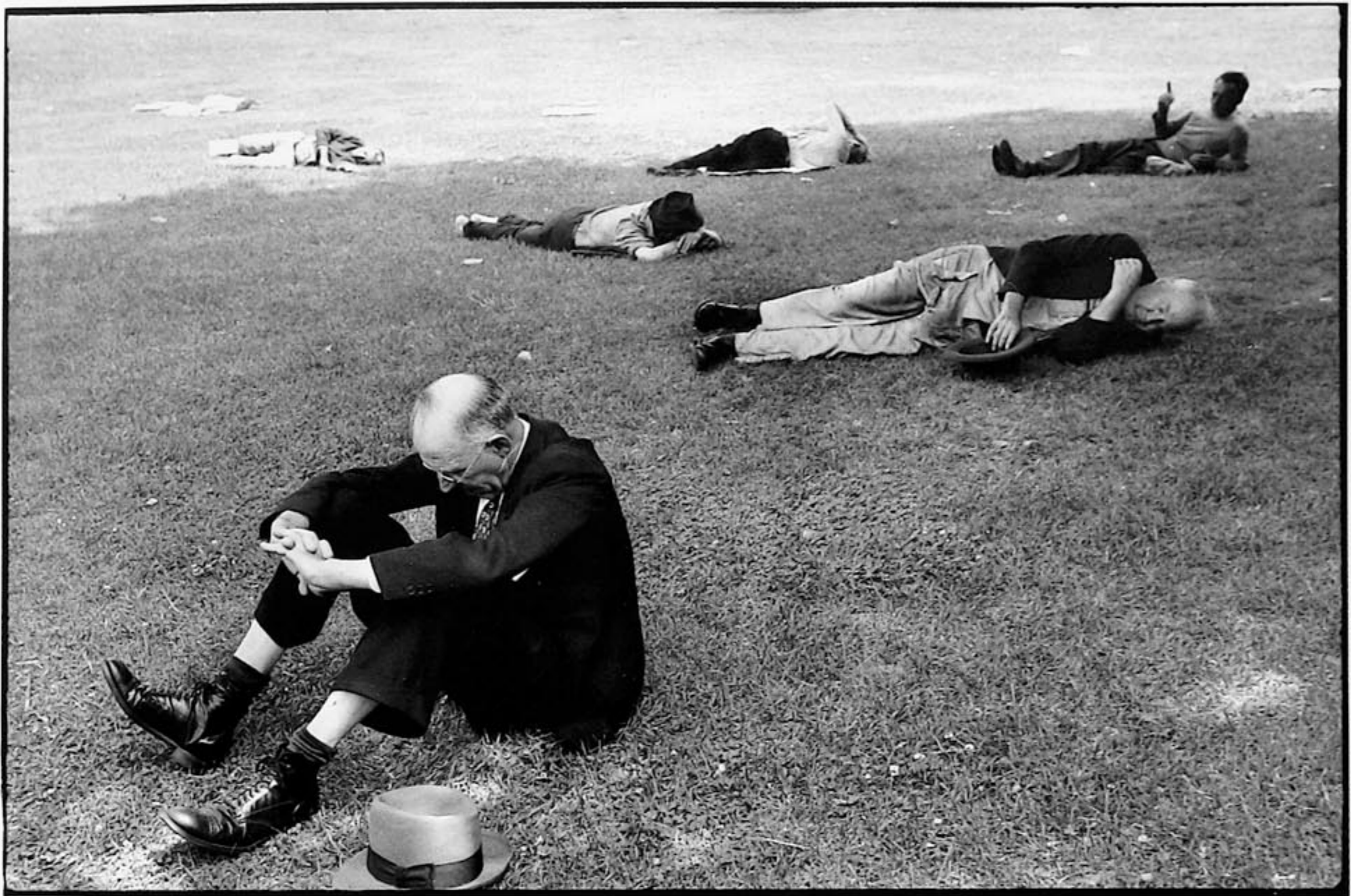
cano notizie.⁵² Ma tale solidarietà non giungerà mai fino al corporativismo.

Il suo rapporto con il fotogiornalismo sarà un po' come giocare a nascondino, nell'intento di evitare di restare vittima del proprio precoce successo. «Sono così poco giornalista... Per esempio, ho conosciuto Varèse, ma non mi è mai passato per la testa di scattargli una foto. Lo stesso è accaduto quando è arrivato a Londra Nurejiev, e non ho mai pensato di fotografare nemmeno Satyajit Ray: la mia ammirazione non aveva bisogno di quel promemoria... Se l'appetito visivo non viene stimolato, la macchina fotografica non mi sale all'occhio. Ho conosciuto un sacco di gente e non m'è mai venuta l'idea di metterli in posa».⁵³ Quest'attività rappresenta un imperativo esigente: «Bisogna che il negativo sia sviluppato per le undici... E alla nove si sa il posto dove si deve andare. Insomma, è un'ottima disciplina...».⁵⁴

Il fotogiornalismo gli ha permesso di soddisfare la sua curiosità per il mondo: «Di foto, con Bob e Chim, non si parlava mai. Eravamo presenti, sentivamo il polso. Non sono giornalista, mi sono servito del fotogiornalismo».⁵⁵



160 - Barrio Chino, Barcellona, 1933.



161 - Boston, 1947.

Il reportage può essere l'occasione per vivere momenti di folgorazione, coltivare la vivacità e sviluppare la presenza di spirito. Praticando la fotografia sotto la sua egida, Henri Cartier-Bresson ha accettato il rischio di suscitare malintesi. La nozione giornalistica di evento e quella fotografica di evento visivo possono accavallarsi, ma non si sovrappongono. Per quanto non abbia trascurato la prima visto che il fotografo ha anche un ruolo di testimonianza e una funzione di conoscenza è la seconda che gli interessa. Si trattava per lui di praticare un atteggiamento di vigilanza, di disponibilità verso ogni manifestazione della vita, concepita come un organismo di cui captare le pulsazioni, attenti alla sua incessante reviviscenza.

Un'immagine di picnic (*Georgia*, 1972) nega in virtù degli sguardi dei tre personaggi, che escono dalla cornice la possibilità stessa di un evento: tutto l'interesse è appuntato sulla profondità del campo in cui si giustappongono, dal primo all'ultimo piano, la parte anteriore di un'auto, la sua portiera aperta, una chiesa e uno sfondo di montagne. Un'altra immagine, presa in Messico nel 1964, mostra una scena di battitura del grano, con una

ill. 156

ill. 157

palata di chicchi scagliata in aria, sopra un gruppo di quattro contadini, in un istante sospeso e vuoto. Composizione circolare cui le corna del bue in primo piano conferiscono slancio nello stesso tempo in cui ne costituiscono una rima plastica, perché la loro forma richiama quella dei forconi in mano ai contadini.

Una delle fotografie del reportage che Henri Cartier-Bresson realizza nel 1937 a Londra, accompagnato da Paul Nizan, in occasione dell'incoronazione di Giorgio VI, rappresenta un uomo che dorme su un mucchio di vecchi giornali. Sopra di lui, degli spettatori vestiti a festa tendono il collo in varie direzioni, senza che si sappia che cosa abbia mai potuto radunare là quella folla variopinta, né quale sia esattamente il destino dell'uomo addormentato, sorta di incarnazione di un fatto di cronaca emergente da un materasso di fogli di giornale, dove sono probabilmente riportati, all'infinito, altri fatti di cronaca (tra cui l'incoronazione del re?...).

ill. 158

È propriamente procedere all'autoderisione del reportage, o situarsi deliberatamente al di fuori della storia eventuale.

Anche se il titolo che Cartier-Bresson ha dato al suo testo principale è stato in seguito largamente ripreso per designare genericamente un tipo o una tradizione di fotografia, un sistema bressoniano non esiste. «Il reportage è un'operazione progressiva della testa, dell'occhio e del cuore per esprimere un problema, fissare un evento o delle impressioni. Un evento è tanto ricco che gli gira attorno mentre si sviluppa. Si cerca la soluzione. A volte la si trova in pochi secondi, a volte ci vogliono ore o giorni. Non c'è soluzione standard, non ci sono ricette, bisogna essere pronti come a tennis. [...] Non c'è nessun sistema, se non farsi dimenticare».⁵⁶

L'istante decisivo testimonia dell'adattamento di una cultura e di un temperamento individuali a uno strumento, qualcosa di indissociabile da un'arte di vivere; ma Henri Cartier-Bresson non mira a rinchiudere la fotografia nel reportage, né a fare di questo la chiave della sua opera.

Non è, il suo, un modo di procedere metodico, nel senso in cui un fotografo come Dieter Appelt fa scrupolosamente il giro della «straordinaria panoplia di espressioni dispiegate fotograficamente dall'esplorazione del volto e della morte».⁵⁷ L'emergere dell'istante decisivo è frutto piuttosto di una disciplina applicata a un'esperienza umana che, per definizione, non conosce né regola né sistema, bensì una necessità, tanto interiore quanto esteriore.

Henri Cartier-Bresson realizza la sutura tra la fotografia quale l'ha praticata ai suoi esordi, senza altro scopo che quello di captare istanti coniugando potenza d'evento e forza plastica, e quella preoccupata di assumere un valore documentario, nella quale s'impegna con il foto-



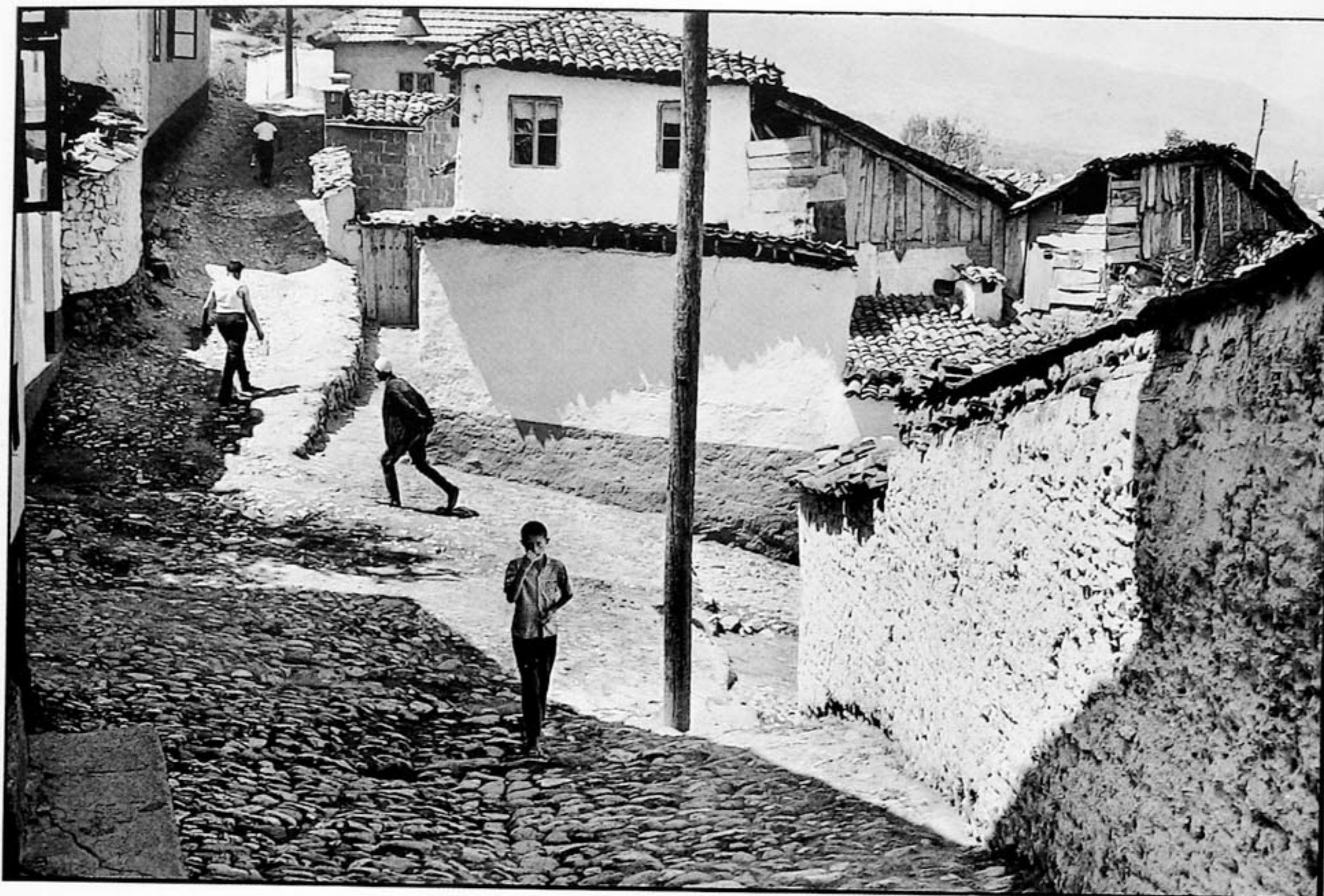
162 - New York, 1945.



163 - Bowery, New York, 1947.

giornalismo. Evoluzione che non è una rottura, ma lo sviluppo della sua formula creativa in una direzione che essa conteneva in germe dall'origine.

Il carattere non sistematico della sua riflessione sulla fotografia rappresenta una scelta deliberata: costruire un'opera in presa diretta con la vita, un'opera aperta. Non è sinonimo d'incoerenza, ma di elasticità. È questo che gli permette di passare senza scosse da un modo di apertura verso la vita più personale (o più egotista, per usare un termine stendhaliano) al reportage, in cui compaiono preoccupazioni più universalmente condivise. È quanto egli stesso esprime nella prefazione di *A propos de l'URSS*: «Non sono economista, né fotografo di monumenti, e ben poco giornalista. Quello che cerco sopra ogni cosa, è di essere attento alla vita».⁵⁸



164 - Prizren, Iugoslavia, 1965.

Unità di uno sguardo

La continuità del pensiero di Henri Cartier-Bresson smentisce la tesi secondo cui nella sua opera, come nella sua vita, vi sarebbero due fasi o periodi, distinti e ineguali, uno precedente e l'altro successivo alla Seconda guerra mondiale. È questa un'idea sostenuta da Pierre de Fenoyl che, essendo stato incaricato, alla Magnum, della catalogazione e organizzazione degli archivi, conosceva bene l'insieme della sua opera: «Si distingue una prima raffica, molto molto bella e forte, sconvolgente. [...] C'è soprattutto, in H. C.-B., tutta la serie di foto del 1933 che è assolutamente meravigliosa, irreali, surrealista, bellissima. È vero che in seguito la sua produzione va assottigliandosi. C'è stata la nascita di un nuovo sguardo, che andrà stilizzandosi e osservandosi. H. C.-B. non ha mai rimesso in questione il suo stile, come hanno fatto i pittori. In H. C.-B. ci sono soltanto due periodi: prima e dopo Magnum. Si può dire che dopo il viaggio africano ci sia un buco, a partire dal 1935 fino al 1940, fino a

quando viene fatto prigioniero. Eccetto le foto di manifestazioni politiche che seguiva più per amicizia verso certe persone impegnate in quei movimenti che come fotografo, e che formano la base di un'opera giornalistica, non c'è già più l'esplosione del 1932, '33, '34».⁵⁹

Per Pierre de Fenoyl esistono due opere: la prima, pervasa dall'atmosfera del tempo, piena di surrealismo, tra il 1932 e il 1934; la seconda, sostanzialmente segnata



Sarajevo, 1965.



166 - Valencia, 1933.

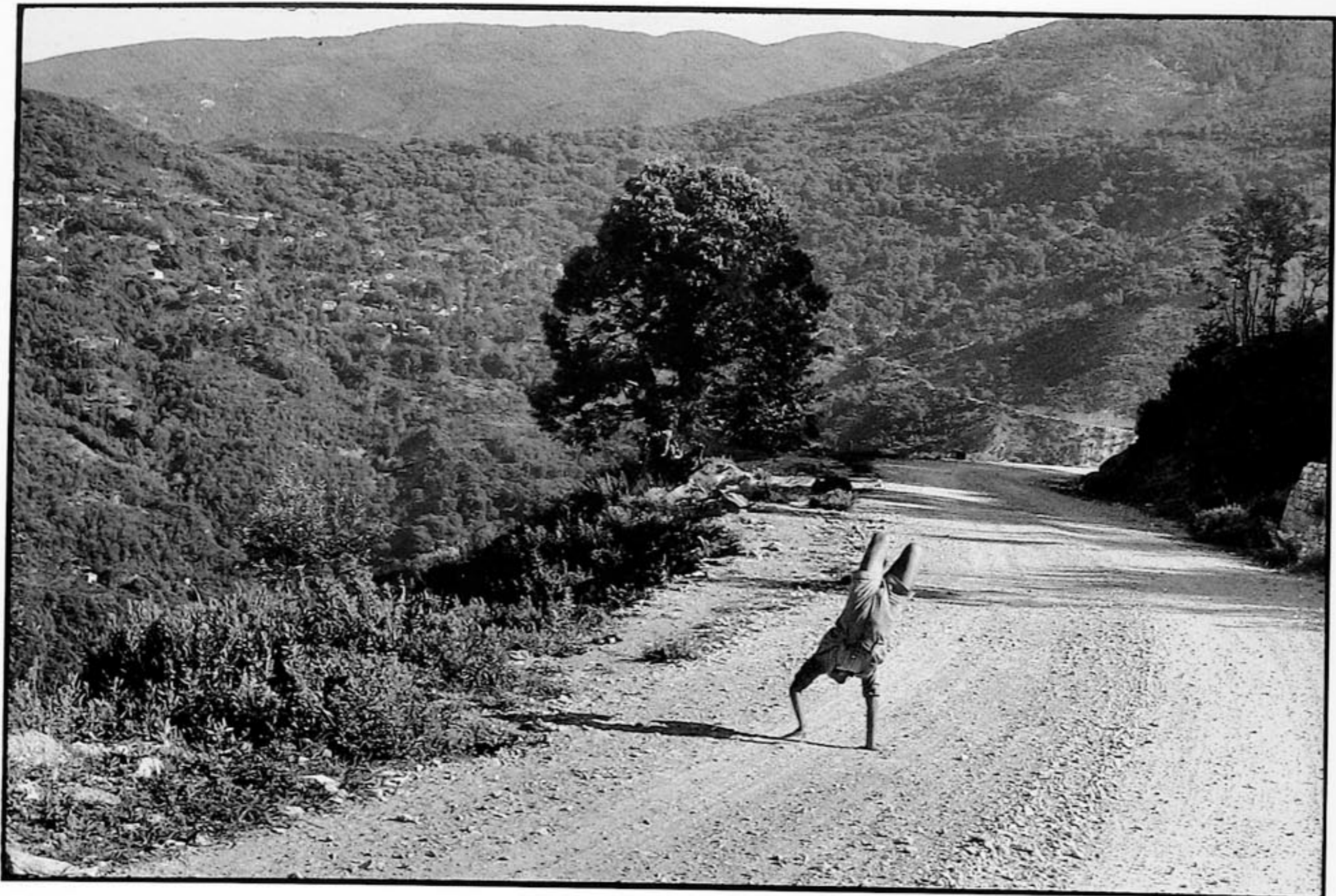
dalla costituzione di un'«opera giornalistica», di cui rappresenterebbe il momento forte la fondazione dell'agenzia Magnum (mentre momenti deboli sarebbero scanditi da immagini realizzate, se non per compiacenza, almeno per amicizia). Tale valutazione ha dalla sua il vantaggio di presentare una periodizzazione di apparente semplicità e una lettura dell'insieme dell'opera di Cartier-Bresson in forma binaria: un periodo ispirato consacrato alla fotografia artistica, e un altro votato al mestiere di fotografo, all'immagine giornalistica, posto sotto il segno di una nostalgia per la pittura alla quale egli finirà per riconoscere i suoi diritti consacrandosi al disegno.

Tesi seducente, ma quanto meno fragile. Pierre de Fenoyl distingue una prima «raffica», cui vanno apprezzamenti ditirambici, mentre l'opera successiva non sarebbe che pleonastica, ripetizione di uno sguardo che, appena nato o quasi, s'irrigidisce, va osservandosi, senza rimettere in discussione il proprio stile. È un giudizio di gusto, non un'analisi. A seguirlo fedelmente, non c'è propriamente parlando che una sola opera. La produzione del dopoguerra rientrerebbe in una categoria, battezzata

«opera giornalistica», cui, data la sua destinazione, spetterebbe al massimo un'apprezzamento di circostanza. Sarebbe ciò che il giornalismo è rispetto alla letteratura...

È una tesi che, fondamentalmente, poggia su un a priori: in fotografia vi sarebbero dei generi propriamente artistici e altri, tra cui il reportage, che lo sono meno. Un a priori dissimulato: la parola reportage è sostituita infatti dalla perifrasi «opera giornalistica». Perché una simile svalutazione del reportage? Per due ragioni. Un reportage inserisce la fotografia in qualità di illustrazione, e la riduce al suo valore referenziale. D'altra parte, l'attualità e il sistema di committenza che le è associato pongono il fotografo in una situazione di dipendenza: egli non è padrone né del destino semantico-estetico della fotografia (essendo essa ormai solo un'illustrazione), né del soggetto stesso, che gli è imposto dall'istanza più arbitraria, impersonale e imprevedibile che si conosca: le vicissitudini dell'attualità. Nella relazione dialogica implicata dall'espressione fotogiornalismo, il giornalismo prende il sopravvento sulla fotografia e la fagocita.

Il reportage si opporrebbe alla creazione nella misura

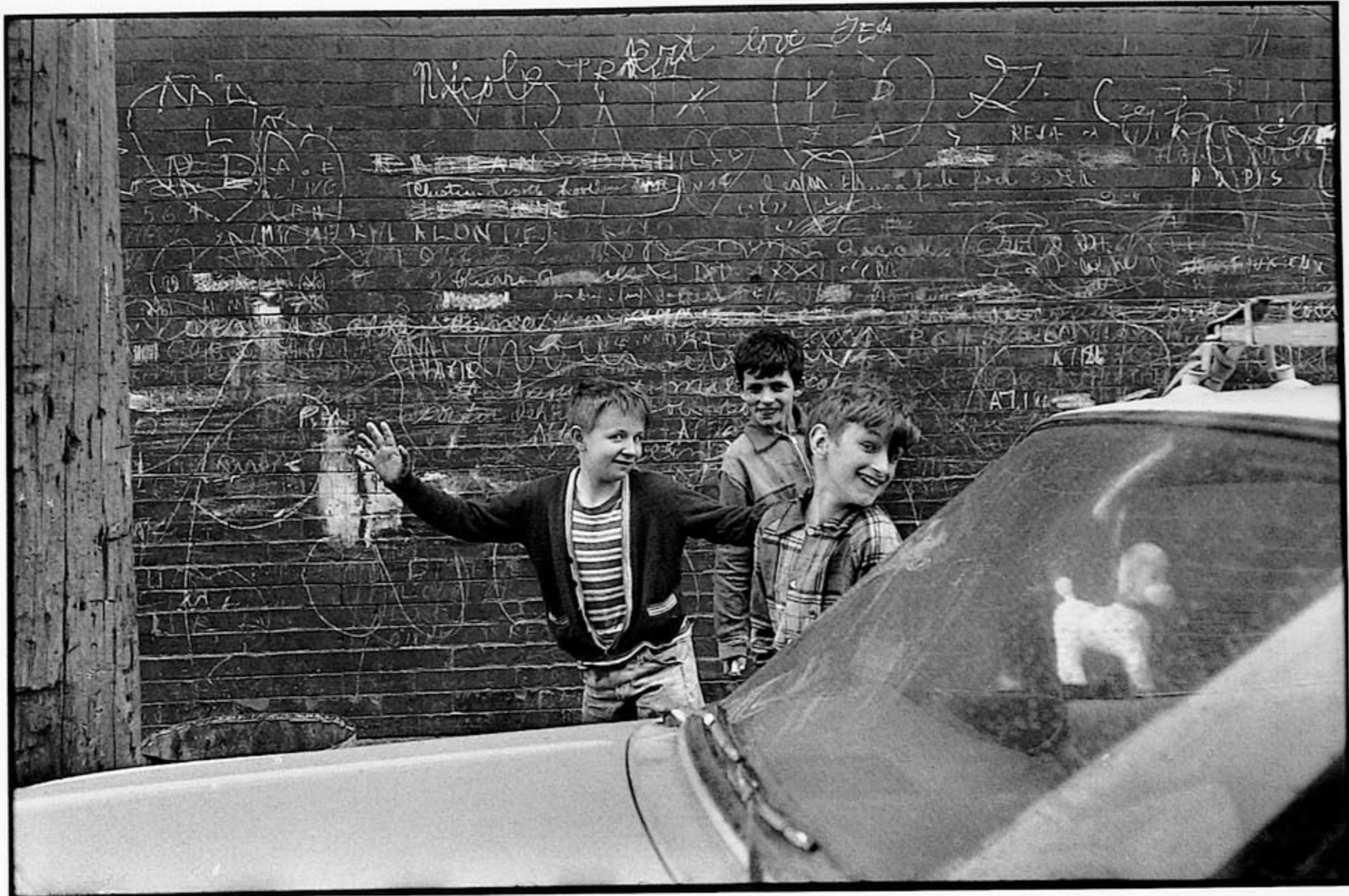


167 - Epiro, 1961.

in cui il destinatario dell'opera non ha di mira l'opera in quanto tale (poiché vi vede solo ciò cui essa rinvia): «L'aver lasciato che la propria opera si costruisse per il tramite di un sistema di committenza mercenario» scrive Pierre de Fenoyl «è qualcosa di inquietante per un grande artista». ⁶⁰ L'opera fotografica non è più personale, autotelica, ma è interpretata come un elemento del circuito dell'informazione, con tutti i malintesi che ciò può comportare. E con questo interrogativo implicito: è ancora un'opera? «Dopo la guerra», prosegue Pierre de Fenoyl «dovette essere una grande soddisfazione per lui far parte di una équipe e costruire la Magnum con Capa e Seymour. Ma un po' di distanza sarebbe stata necessaria, perché così ha partecipato a un movimento molto ambiguo, come ci appare oggi, quello del fenomeno della stampa. Per il tramite di «Life» e grazie ai sussidi del piano Marshall, la Magnum ricevette molte commissioni che le permisero di imporsi. Tutta l'industria francese lavorava grazie e attraverso le commissioni del piano Marshall. È così che egli ha realizzato importanti reportage, e che ha affidato a «Life» i suoi ultimi grandi soggetti. H. C.-B., figlio

del suo tempo, s'è lasciato prendere dal fenomeno della stampa, e quattordici anni dopo le prime foto, quando fonda la Magnum, la fotografia onirica e personale che gli era propria scompare dal suo universo. È pronto a tutto per diventare un fotografo di professione, ma questa virata viene per un certo tempo attenuata dai soggetti culturali che è portato a trattare, come fotografare degli artisti (Matisse, Bonnard...). La foto era solo un intermediario nel suo rapporto e nel suo interesse per l'arte, non ne era l'oggetto». ⁶¹

È aprire un cattivo processo a Cartier-Bresson che, fondando la Magnum, ha fatto proprio in modo che per la prima volta i reporter-fotografi fossero padroni, per quanto possibile, del destino dei loro negativi e delle fotografie che affidavano agli organi di stampa; organi che si vedevano ormai obbligati a stampare le didascalie volute dai fotografi stessi, non quelle dovute all'ispirazione più o meno felice di qualche redattore. Inoltre, grazie alla redistribuzione dei profitti, la cooperativa permetteva di non dipendere da un committente esclusivo, il che lasciava ai fotografi maggiore libertà.



168 - Montreal, Canada, 1964.

L'idea di due opere distinte va quindi scartata. Se lo stesso Henri Cartier-Bresson è categorico e deciso nel dichiarare che «avevo già tutto in testa dall'inizio, e non ho cambiato punto di vista»,⁶² l'attento esame della sua opera gli dà ragione.

Il reportage non è un genere al quale si sarebbe dedicato all'improvviso dopo la Seconda guerra mondiale. Le sue immagini si popolano ben presto dei personaggi che

ritroveremo lungo tutta la sua opera: i bambini, che animano e dinamizzano lo spazio dei giochi o dei sogni, gli uomini spesso sfiniti e stravolti, seduti o distesi per strada, o accalcati gli uni contro gli altri per qualche risibile o tragico evento collettivo. Tra le sue prime fotografie, degli anni dal 1931 al 1934, quelle che avrebbero tutti i titoli per figurare quali immagini di reportage non sono affatto meno numerose di quelle che evocano, più o meno da vicino, l'estetica surrealista: l'onirismo di cui sono cariche non è mai infatti una pura esperienza d'esteta, ma mira sempre alla realtà nuda e cruda.

Tra, ad esempio, una fotografia presa a Marsiglia nel 1932, che mostra due uomini distesi su un prato, e quella, scattata a Boston nel 1947, che presenta lo stesso leitmotiv in una composizione rovesciata, gli elementi comuni colpiscono infinitamente di più delle differenze. A Barcellona, nel 1933, un uomo sonnecchia accanto a una cassetta di frutta e, sul muro che funge da fondale, un disegno tracciato con il gesso rappresenta una testa con un occhio spalancato. È un'immagine cui si può accostare quella presa a New York nel 1945, che mostra

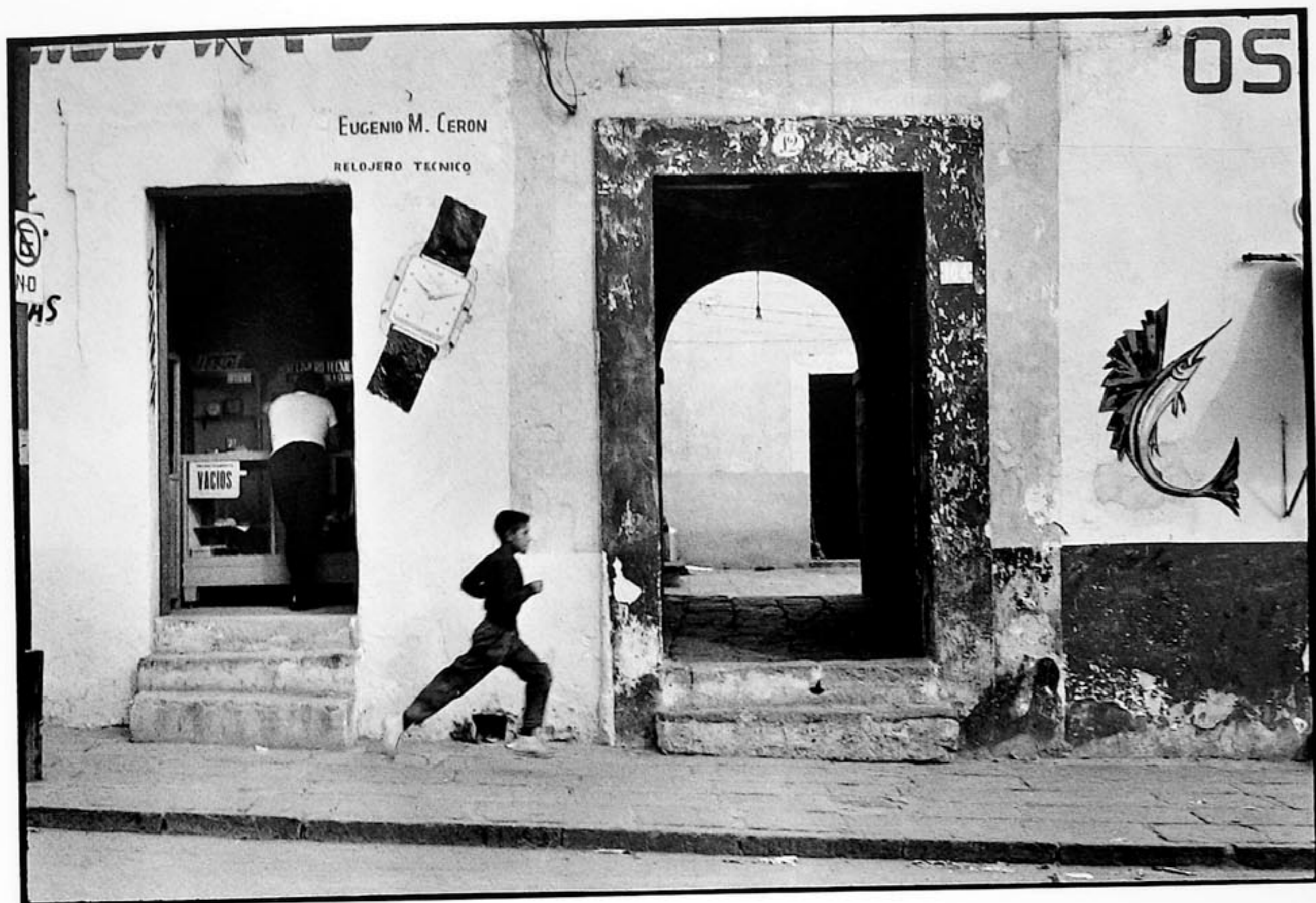
ill. 161

ill. 160

ill. 162



169 - Granada, 1933.



170 - Acapulco, Messico, 1964.

due uomini seduti, uno dei quali dorme con la testa affondata tra le braccia.

ill. 163

Dal 1934 in Messico al 1947 a New York, è un susseguirsi sul suolo urbano di uomini stremati, ubriachi o semplicemente disperati, e il lastricato o l'asfalto occupano nell'immagine un posto tale che sembrano simboleggiare il loro declino e, nello stesso tempo, il loro unico orizzonte.⁶³

ill. 164, 165

O, ancora, i bambini, gli stessi si direbbe che vengono a lui sotto tutte le latitudini, presi in reticoli d'ombra e di luce che scolpiscono come al rasoio l'architettura delle vie, dando respiro ai paesaggi urbani più caotici. Altri, travolti da un'ebbrezza, sembrano non appartenere più che al loro universo interiore: come a Valencia, in Spagna, quel bambino che, naso all'aria, sembra danzare davanti a un muro che evoca un fondo di tela buttato giù in fretta (1933). Nell'Epiro, in Grecia: solo su una stradina di montagna, un ragazzo cammina sulle mani come trascinato dai miti che sempre scorrono tra quei paesaggi di colline che ritmano gli orizzonti con le chine boschive (1961).

ill. 166

ill. 167

Ritornano le scene di strada in cui la composizione fa intervenire i disegni, graffiti o dipinti murali, in cui passano personaggi portatori di un motivo drammatico o di un indizio sociale o culturale più o meno umoristico, secondo un procedimento che ha più della *mise en abîme* che del collage: li si ritrova da Granada (due giovani gitani, nel 1933) a Montreal (tre bambini, nel 1964), ad Acapulco nel 1964 (un bambino corre tra una porta e un portico; sul muro, a destra, un pesce spada). Poi ad Ahmedabad, nel 1966, una bambina passa davanti a un dipinto murale che raffigura gli dei del panteon indiano, in particolare il carro di Shiva (riconoscibile dal tridente, dalla sciabola e dal *vajra*, sorta di diamante che porta a una delle mani destre), tirato da quattro leoni, mentre ai piedi di questa sontuosa illustrazione si dispiega la placida miseria degli uomini.

ill. 169

ill. 168

ill. 170

ill. 171

Sono fotografie che dimostrano in tutta evidenza la profonda unità dell'opera di Henri Cartier-Bresson. Se le sue immagini di reportage non cessano mai di essere la traduzione di un'esperienza personale, poco a poco emerge un'altra dimensione: l'esperienza del divenire sto-



171 - Ahmedabad, India, 1966.

rico, che le impregna di un'atmosfera forse meno «onirica», senza tuttavia che per questo la maniera del fotografo si orienti ormai del tutto verso il polo del reportage e della presunta obiettività del fotogiornalismo.

L'incontro cercato all'infinito con l'istante decisivo esige di fare delle espressioni della vita collettiva la materia della vita personale, e di abolire la superficiale distinzione tra approccio egotistico e approccio sociale e storico ai fatti umani. È per questo che gli sconvolgimenti della Storia che il fotoreporter testimonia non sono così lontani come si potrebbe supporre da quei singolari incontri che Henri Cartier-Bresson, figlio di buona famiglia incanaglito, amava ad esempio fissare nei quartieri caldi della Spagna o del Messico, e di cui riportava visioni così potenti. Diario intimo o reportage? Esperienza personale o immersione in una realtà degna d'essere raccontata in un rotocalco? Esperienza personale o reportage, ancora, quando fotografa Gandhi poco prima che venga assassinato? La sua presenza in India per tre anni, non appena fondata l'agenzia Magnum, è puramente frutto del caso, degli imperativi delle missioni, o obbedisce a

una logica diversa da quella che imponeva a un reporter di trovarsi nel paese che stava inventando insieme la non violenza e la decolonizzazione, due dei concetti chiave della fine del XX secolo?

Chi s'interroghi sulla continuità dello sguardo di Henri Cartier-Bresson e sull'unità della sua opera non può supporre neanche per un istante che egli si sia fermato in Asia per anni esclusivamente per la causa dell'informazione e della Magnum, e non abbia visto in quella esperienza il necessario sviluppo di un'avventura spirituale di cui l'universo asiatico era il logico compimento.

Certo, le immagini della cremazione di Gandhi, delle manifestazioni di folla ai suoi funerali, possono essere guardate dal punto di vista del fotogiornalismo. Sette fotografie di questo reportage sono pubblicate in *Henri Cartier-Bresson en Inde*. Una di esse mostra un grappolo di uomini appollaiati su un albero scheletrico e curvo che emerge da una folla compatta che si stende a perdita d'occhio. In quella pubblicazione, la si legge quale parte di un racconto dei funerali di Gandhi. Nell'antologia

ill. 174



172 - Shanghai, 1949.



173 - Funerali di Sri Ramana Maharishi, India del Sud, 1948.



174 - Cremazione di Gandhi, Delhi, 1948.



175 - Madrid, 1933.

pubblicata da Delpire, invece, la stessa fotografia, collocata tra l'immagine di una sommossa durante una vendita d'oro negli ultimi giorni del Kuomintang (*Shanghai*, ill. 172 1949) e quella di un raduno a Parigi nel 1954, tende a ill. 145 essere letta come una variazione sul tema della folla, tema che Cartier-Bresson ha trattato spesso, in particolare in Oriente.

L'interpretazione dell'immagine dipende quindi strettamente dalla presentazione e dal mezzo di diffusione su cui compare. L'utilizzo informativo non nuoce minimamente alla sua autonomia: in che cosa quella fotografia della folla in India, come un fiume che porti con sé nella sua piena un tronco d'albero, sarebbe meno onirica di ill. 166 quella del bambino che, nel 1933 a Valencia, poggia una mano su un muro, sul quale, in alto, si decifra una forma analoga a quella della sua silhouette?

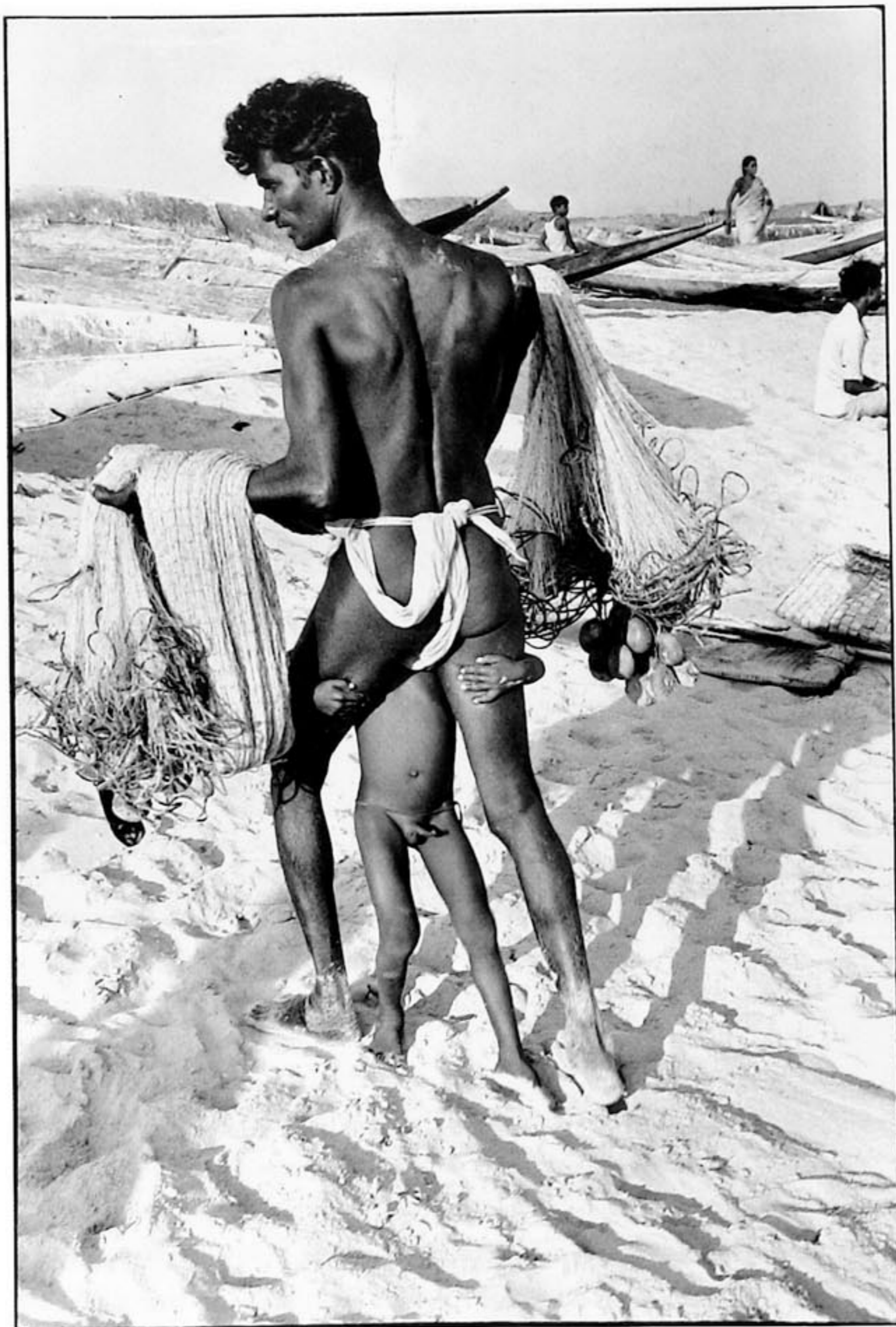
Se l'unità di quest'opera e nello stesso tempo la sua evoluzione dovessero essere incarnate da due fotografie, sarebbero forse le due scene in cui figurano un padre e un figlio. *Madrid*, 1933: addossato a un muro un giovane, dai lineamenti tirati, angosciato, lo sguardo quasi fuori di ill. 175

sé, tiene in braccio il figlio addormentato come se fosse il suo unico bene, la sua unica speranza. È una visione terribile, da cui tuttavia è difficile staccare gli occhi.

Come non accostarla a quella fotografia, presa in India nel 1980, che mostra, su una spiaggia, un bambino nudo con la testa affondata nel perizoma del padre e il corpo tra le sue gambe, che abbraccia, mentre l'uomo porta delle reti da pesca? È anch'essa un'immagine da cui è difficile staccare gli occhi, e dal simbolismo sconcertante a forza di trasparenza: oltre che dell'amore tra padre e figlio, parla del lavoro del padre (la foto di Madrid evoca piuttosto la disoccupazione, ma il paradigma tematico è lo stesso), e del contrasto tra la ricchezza dell'amore paterno e la miseria materiale (ma la povertà indiana è, almeno qui, sublimata grazie a un equilibrio tra l'uomo e la natura di cui è simbolo la nudità).

Al di là dell'evidente differenza di tonalità tra queste immagini, una disperata, l'altra felice, tutte e due ci parlano della stessa cosa. E se dall'una all'altra un'evoluzione c'è, è in direzione della conquista di una certa serenità, di un'armonia. Non stupirà constatare che tale modifica-

ill. 176



176 - Un pescatore e suo figlio, Puri, Orissa, 1980.

zione dello sguardo riflette un itinerario spirituale che è passato per il mondo indiano e l'influenza di Ratna, la prima moglie di Henri Cartier-Bresson.

Non si può quindi vedere nel reportage il fine verso cui l'opera del fotografo tenderebbe, non più di quanto nella pittura si potrebbe vedere ciò da cui essa s'allontana. Se qualche reportage, è vero, non brilla del sacro fuoco della scoperta, se evidentemente deve più all'amicizia di quanto non contribuisca alla causa dell'arte (ma è un fenomeno, dopo tutto, così raro!), si deve per questo ammettere che un sistema di committenza «mercenario» sia stato responsabile di un affievolirsi dell'ispirazione? In

nome di quale ideologia i sussidi del piano Marshall dovrebbero essere considerati più compromettenti di altri (quelli della Farm Security Administration, per esempio, che erano parsi così pesanti a Walker Evans)? È una novità che degli artisti lavorino per degli enti che attraverso le loro opere, senza che questo ne atteni il valore o la portata, fanno eventualmente passare un «messaggio»?

L'arte del Rinascimento non si produsse diversamente.⁶⁴ Volerlo dimenticare significa affermare una concezione romantica dell'artista, una concezione che non ha niente di universale e, in ogni caso, non è quella di Cartier-Bresson. I fotografi che, occasionalmente, lavoravano



177 - Paul Valéry, 1946.

per il piano Marshall alimentavano il bilancio della Magnum, contribuendo a una libertà di cui anche gli altri godevano.

Se il reportage rappresenta fin dalle origini una costante dell'opera di Cartier-Bresson, la pittura non cessa comunque di informarla e strutturarla lungo tutta la sua evoluzione, con le esigenze di rigore formale che essa impone, ma anche con la pratica permanente di un genere comune alla pittura e alla fotografia: il ritratto.

Il ritratto

L'instant décisif propone una riflessione sui generi cui la pittura ha rinunciato a vantaggio della fotografia, cioè la pittura di storia (l'equivalente del reportage) e il ritratto. «C'è tutto un terreno che non viene più sfruttato dalla pittura, e alcuni dicono che è a causa della scoperta della fotografia; comunque sia, quest'ultima ne ha ripresa una parte sotto forma di illustrazioni. Ma non si attribui-

sce alla scoperta della fotografia l'abbandono da parte dei pittori di uno dei loro grandi soggetti, il ritratto? La redingote, il chepì, il cavallo ripugnano ormai al più accademico tra di loro, che si sentirebbe soffocare davanti a tutti i bottoni delle ghette di Meissonier. Noi, forse in quanto perveniamo a qualcosa di molto meno permanente rispetto ai pittori, perché dovremmo esserne disturbati? Vi prendiamo piacere, piuttosto, perché attraverso il nostro apparecchio accettiamo la vita in tutta la sua realtà». ⁶⁵ Qui Henri Cartier-Bresson si diverte alle spalle di coloro che considerano i ritratti con sufficienza e osserva che, insieme alla pittura di storia, il genere che appena un secolo fa era ritenuto il più nobile, è ormai disprezzato da tutti i pittori da quando la funzione sociale ed estetica che quel tipo d'immagine svolgeva è assicurata dalla fotografia. Sguardo divertito sulla relatività delle mode, sul valzer degli accademismi. È evidentemente con gioia che dà il cambio ai pittori: se questi non vogliono più lavorare dal vero, accetta di farlo il fotografo, che vi trova la sua ragione d'essere. Il ritratto appare nella sua opera un genere ricorrente, una preoccupu-



178 - Albert Camus, 1944.

pazione costante, senza che sia possibile per questo circoscrivere un periodo particolare in cui vi si sarebbe dedicato di più, né distinguerlo nettamente dal reportage, né legare l'attività di ritrattista di Cartier-Bresson a una qualche intima celebrazione dell'arte, al culto delle celebrità. Poco prima di documentare la liberazione di Parigi, nel 1944, il fotografo realizza una serie di ritratti di artisti (Matisse, Bonnard, Braque, Camus, poi nel 1946 Valéry...) che non serbano nostalgia verso un'arte cui ormai potrebbe accostarsi solo per questo tramite risibilmente feticista. A quei ritratti si dovrebbero aggiungere quello di Madame Lanvin, o quello, luminoso, di Irène e Frédéric Joliot-Curie, i cui rapporti con il mondo dell'arte sono tenui. Del resto, già nel 1932, a Parigi, aveva fotografato Pierre Colle e Christian Bérard nei loro letti. E nel 1934, a Città del Messico, Antonio Salazar. È una galleria costituita poco a poco che associa senza distinzione artisti, celebri o meno, a personaggi sconosciuti o anonimi, secondo un procedimento che sarà ripreso in *Photoportraits*, un'opera in cui si vedono riapparire i famosi personaggi della serie spagnola e messicana del

1933-34, dati retrospettivamente da leggere quali ritratti di sconosciuti.⁶⁶

I personaggi fotografati da Cartier-Bresson non sono un «soggetto culturale», categoria che presuppone una valutazione dell'identità del referente e della sua celebrità che, pur se operata a suo tempo dal committente, è ben poco importante nel rimescolamento dell'edizione dei *Photoportraits*.

La notorietà era un dato secondario quando fotografava, nel 1947, Truman Capote, con il quale collaborava a New Orleans per conto di «Harper's Bazaar». E lo stesso può dirsi, tra tanti altri, per Carson McCullers e Claude Roy a Manhattan nel 1946.⁶⁷

A partire dagli anni Trenta inizia a costituirsi quella che più tardi assumerà la forma e la consistenza di un'opera di ritrattista, un'opera che comprende personaggi che sono altrettanti incontri fortuiti, effimeri non meno che affascinanti. Un uomo dall'aria stravolta a Varsavia (1931). Una lady imbacuccata seduta su una panchina di Hyde Park (1938). O ancora un uomo nella veranda di un caffè in avenue du Maine, a Parigi (1932).

ill. 177, 178

ill. 179

ill. 261

ill. 180

ill. 181

ill. 182

ill. 183



179 - Mme Jeanne Lanvin, 1945.

Alcuni di questi sconosciuti, ad esempio Saul Steinberg, allora oscuro disegnatore, diverranno celebri. Per la maggior parte sono anche amici del fotografo, come André Pieyre de Mandiargues e Léonor Fini, suoi compagni di viaggio, a Trieste (1933), e più tardi Mandiargues con Bona.⁶⁸ O Alberto Giacometti (fotografato già nel 1938 nel suo atelier seduto vicino a una sedia di paglia sfondata), della cui vita quotidiana a Parigi Cartier-Bresson realizza superbe immagini, e che, nel 1961, ritrae nel paese natale Stampa, nei Grigioni.⁶⁹ Che senso può avere d'altronde la nozione di «soggetto culturale» per un uomo che, non ancora ventenne, era legato a René Crevel, Max Jacob, Louis Aragon e Max Ernst?⁷⁰

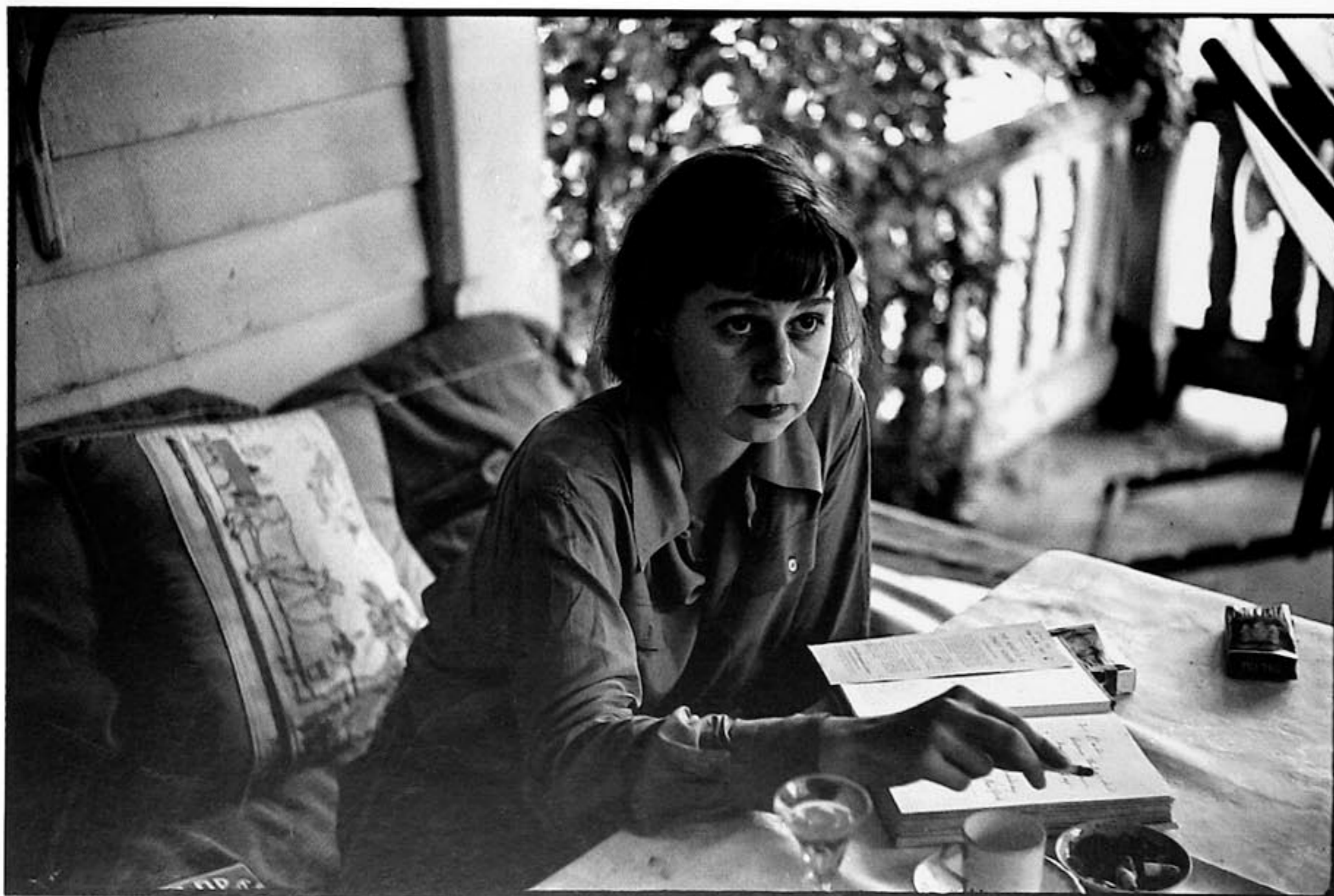
ill. 184

La distinzione tra fotografia artistica, ritratto e reportage è valida e analizzabile unicamente nel quadro di una problematica dei generi, in quanto un genere rappresenta, come scrive Robert Scholes, una matrice creativa per l'artista e un «orizzonte d'attesa» e un «patto di lettura» per il destinatario dell'opera.⁷¹

Peter Galassi, che valorizza le prime fotografie di Henri Cartier-Bresson, non procede tuttavia a una distinzione netta tra il periodo giovanile e la produzione successiva, e scrive in termini piuttosto sfumati: «Confrontata alla forza sibillina delle prime opere, la maggiore leggibilità delle immagini più tarde, a partire da *Sulle rive della Marna*, è molto più facilmente conciliabile con l'e-



180 - Truman Capote, 1947.



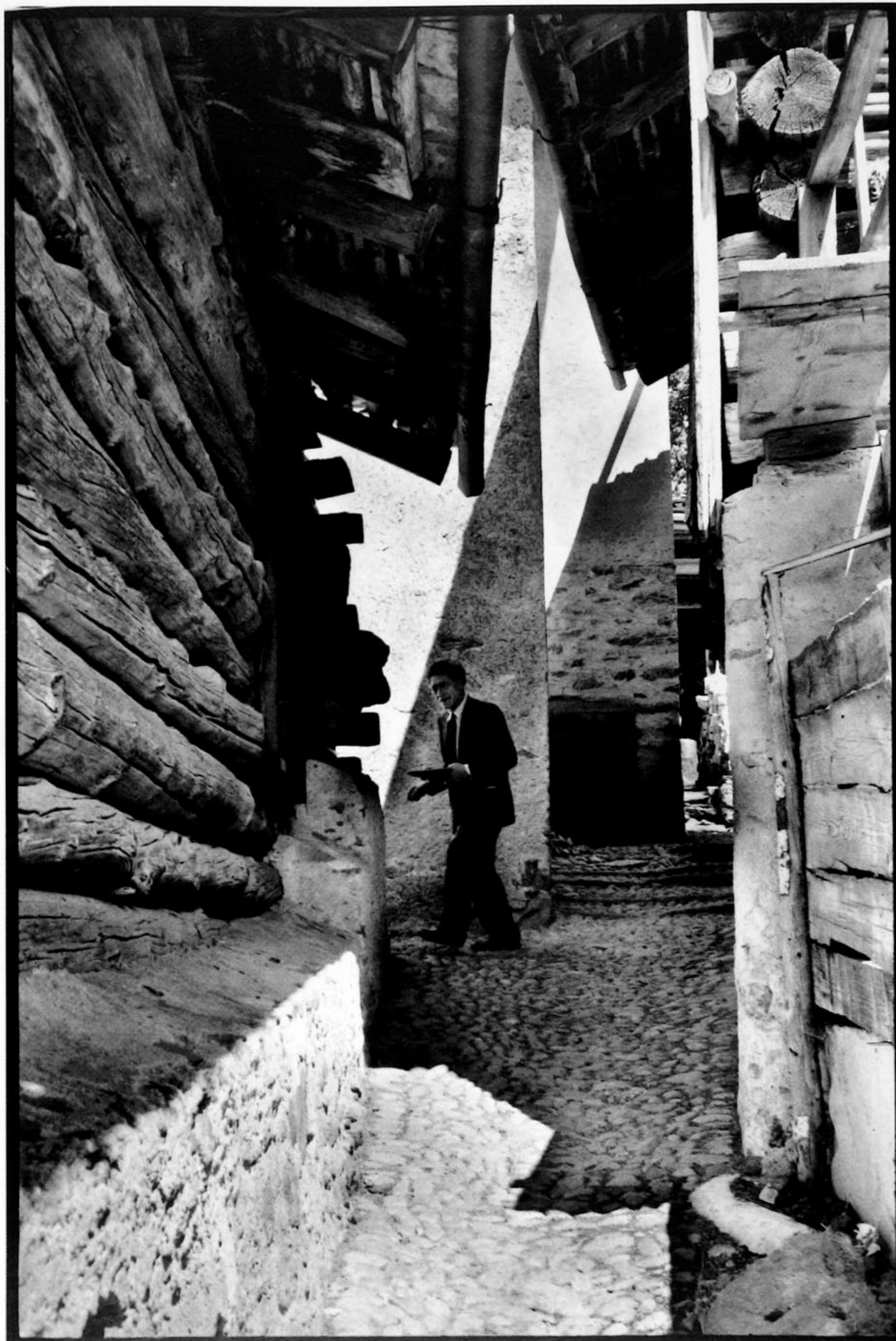
181 - Carson McCullers, 1947.



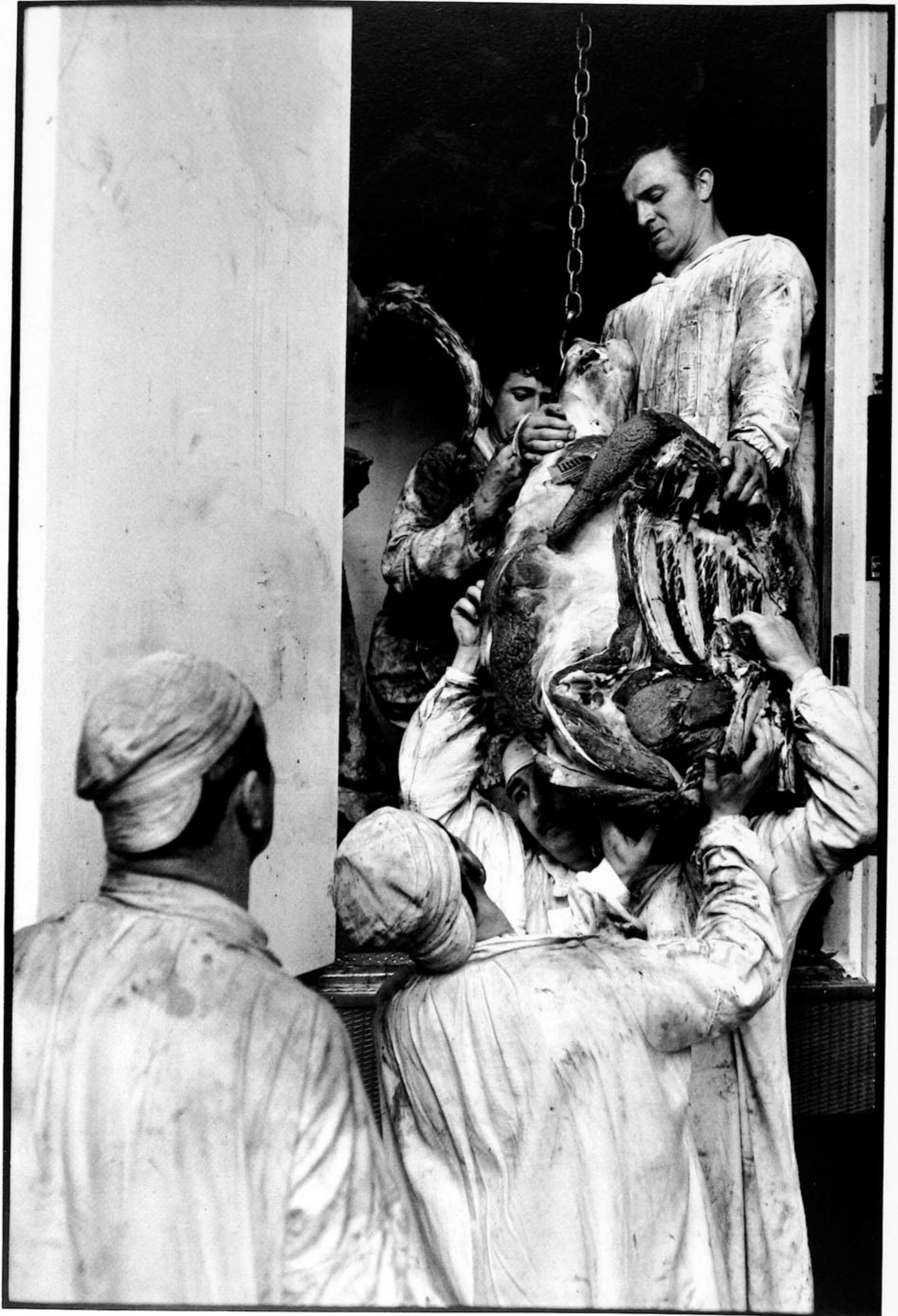
182 - Hyde Park, Londra, 1938.



183 - Avenue du Maine, Parigi, 1932.



184 - Alberto Giacometti, Stampa, 1961.



185 - Macellai, mercato Saint-Honoré, Parigi, 1968.



186 - Quai de Javel, Parigi, 1932.

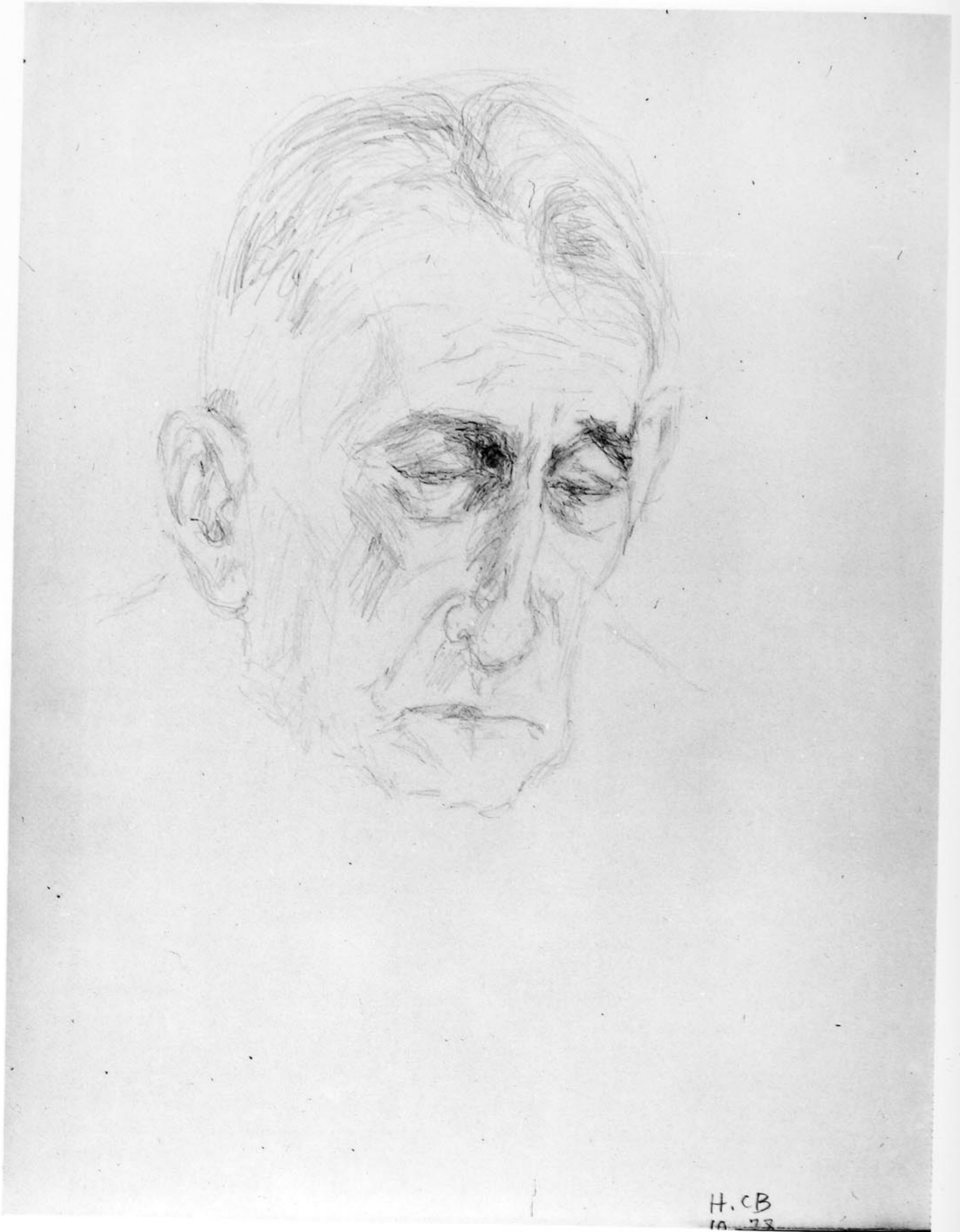
ill. 184

estetica del fotogiornalismo». ⁷² È nel 1938 quindi (l'anno di quella foto), che avrebbe inizio a suo parere l'opera «tarda». Anche se è divertente osservare che all'epoca Cartier-Bresson ha appena trent'anni, età un po' precoce per dare avvio a un'opera tarda, è tutto sommato più conforme alla realtà della sua produzione sottolineare come essa si apra molto rapidamente a un'analisi dei comportamenti socio-storici. Peter Galassi aggiunge d'altronde che l'aggettivo «tardo» «dissimula la complessità e ricchezza di un'opera che ancora attende d'essere studiata». ⁷³ In effetti, se le fotografie recenti di Cartier-Bresson non sono più sorprendenti come quelle degli anni Trenta, sono forse meno originali, meno vigorose, meno voluttuose? C'è da dubitarne. L'opera si è indebolita, o lo sguardo portato su di essa che viene a mancare di freschezza e acutezza?

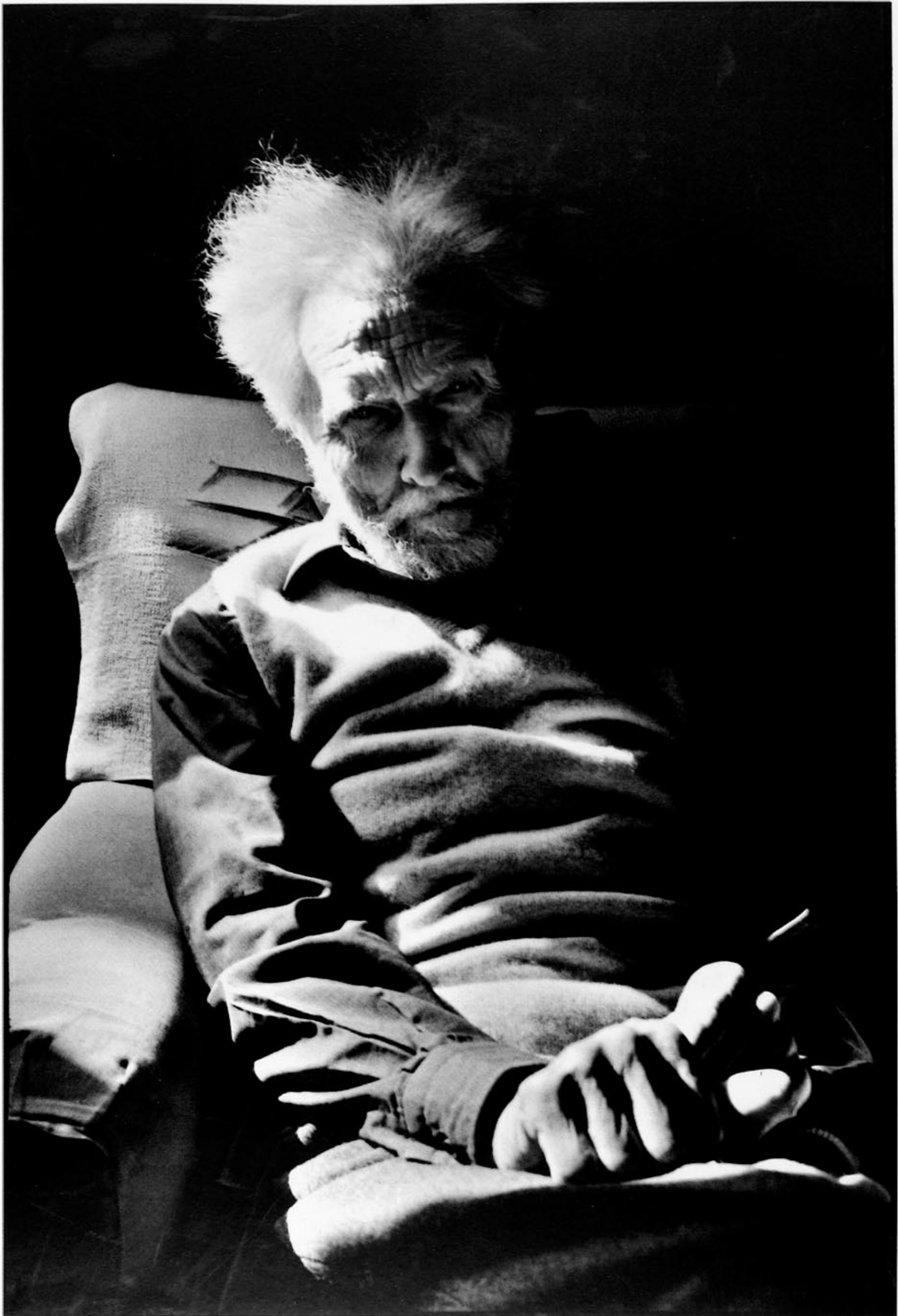
La pubblicazione delle sue fotografie ha dato adito a diversi tipi di classificazione, per tema, per paese, per genere, per formula creativa. Uno dei motivi d'interesse dell'antologia pubblicata da Delpire sta nel suo operare un sistematico rimescolamento dei periodi che non altera

la legittimità dell'insieme e lascia l'immaginazione libera di formarsi il proprio reticolo di lettura, di scoprire o inventare una quantità di associazioni e rime formali che esistono solo in virtù della profonda omogeneità dell'opera. La stessa constatazione si può fare a proposito dell'edizione di *Paris à vue d'œil*, che risale al 1994: in giro per una capitale che muta pelle come certi animali, è uno sguardo sempre identico che porta una lucidità divertita e implacabile. Il modo di procedere di Henri Cartier-Bresson va semplificandosi nell'approccio al soggetto e facendosi più complesso nell'analisi.

In quest'ultima opera si trovano così fianco a fianco l'immagine dei macellai del mercato Saint-Honoré, del ^{ill. 185} 1968, e quella presa in quai de Javel nel 1932. ^{ill. 186} Se la seconda propone un ritratto di gruppo che riunisce uomini acconciati in modo strano (di cui almeno due dai lineamenti latinoamericani, rari allora a Parigi), coperti di polvere e ripresi su uno sfondo di sacchi di juta che forma uno scenario realista e astratto ad un tempo, la prima procede, con elementi tematici e formali assolutamente paragonabili, alla decostruzione di un movimento



187 - Harry Brauner, 1978.



188 - Ezra Pound, 1970.

in più fasi che vede coinvolti cinque uomini in camice bianco intenti a scaricare un quarto di bue.

Il valore documentario di queste due immagini è del tutto simile, com'è simile il rigore delle composizioni. In quella dei macellai, grazie al sottile gioco degli sguardi e soprattutto alla disposizione delle mani, a venire colta è la plasticità di un movimento d'insieme, oltre all'intelligenza richiesta da un'azione coordinata, per umile che possa essere, le cui differenti fasi sono sintetizzate in un solo istante. L'immagine guadagna in profondità e complessità ciò che perde di mistero.

Del resto, si tratta di documenti di reportage o di ritratti? Henri Cartier-Bresson non ha applicato al ritratto una formula creativa sviluppata nella pratica del reportage. È piuttosto il contrario. I suoi ritratti strappano un istante di vita autentica al filo del tempo di una personalità, e ogni situazione è tanto nuova quanto imprevedibile, dipende dalle individualità e dalle circostanze.

iii. 188

Di fronte a Ezra Pound, che non dice una parola, tutto nel suo universo interiore: «Sono rimasto un'ora e mezza in ginocchio davanti a lui senza parlare; avrò scattato dieci volte. Lui si stropicciava le mani, batteva le palpebre... Non sentivamo il minimo disagio». ⁷⁴ In compenso, esasperato dalla civetteria di una celebre scrittrice di cui alla Liberazione aveva eseguito un ritratto, e che qualche anno più tardi gliene chiede un altro, esclama: «Quanto tempo ci vorrà? Un po' più d'un dentista, un po' meno d'uno psicanalista». ⁷⁵ Questa volta, l'affondo dello spadaccino è una piroetta verbale.

In tutti questi casi la fotografia dipende dallo stabilirsi di uno specifico rapporto tra una personalità, una strutturazione plastica e un substrato temporale sul cui sfondo l'istante decisivo può accadere. Si potrebbe dire addirittura che la posizione del fotografo ritrattista esacerbi le condizioni del reportage. Funambolo, borsaiolo, egli lo è in questo caso più che mai. Più che mai, la fotografia è domanda-risposta immediata di fronte alla realtà. «A volte è un po' imbarazzante, perché nel mirino si vede la gente messa a nudo. Bisogna che un ritratto sia un modo di porre una domanda, e la risposta viene nel momento in cui si scatta. È molto difficile: un'espressione è qualcosa di tanto fugace [...] Bisogna che non sia soltanto un gesto, una mimica, una cosa passeggera. Ci vuole qualcosa che rifletta in profondità». ⁷⁶

Anche al ritratto si applica la regola: dimenticarsi, e

farsi dimenticare. Garanzia di verità è ancora l'emozione legata a una sorpresa: «Nella sorpresa, la prima impressione che si riceve da un volto mi sembra, in generale, abbastanza giusta. E, a mio parere, se si conosce molto bene la persona è più difficile conservare questa concisione, ma non vorrei proprio farne una regola. Il fotografo deve cercare di farsi dimenticare, intuire ciò che si disvela in maniera fugace, approfittare dell'istante in cui la persona, nel suo ambiente, è faccia a faccia con se stessa, e far scivolare delicatamente l'apparecchio tra camicia e pelle. Non do mai istruzioni a chi ho di fronte, sta a me spostarmi, e spesso mi vien voglia di dire: "Non ci sono. Sia se stesso!"». Al che François Mauriac risponde: «È complicato, lei!». ⁷⁷

L'espressione «far scivolare delicatamente l'apparecchio tra camicia e pelle» è la formula, applicata al ritratto, che meglio di ogni altra potrebbe definire il rapporto tra il fotografo e la realtà: si tratta di far scivolare la macchina fotografica negli interstizi in cui la vita si rivela in quanto tale. Henri Cartier-Bresson utilizza nei ritratti lo stesso obiettivo da cinquanta millimetri di cui si serve nei reportage: più vicino alla percezione normale, permette di stabilire la giusta distanza tra due personalità e lascia spuntare un momento d'umanità. «È la mia vita, una istante distanza definita con le persone. Il grandangolo sbraita, e il novanta millimetri mi ricorda quei cornetti acustici che usavano una volta le vecchie signore. Nessuna inquadratura viene corretta in un secondo tempo. È una gioia, per me, quando la preda cade giusta giusta nella trappola. Non mi sono mai detto sistematicamente: vado a fare dei ritratti. Ma dall'età di quindici anni vivo nell'ossessione della pittura, e ho conosciuto molti scrittori. Così «Harper's Bazaar» e «Vogue» m'hanno passato delle commissioni. Ho chiesto il tempo di leggere, di nutrirmi dell'opera prima dell'incontro. Poi, bisogna confondersi con i muri, ed è lo zen e il tiro con l'arco: per diventare la lastra sensibile, non bisogna far esistere il proprio io. Sono un reporter anche nel ritratto. A fare una sciocchezza si fa in fretta: si toccano le corna della lumaca, e lei rientra nel suo guscio. Sono curioso delle persone, ma non do mai un giudizio di valore sulla gente che ho fotografato, e non li glorifico, non traggio alcuna conclusione. Non mi piace il cinismo di certi ritrattisti, ricade loro addosso come gli sputi lanciati in verticale. Non si può nemmeno fare il ritratto di una bella faccia, non sarebbe niente di più della pelle delle natiche di un



189 - Ubud, Bali, 1949.

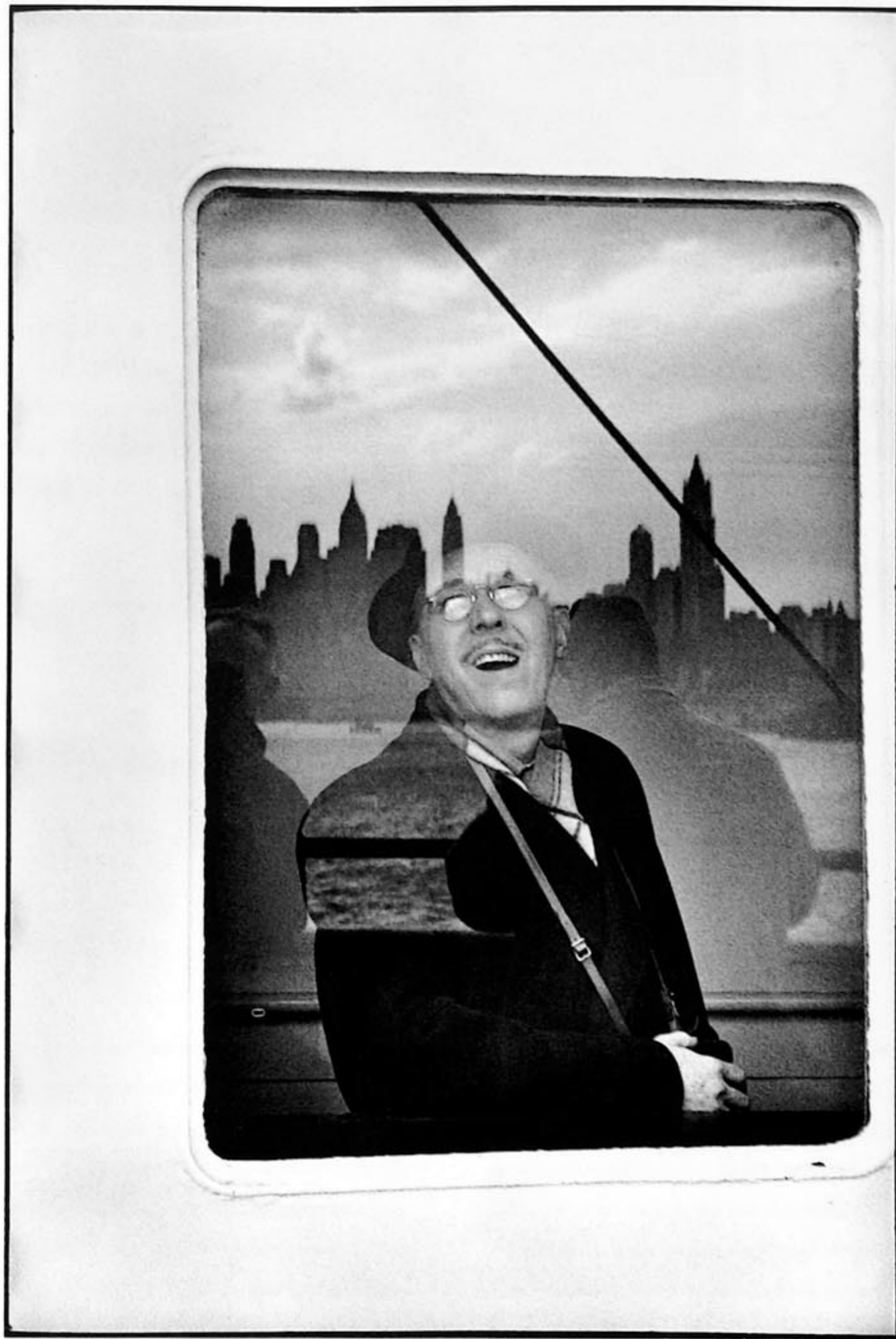


190 - Pierre Josse, 1979.

neonato. Michaux diceva qualcosa come: il seno delle balinesi è bellissimo, ma parla meno di uno sguardo. Si può dare una mano di trucco a tutto, tranne che al colore di un occhio. Il mio ritratto di Doisneau è soltanto una *snapshot* senza plastica, non c'è dubbio, ma è l'umanità che m'interessa, il succo». ⁷⁸

Reportage e ritratto rimandano allo stesso modo di procedere, tanto che tale affinità giunge quasi a cancellare

la distinzione tra generi. A orientare la realizzazione dell'opera è il medesimo schema creativo, e la ricezione della fotografia si vede guidata verso il medesimo orizzonte d'attesa. Reportage e ritratto s'illuminano l'un l'altro: Henri Cartier-Bresson «psicologizza» la realtà sociale e storica per cogliervi l'istante in cui vi si manifesta un'emozione. Ed «evenemenzializza» coloro che ritrae andando a caccia del silenzio, del momento in cui il per-



191 - New York, 1959.

sonaggio, privo d'intenzionalità, tutto in sé, è tanto più pronto a concedersi corpo e anima.

La fotografia può allora essere quella lingua del divenire di cui parla Vladimir Jankélévitch a proposito della musica. Ne è un esempio l'immagine scattata a bordo di un battello nel 1959, dove un uomo, a bocca aperta, guarda i grattacieli di New York che si riflettono nel finestrino: si concentrano in questo istante i sogni di genera-

zioni di emigranti, quelli che Elia Kazan racconta in *America America*. Lungo tutta la sua opera, Henri Cartier-Bresson è in ascolto della musica del divenire, ma al filo del tempo egli aggiunge degli strumenti, e non cessa di arricchire le linee melodiche della sua polifonia.

L'arciere Zen

Tutte le molle caricate. La formula non dovrebbe dispiacergli. [...] Ciò che può sembrare sorprendente è che le immagini, concepite a costo di mille tormenti, presentino, nella loro inquadratura infallibile, tanto equilibrio e tanta pace. Tutti coloro che hanno tentato di spiegare il fenomeno si sono presto rifugiati dietro parole dotte e paragoni audaci. Tra questi ultimi, uno solo mi pare giusto: quello del tiro con l'arco. Henri Cartier-Bresson è Cupido con la sua freccia. La grazia e la concentrazione.

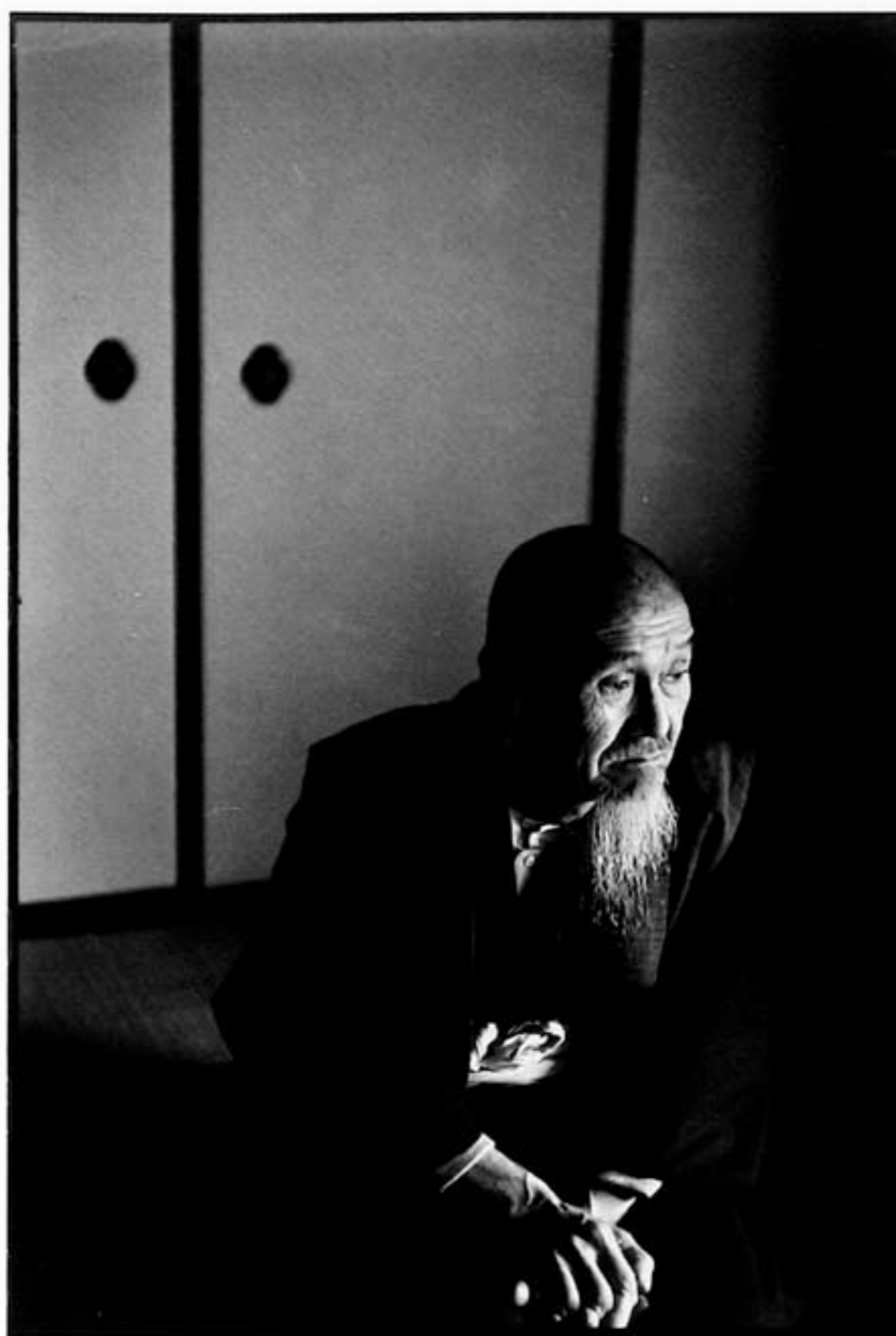
Robert DOISNEAU, *A l'imparfait de l'objectif*.

Come il fotogiornalismo non è l'unico esito dell'opera di Cartier-Bresson, così *L'instant décisif* non esaurisce certo la sua riflessione sulla fotografia, pur rimanendo comunque un testo denso e importante. A partire dalla metà degli anni Sessanta egli si innamora del piccolo libro di Eugen Herrigel sullo zen e il tiro con l'arco, nel quale trova la formulazione più compiuta dell'arte fotografica. L'associazione tra tiro e fotografia aveva dalla sua una certa evidenza (banale). Quella tra il tiro con l'arco e la fotografia suscitò perplessità. Si era abituati alla maliziosa irriverenza di Cartier-Bresson. Si sapeva che, al pari di Stendhal, egli amava ricorrere all'epigrafe velata d'ironia: andava a pescare massime di Tolstoj, Rousseau, Saint-Simon, Montesquieu per illustrare questo o quell'altro aspetto della fotografia, o della vita – che è la stessa cosa – quasi volesse nel contempo banalizzare il proprio pensiero, celandolo dietro citazioni autorevoli, e dare a intendere che, in fondo, ogni spiegazione è sempre un po' vana. Tuttavia, grazie all'arte cavalleresca del tiro con l'arco, egli copre spensieratamente una straordinaria distanza cultu-

rale. Ben prima che l'artista venisse a conoscenza del libro di Herrigel, nell'*Instant décisif* si legge in filigrana una concezione dell'attività fotografica ispirata alle filosofie orientali. Cartier-Bresson ha la sensazione di una vera e propria rivelazione teorica: il sistema della filosofia zen gli permette di procedere a una sintesi che gli schemi concettuali tramandati dal surrealismo traducevano in modo necessariamente imperfetto.

Lo zen arricchisce e riorganizza la lettura che Cartier-Bresson, fondandosi sul surrealismo, aveva dato della propria attività di fotografo, e gli offre la possibilità di formulare tutto ciò che il surrealismo non gli aveva neppure permesso di pensare (l'equilibrio tra soggetto e mondo, il rispetto per la vita, l'ascesi della volontà, l'armonia, la gioia). Tra zen e surrealismo si stabilisce una continuità.

A scanso di equivoci, va detto che in tale evoluzione non v'è nulla che la faccia assomigliare a una conversione, nel senso religioso del termine. Disciplina stilizzata mirante alla realizzazione di sé anche nelle occupazioni più umili, lo zen è, secondo Matsu,¹ «la coscienza quotidiana».



192 - Koen Yamagushi, Kyoto, 1965.

Volendo ricorrere a una metafora sportiva, si potrebbe piuttosto parlare di «passaggio del testimone». Tra l'epoca in cui, a detta di Capa, egli si presta a essere descritto come fotografo surrealista – cioè quando scrive *L'instant décisif* – e l'epoca in cui riconosce nello zen la formulazione definitiva delle sue concezioni artistiche, ha luogo una lenta e progressiva maturazione, testimoniata da una certa forma di animismo, che la percorre come un «filo rosso», per usare l'espressione di Goethe.²

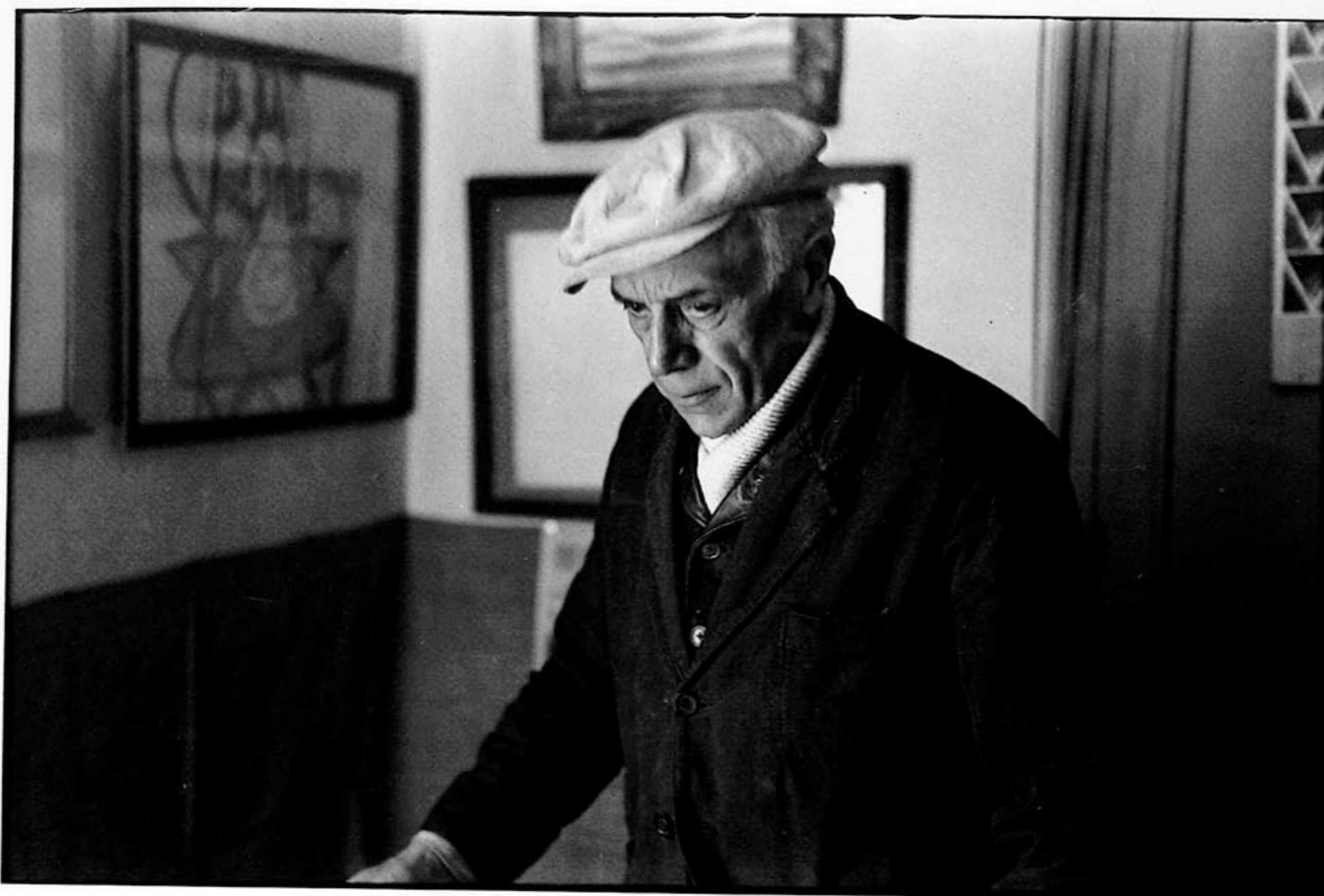
ill. 193 Il modo in cui Henri Cartier-Bresson viene a conoscenza di questo libro presenta un certo interesse. «Braque
ill. 194 mi aveva proposto *Lo zen e il tiro con l'arco*, di Herrigel, che gli era stato segnalato da Jean Paulhan».³ L'uscita della prima edizione francese, del 1953, segue di poco la redazione dell'*Instant décisif*.⁴ Il suo percorso corre parallelamente a quello della vita intellettuale e artistica di questo secolo, senza mai cedere a crisi mistiche, e tanto meno alle mode. Del resto, Braque attribuiva a quell'opera un'importanza tale da far ritenere che non si trattasse di un semplice e spassionato consiglio a un amico: non a caso, nel 1960,

ne realizzò un'edizione illustrata, con alcuni suoi aforismi sull'arte e la creazione in appendice.⁵

Cartier-Bresson considera questo libretto come il testo fondativo, canonico, dell'estetica fotografica. In primo luogo perché non è un trattato sull'arte né un commento erudito, bensì un'esperienza vissuta (questo aspetto è fondamentale) e mette in gioco, senza dogmatismi, ogni aspetto della vita umana. In quest'opera, che è, a un tempo, racconto di un tirocinio tecnico, messa in discussione di sé, ricerca di un perfezionamento interiore, invito alla bellezza e conquista dell'armonia con il mondo, Cartier-Bresson coglie le dimensioni spirituali, materiali e artistiche, che nella sua personale esperienza di fotografo hanno sempre costituito un insieme inscindibile.

Ma in che senso quest'opera permette di definire l'estetica fotografica, o di pensare un'arte, foss'anche cavalleresca?

Senza dubbio, in entrambi i casi si tratta prima di visualizzare e poi di innescare un'operazione che avrà per risultato quello di congelare, di fermare di colpo il movimento laddove l'occhio è incapace di coglierlo, così da tra-

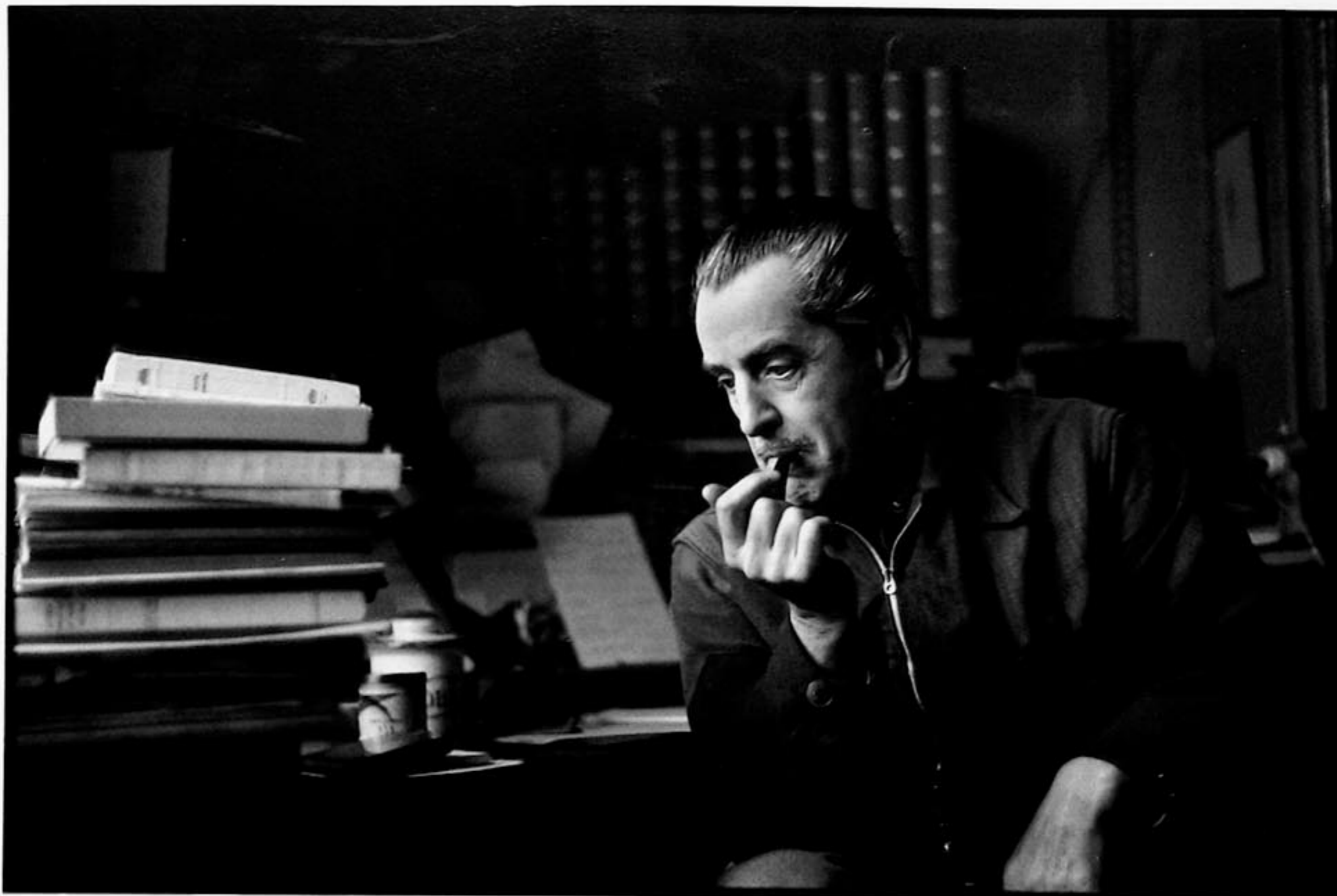


193 - Georges Braque, 1947.

durre in realtà l'antica ossessione di Zenone d'Elea, per cui Paul Valéry coniò la formula: «*Achille immobile à grands pas*». Ma davvero può bastare questo, per farci dimenticare che il fotografo produce un'immagine, mentre il tiratore con l'arco non genera alcun oggetto suscettibile di essere caricato di almeno uno dei valori (testimoniale, emotivo, simbolico ecc.) che anche la più piccola e banale fotografia comporta? Che altro fa il tiratore, quand'anche fosse maestro nella sua disciplina, se non esercitare il puro e semplice dominio di sé, senza lasciare tracce né opere che gli sopravviveranno? Certo, i suoi gesti comportano una dimensione estetica ed egli può trarre un certo piacere alla vista della freccia che colpisce il centro di un bersaglio. Ma ciò non è sufficiente a soddisfare i requisiti previsti dalla definizione dell'arte come produzione di un oggetto o di una rappresentazione in cui degli esseri sensibili possano riconoscersi. D'altronde, la fotografia si differenzia anche dal tiro, se non nell'immaginario, perché in essa nessuno viene veramente *toccato* (salvo, eventualmente, lo spettatore). Comunque, a porre i problemi in questi termini non progrediremo certo verso la loro soluzione.

Non bisogna domandarsi se il tiro con l'arco sia o meno un'arte, o se la fotografia sia paragonabile al tiro, bensì che cosa da esso possiamo apprendere della fotografia, visto che in entrambi i casi si tratta di strumenti di azione, istantanei e a distanza, nei confronti di una realtà. D'altra parte, secondo la nostra concezione, il tiro con l'arco rientra a pieno titolo nel novero delle arti quali la pittura, la poesia e la calligrafia. Perché poniamo il tiro su un piano di uguaglianza rispetto a queste arti? Che tipo di rapporto tra creatore e creazione presuppongono, queste forme espressive che la nostra cultura tenderebbe a distinguere?

La fotografia si trova su una linea di frattura che attraversa la concezione occidentale dell'immagine e della creazione. Mentre la nostra cultura ha a lungo dubitato del suo status di arte, è possibile che la fotografia abbia tratto vantaggio dall'accostamento a una diversa concezione dell'arte – in questo caso a una pratica di osservazione basata sull'annullamento del sé finalizzata al libero disvelamento delle leggi proprie del nostro universo – in cui l'espressione dell'ego dell'artista non sia predominante? In breve, in che modo può giovare alla nostra comprensione della fotografia



194 - Jean Paulhan, 1941.

il fatto di non giudicarla secondo i parametri delle tradizionali arti occidentali e di indagare sui suoi eventuali punti in comune con il modo in cui lo zen concepisce l'arte?

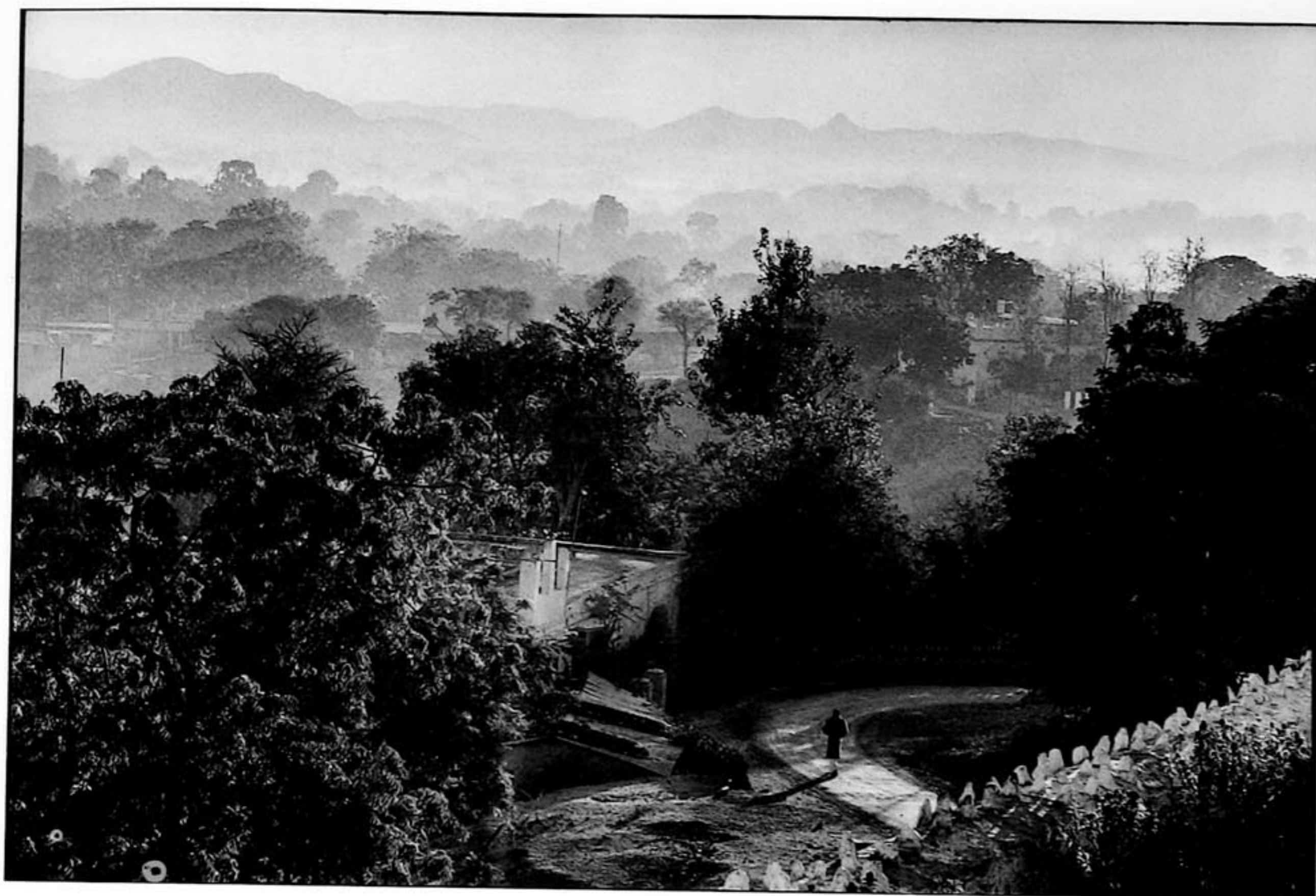
Il risveglio

Scorriamo questo libro.⁶ A un tempo esercizio spirituale, arte di vivere in armonia con il cosmo e cerimonia, il tiro rappresenta il superamento del dualismo tra mezzo e fine, tra soggetto e oggetto. Ecco, dunque, la posta in gioco di questo breve racconto: costituire una filosofia del soggetto, della sua azione e, di conseguenza, una diversa visione della creazione e del piacere artistico.

Per tirare con l'arco, occorre innanzi tutto imparare a tenderlo. E a questo si dedica Herrigel, in un primo momento, su consiglio del maestro Kenzo Awa. L'atto di tendere l'arco si rivela una prova. L'arciere non tira semplicemente la corda all'indietro, alla maniera occidentale,

bensì dispiega, apre l'arco, seguendo un movimento duplice: laterale (allontana la corda dal legno, di fianco e altrove da se stesso) e verticale (dall'alto verso il basso, in modo da sistemare il proprio corpo all'interno dell'arco così aperto). L'apertura delle braccia e l'inserimento del tiratore al centro dell'arco simboleggiano il passaggio a un diverso stato di coscienza e rimandano a una filosofia dell'azione secondo la quale il tiratore deve divenire parte di un'unità, comprendente l'arco, il bersaglio e la freccia. L'arco e l'arciere ora costituiscono una sola entità: il corpo è l'asse e le braccia, aperte quanto l'asta di legno e la corda, di profilo, evocano una forma oblunga, che simboleggia il Tutto.

Il gesto stesso implica una cosmologia: il tiratore con l'arco teso rappresenta, o meglio, è il Tutto, in quanto mette in gioco – in pericolo, forse? – l'unità dell'uomo con il mondo.⁷ «La via del cielo, scrive Lao-tzu, non ricorda forse il gesto di tendere un arco? Essa abbassa ciò che è in alto ed eleva ciò che è in basso». L'arco scompare e l'uomo si inchina di fronte a una nuova entità, costituita da una pericolosa miscela di equilibrio e squilibrio, tensione e fluidità. Nel far ciò, l'arciere «mira anche a se stesso».



195 - Udaipur, 1966.

La questione ergonomica non è prioritaria: il gesto rituale richiesto presenta all'apprendista arciere un problema di resistenza fisica – o, almeno, così gli sembra – al punto da indurlo a impiegare tutta la sua energia per tendere l'arco, e a sferrare il colpo solo perché costretto dalla stanchezza. Questa situazione è tanto più dolorosa perché quanto più egli si concentra sul tono muscolare, tanto meno ottiene il rilassamento che il maestro gli chiede. Quest'ultimo interviene allora per ricordare al neofita la via dell'«arte senz'arte», spiegandogli che il tiro non è un'operazione puramente meccanica. L'essenza del suo lavoro deve consistere nel tendere l'arco «spiritualmente», senza fatica: «Il fatto è che lei non respira in modo corretto!» esclama il maestro Kenzo Awa. Seguono allora consigli di respirazione in quattro tempi: inspirare intensamente con il ventre ed espirare in fretta, quindi trattenere il respiro; infine, espirare lentamente e regolarmente fino a esaurire completamente il fiato.

Quando la mente si concentra sull'atto di respirare, la natura stessa dell'operazione ne risulta modificata e la forza necessaria per tendere l'arco si esplica senza alcuna ten-

sione muscolare né sensazione di sforzo. Ma come può questo regime respiratorio trasformare l'operazione in «atto spirituale»? La regolarità del ritmo permette innanzi tutto di ottenere una migliore disposizione mentale, in modo che l'arciere non sia assorbito dallo sforzo che compie, bensì pronto ad accogliere il rilascio del colpo, o altro, senza avvertire la minima pressione (la fatica, ad esempio, che gli impone di scoccare la freccia all'apice dello sforzo) e, viceversa, senza che si manifesti alcuna intenzionalità (esamineremo questo punto più avanti).

La respirazione prescritta concorre a ricostituire una doppia unità: quella dell'arciere con l'operazione che effettua e quella con il bersaglio a cui mira. Se da una parte, però, è principio spirituale, essa si presenta tuttavia anche come artificio. Perché non appena la coscienza si allontana dalla respirazione per concentrarsi sull'analisi dei gesti da compiere – restaurando una dualità tra il soggetto e l'azione ch'egli si sforza di realizzare – tutta la scioltezza scompare. Il fine non è quello di ottenere una serie di movimenti perfettamente combinati (questo è lo scopo del ginnasta), bensì quello di eliminare la cesura tra la

coscienza del tiratore e la sua azione, spostando tutta la sua attenzione sull'atto respiratorio. Il centro di gravità del soggetto si trova nella respirazione stessa: «Imparai a perdermi nella respirazione con tanto abbandono che talvolta avevo la sensazione di non essere io a respirare ma – per quanto possa suonare strano – di essere respirato». ⁸ Nella misura in cui l'io dell'arciere si struttura ormai intorno alla respirazione, può formarsi, tra il soggetto e il mondo, una nuova unità che obbedisce a una logica del tutto diversa da quella dominante nella cultura occidentale. L'azione intesa in tal modo, improntata a un'apparente passività, fa capo al principio formulato da Lao-tsu: «La vera vita è simile all'acqua, che si adatta a tutto, poiché sopporta tutto».

La tecnica respiratoria non è che un modo di armonizzare la propria vita interiore con le leggi dell'Universo, concepito come soffio (*qi*), principio che regola la vita, a sua volta intesa come circolazione, movimento e ritmo. ⁹ Orbene, come agire in generale e, tanto più, come realizzare un'opera creativa, se si contravvengono le leggi della natura? Anche in questo caso, grazie alla respirazione regolata, l'arciere non fa altro che aderire alle leggi proprie della natura, fondendosi con esse: allora può pretendere di orientarle, di influire su di esse secondo le proprie intenzioni, per giunta senza fatica, senza dispendio di energia.

Il tiro non richiede destrezza o abilità, perché il risultato non conta e perché non si tratta assolutamente di migliorare la propria mira (il bersaglio, collocato a una distanza tale da renderlo immancabile, viene deliberatamente ignorato, come se non avesse altra funzione che quella di ammortizzare la corsa della freccia). L'essenza del lavoro che il tiratore è chiamato a compiere non è rivolta all'esterno (al bersaglio), bensì all'interiorità del soggetto.

Questa fase propedeutica ha lo scopo di far comprendere al neofita che non vi è soluzione di continuità tra il bersaglio, l'intenzione di colpirlo e il mezzo impiegato. Di conseguenza, è inutile attendersi miglioramenti dal ricorso a facoltà che dipendono dall'io cosciente. Sarebbe contrario alla ricerca di questa condizione di fusione, o di simbiosi, con il Tutto perseguita dal tiratore.

Lo zen non distingue questo mondo da un aldilà, la materia dallo spirito, e invita ad armonizzare la dimensione mentale con la realtà di tutti i giorni. Non si tratta di una mistica del superamento del sé, né della sublimazione: «Chi si alza in punta dei piedi non si reggerà più. Chi fa grandi passi non andrà molto lontano» scrive laconicamente Lao-tzu. ¹⁰ Si tratta piuttosto di riconquistare uno

stato di semplicità, di pace, senza gli artifici e le sottigliezze con cui la nostra intelligenza circonda la realtà. Lo zen non mira neppure a far regredire l'uomo a uno stato puramente organico, né a incoraggiare la passività. Non è anti-intellettualismo, né mistica dell'irrazionale. ¹¹ Lascia campo libero alle nostre sensazioni. In tal modo, si consegue una modalità percettiva basata su questa spontaneità che la filosofia cinese chiama *wu-wei*, traducibile con «non volere».

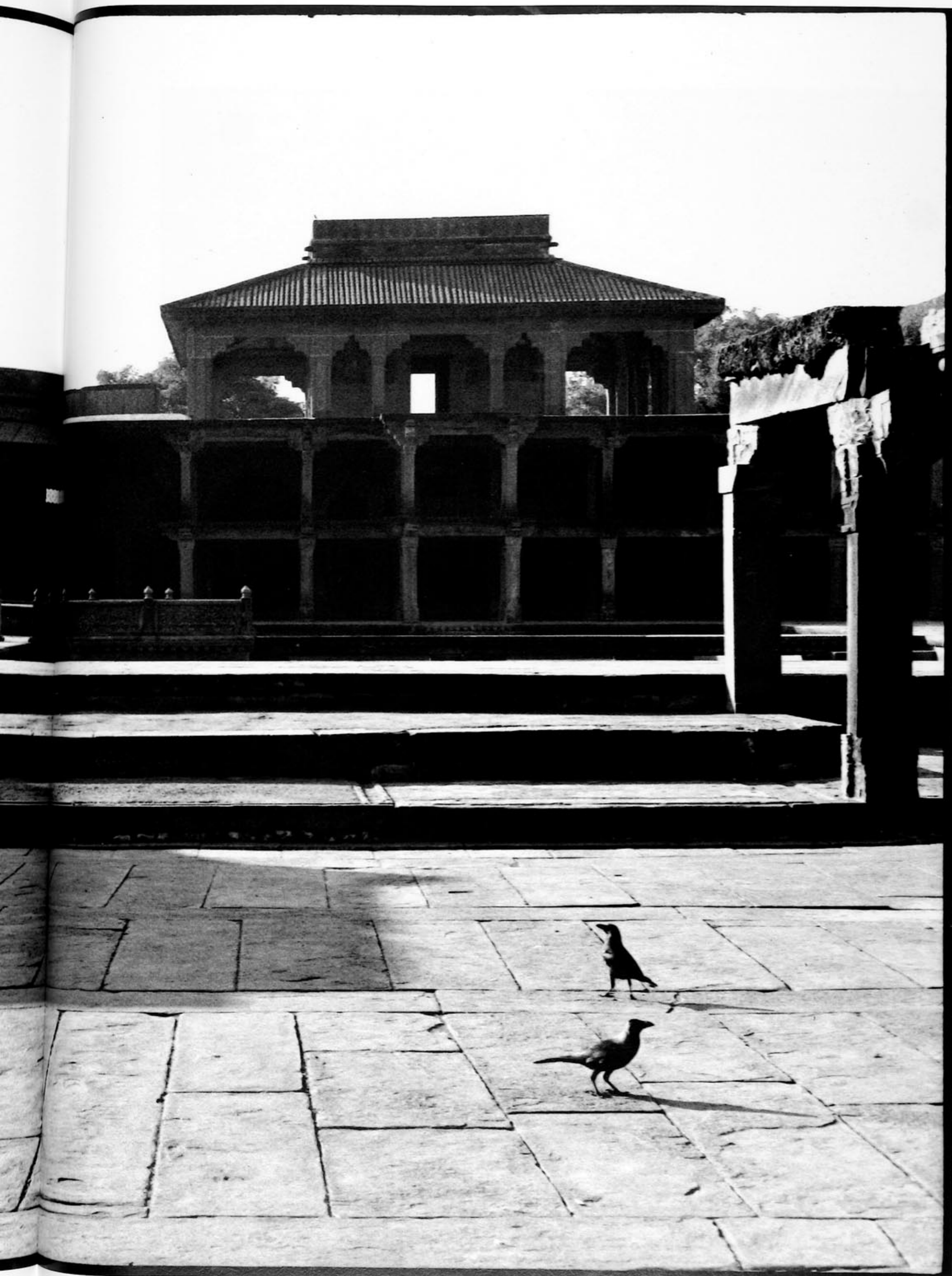
Questo libero funzionamento dei sensi, in assenza di particolari cure, aumenta la loro efficacia nella misura in cui l'elemento cosciente smette di compiere le operazioni di taglio e di filtro nei confronti del reale. Il risultato così ottenuto è un ampliamento della sensibilità, la massima apertura nei confronti del mondo esterno, che forma ormai un tutt'uno con quello interiore. In effetti, il surrealismo non è poi così lontano come si potrebbe pensare, almeno nel senso in cui lo intendeva Aragon in *Le paysan de Paris*, allorché in compagnia di Breton e Marcel Noll, andava a esplorare il parco di Buttes-Chaumont, senza meta, «con la sensazione della conquista e la vera ebbrezza della disponibilità d'animo». ¹²

L'io

Il pensiero zen non oppone un io cosciente all'inconscio, bensì piuttosto due stati distinti dell'io, tra i quali intercorre una relazione come tra la parte e il tutto. In compenso, nella concezione elaborata dopo Freud, l'io è strutturato in base a un sistema nel quale il conscio e l'inconscio sono a un tempo inseparabili e articolati secondo un rapporto di inclusione-esclusione, dove l'inconscio rappresenta la personalità nascosta che sovradetermina in parte il comportamento dell'individuo.

Siamo quindi in presenza di due filosofie diverse, impossibili da trasporre. La non-coscienza è investita di una valenza positiva e corrisponde all'io totale (disponibile, privo di scopo, vuoto: dove questi due ultimi termini hanno a loro volta una connotazione positiva), mentre la sua antitesi definisce una condizione frammentata dell'io (il pensiero calcolatore, rivolto a uno scopo, interessato a qualche risultato prestabilito), che nella lingua cinese è designata con la parola *hsin*, priva di un vero equivalente nella nostra lingua e traducibile sia con «spirito» sia con





«cuore», benché il primo termine possieda connotazioni troppo intellettuali e il secondo troppo sentimentali. «L'ideogramma primitivo pare l'immagine del cuore, o del polmone, o del fegato e quando un cinese parla di *hsin*, spesso punta l'indice in mezzo al petto, appena sotto il cuore». ¹³ Tale collocazione mostra un'equidistanza dalle facoltà cerebrali e dagli organi sensoriali, nel centro geometrico del soggetto, nella regione polmonare, laddove ha luogo la funzione respiratoria, da noi descritta in precedenza come la funzione vitale per eccellenza.

Tale Io è inconscio, se vogliamo, nel senso che funziona adeguatamente solo quando non è diretto, vincolato dalla volontà. Tuttavia non contiene la storia dell'individuo, le sue nevrosi o le sue ossessioni. Si tratta piuttosto di mancanza di autocoscienza, di annullamento dell'ego: «La vera presenza di spirito (*hsin*) è l'assenza di spirito (*wu hsin*)». ¹⁴ Designato dalla perifrasi «vera presenza di spirito», lo *hsin* costituisce il funzionamento spontaneo, naturale e globale della mente che non si applica a nulla in particolare e non persegue alcun obiettivo preciso, così da coincidere pienamente con quello che fa. L'uomo così concentrato non conosce più le distinzioni proprie soltanto dello stato di coscienza comune, e tutto l'insieme delle rappresentazioni mentali, conscie o inconscie, è a sua disposizione. I suoi ricordi non entrano più in conflitto con le percezioni, cosicché egli padroneggia queste ultime senza esserne influenzato o vincolato. Il tiro con l'arco è un'iniziazione, un cammino, una Via, che permette di acquisire la padronanza di sé e di partecipare intimamente del Tao, l'ordine universale).

Se l'arciere deve fare il vuoto, è anche perché il vuoto, principio d'azione, è alla base della cosmologia e dell'estetica cinese. ¹⁵ L'arciere, ben lungi dal distaccarsi dal mondo, si mette nella posizione di influire su di esso nel modo più efficace possibile. «Nell'ottica cinese, il Vuoto non è, come si potrebbe supporre, qualcosa di vago o d'inesistente, bensì un elemento eminentemente dinamico e attivo. Legato all'idea dei soffi vitali e del principio d'alternanza Yin-Yang, è per eccellenza il luogo delle trasformazioni». ¹⁶ Mentre il pensiero occidentale pone in antitesi azione e meditazione, quello cinese le unisce: non disgiunge l'azione vera dal suo effetto. In fondo, distingue due modi di agire: uno disordinato e inefficace; l'altro ordinato ed efficace – azione e meditazione – fondato su quella condizione di vuoto che deve realizzarsi per mezzo della concentrazione sull'esercizio respiratorio. Esso è efficace proprio per-

ché forma un tutt'uno con il Tao: «Il Tao è immaginato come principio immanente della spontaneità universale. Inoltre si manifesta inizialmente con una sorta di indifferenza o indifferenziazione totali. È vuoto (*hiu*), privo di preformismi e di pregiudizi, non ostacola alcuna iniziativa. Principio globale di totale coesistenza, forma un ambiente neutrale, propizio, quindi, al flusso e riflusso indefinito delle interazioni spontanee». ¹⁷

La prima fase dell'iniziazione è dunque compiuta. Ora, come centrare il bersaglio? La letteratura cinese è piena di apologhi sul senso da attribuire all'azione. Come la storia del vecchio gobbo «che catturava tutte le cicale come se facesse la raccolta». Il suo segreto? Anni di esercizio, per riuscire a far sì che sul suo corpo, immobile come un tronco d'albero, si andassero a posare le cicale: «Di tutte le cose al mondo io conosco solo le ali delle cicale; non mi muovo più: come potrei non prenderle?». ¹⁸ Come il vecchio gobbo attira a sé le cicale in modo del tutto naturale, allo stesso modo l'arciere deve lasciar partire liberamente la freccia. «Dall'esperienza che avevo del tiro col fucile sapevo le conseguenze del più piccolo movimento che faccia deviare anche minimamente dalla linea di mira» scrive Herigel. ¹⁹ Ma la questione è solo apparentemente di natura meccanica e di nuovo la sua soluzione non va cercata su questo piano. Dopo molti tentativi s'impone l'evidenza: è difficile rilasciare la freccia senza produrre sforzo o vibrazioni e compensare l'allentamento in modo elastico. La soluzione proposta dal maestro Kenzo Awa si limita a una semplice formula: tirare senza la minima intenzionalità. ²⁰ Per essere veramente efficace, un'azione deve fondarsi su una condizione di vacuità spirituale che garantisce la sua conformità perfetta all'ordine del mondo. ²¹ Orbene, scoccare una freccia, in un certo senso, significa commettere una violenza, un atto non naturale all'interno di questo insieme e, se si vuole che la freccia parta senza vibrare, non si può far altro che lasciare che parta da sola...

Per illustrare tale inconcepibile tesi, il maestro Kenzo Awa prende ad esempio il comportamento dei bambini molto piccoli: «Lei deve tenere la corda tesa come un bambino piccolo tiene il dito che gli si porge», dice il Maestro. «Lo tiene così stretto che non finiamo di meravigliarci della forza di quel minuscolo pugno. E quando abbandona il dito lo fa senza la minima scossa. Sa perché? Perché il bambino non pensa – mettiamo: ora lascio il dito per afferrare quest'altra cosa. Ma, senza riflettere e senza intenzione, passa da una cosa all'altra e si potrebbe dire che egli



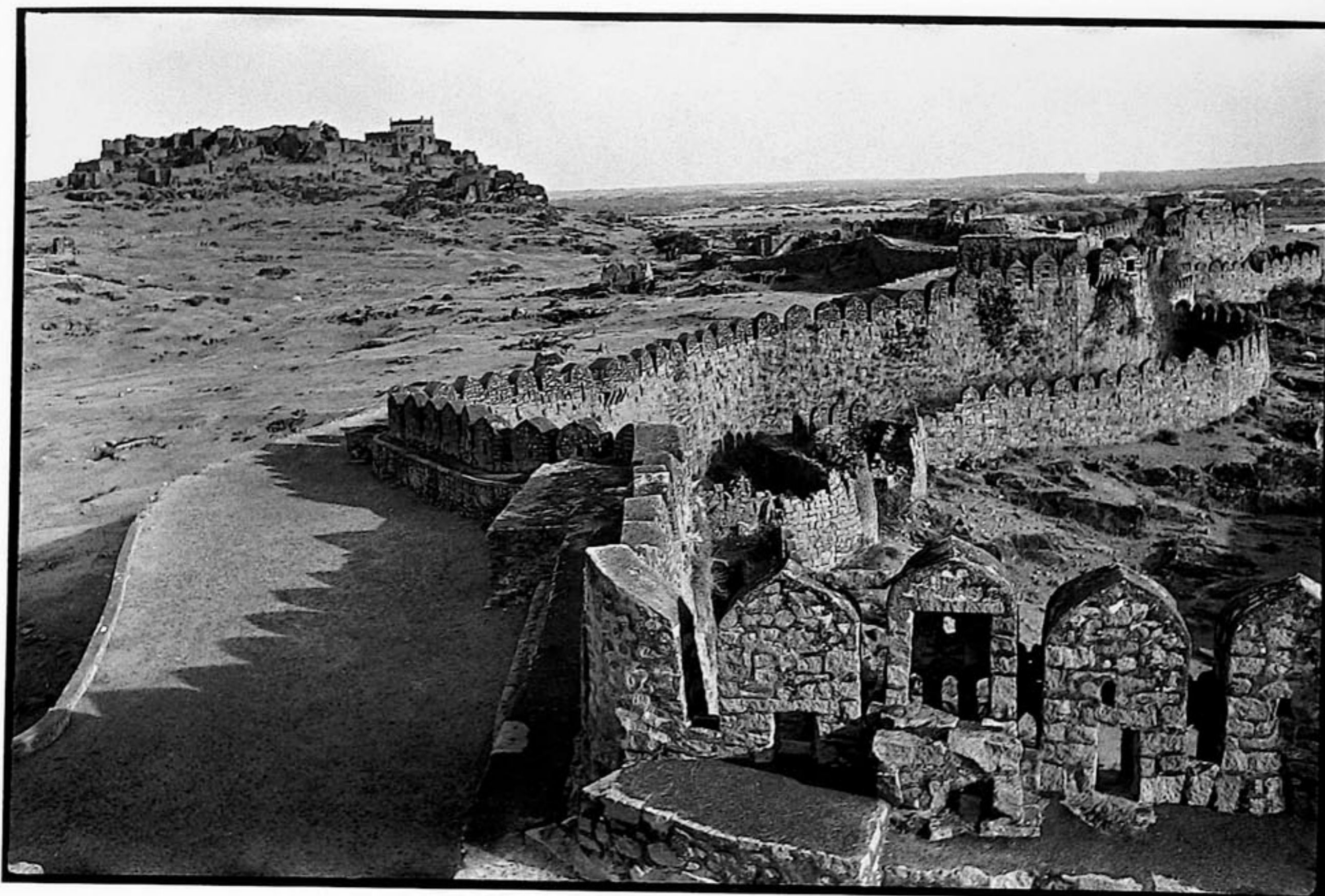
197 - Sumatra, 1949.

Doppia pagina precedente: 196 - Tempio Fatehpur Sikri, India, 1966.

gioca con le cose se non fosse altrettanto giusto dire che le cose a giocano con lui». ²² Ma come si può sostenere che il tiro della freccia debba essere il risultato di una concentrazione intensa e al tempo stesso non-volontaria, senza contravvenire al principio di non contraddizione? ²³ A questo punto, nel racconto vengono a collidere due universi culturali. Quando Eugen Herrigel domanda al maestro: «Devo dunque spogliarmi intenzionalmente di ogni intenzione?», il maestro giapponese confessa che nessun allievo gli aveva mai fatto una domanda del genere. Giungiamo così al seguente paradosso: l'atto di scoccare la freccia è un gioco da bambini perché è non-volontario, in quanto lo compiamo senza pensare, senza riflettere, ma potendo essere realizzato solo con un enorme lavoro di concentrazione, sembra comportare una considerevole, decisiva posta: una questione di vita e di morte. ²⁴ È all'esperienza che spetta l'onere della prova, e Eugen Herrigel, secondo il quale l'idea di un atto totalmente controllato ancorché involontario reca in sé una contraddizione in termini, non può far altro che rinviare a essa. Ha dunque «la sensazione

che le singole fasi del processo operativo gli vengano incontro da sole quasi per intervento superiore, che l'onda travolgente di un accadimento si trasmetta a colui che non è più che una vibrazione ²⁵». L'azione non è dunque provocata dal soggetto, bensì accompagnata.

«Si' è tirati» esclama il maestro Kenzo Awa quando, dopo più di tre anni di sforzi, Herrigel riesce a lanciare una freccia secondo i dettami dell'arte. Dopodiché, egli fa un inchino all'allievo sbalordito: «Non mi sono inchinato davanti a lei, perché lei non c'entra affatto. Questa volta lei si è mantenuto nella massima tensione nel completo oblio di sé e d'ogni intenzione; ed ecco che il colpo si è staccato da lei come un frutto maturo. E ora, continui ad esercitarsi come se non fosse accaduto nulla!» ²⁶ La metafora del frutto maturo che si distacca dall'albero sviluppa un'idea paragonabile a quella della mano del bambino che afferra un oggetto per poi lasciarlo senza intenzione alcuna, in modo del tutto naturale, come di comune accordo. ²⁷ L'esistenza di un ordine profondo si rivela attraverso una necessità intangibile, una convergenza tra il mondo esterno e quello



198 - Forte di Golconde, Hyderabad, 1948.

interiore: nell'istante in cui il frutto si stacca dall'albero, come nell'istante del tiro, ha luogo una crisi, un filo si strappa, ma a imporre e a regolare questo istante critico è la dialettica dell'ordine e del caos, cosicché la separazione della freccia o del frutto restaura e ristabilisce un ordine, proprio mentre sembra sconvolgerlo. Tale istante critico è anche compimento, purché obbedisca a una logica interna, analoga a quella dell'albero e del frutto, e non a una logica imposta da una volontà esterna. Si tratta dunque di «qualcosa» che separa il frutto dall'albero e di qualcosa che «si tira», nell'istante in cui parte la freccia.

L'arciere e il fotografo

Che cosa hanno a che fare i prolegomeni dello zen con la fotografia e, in particolare, con Henri Cartier-Bresson?

L'arciere come il fotografo esercita attività che, pur richiedendo complessi interventi manuali, non implicano

né destrezza né abilità. I loro strumenti, senza dubbio perfezionati, sono tuttavia relativamente rudimentali, quanto a impiego e principio di funzionamento.

Henri Cartier-Bresson vede nella Leica una manifestazione del principio su cui si fonda la fotografia: «I progressi della tecnologia non conteranno mai quanto lo sguardo. Ho fatto le mie prime fotografie con una Leica a cui non si poteva cambiare l'obiettivo. Non aveva neppure il mirino telemetrico».²⁸ Rudimentale, elementare: queste sono le qualità, quasi morali, della macchina fotografica. Oppure, essa simboleggia se non l'uomo, almeno una delle sue capacità essenziali, quella di vedere, cioè tutt'altra cosa rispetto alla semplice attitudine fisiologica: il vedere, operazione attiva di costruzione del visibile, ha una sua durata e impegna il soggetto. Vero organo di percezione istantaneo, la macchina fotografica diviene in effetti «padrona dell'istante che, in termini visuali, interroga e decide allo stesso tempo».²⁹ Lo sguardo è perciò intelligenza, nella duplice accezione di «essere dotato di intelligenza» e di «comprensione». Come l'arco è strumento della realizzazione di una capacità fisica – la presa della mano che colpi-



199 - Campo profughi di Kurukshetra, Pendjab, 1947.

sce e in tal modo annulla la distanza – così la Leica conferisce a una diversa facoltà il potere di organizzare il fluire del visibile e, così facendo, di assoggettare il tempo allo sguardo. Fotografia e tiro con l'arco coniugano il piacere di esercitare una presa sulla distanza senza muoversi e di dar forma al fluire del tempo, che ne è privo per definizione, senza dare l'impressione di agire su di esso.

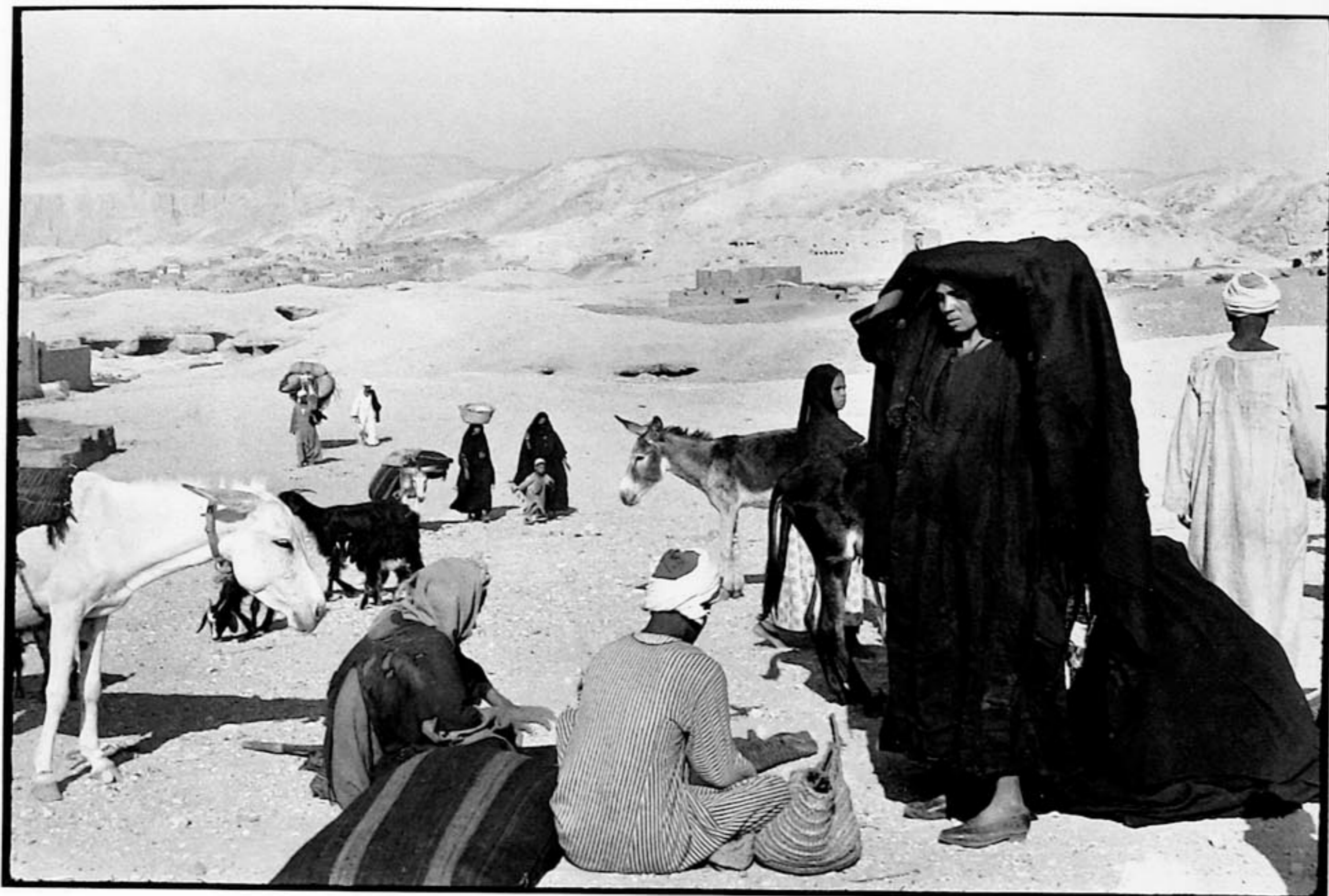
Tiro con l'arco e fotografia associano l'azione sullo spazio a un'esperienza del tempo, ragione per cui possono essere vissute come esperienze spirituali. Se Henri Cartier-Bresson sembra magistralmente ignorare le evoluzioni tecniche che hanno interessato la fotografia, è perché egli considera questa disciplina nella sua accezione originaria, quasi congenita, che impone di considerare l'operazione fotografica come il rapporto tra un tempo di posa (Cartier-Bresson preferisce dire: «un tempo di cattura») e uno spazio potenzialmente in movimento. Tale è anche l'operazione mentale svolta, alla sua maniera, dal tiratore con l'arco, padrone della distanza se riesce a padroneggiare l'istante e, mediante questo, il tempo.

La presunta complessità del tiro è, per il neofita, una

vera e propria illusione. In un certo senso, lo stesso vale per la fotografia nella quale, secondo Cartier-Bresson, il progresso tecnico riveste una funzione secondaria. Il tiro non risulta corretto se non quando avviene «spiritualmente». A scattare veramente la foto non è colui che schiaccia il pulsante: la fotografia è un atto mentale prima ancora che un'operazione meccanica, chimica o fisica. Pensare un tiro o una fotografia in funzione di imperativi tecnici è il segno inequivocabile del fallimento. «Nella fotografia, vi è un aspetto mentale, *cosa mentale!*, e una gioia fisica». ³⁰

L'arco, come la macchina fotografica, dà luogo a una configurazione simbolica che definisce la vera scommessa del tiro: il tiratore si trova in una situazione in cui la continuità tra sé e il mondo è a rischio, e il tiro si vede conferire come obiettivo la verifica di tale separazione e poi la restaurazione dell'unità.

È anche sul controllo della propria respirazione che il fotografo si basa per stabilire una relazione simbiotica con gli elementi. Ciò gli consente di creare una condizione di vuoto interiore, senza urto né sincope, in modo che la scelta dell'istante decisivo promani dal mondo esterno, così



200 - Tebe, Egitto, 1950.

come lo coglie la sua sensibilità, e non da qualche altro fattore – un riflesso inconsulto, un accesso di impazienza, una scelta deliberata ecc. Una fotografia riuscita, o realizzata nei modi dell'«arte senz'arte», reca la testimonianza di una simbiosi tra un evento visivo e una sensibilità. Una sensibilità. Non quella forma di intelligenza che presupporrebbe l'esistenza di un calcolo da parte del fotografo e, di conseguenza, di una volontà di piegare l'immagine ai suoi desideri, di imporle obbedienza alla logica di un istante deciso in precedenza, e non decisivo. «È come nella poesia: non bisogna riflettere. Bisogna riflettere sempre, tranne che in quell'istante». La prassi del fotografo, come quella del tiratore zen, impone innanzi tutto di procedere a un'ascesi delle facoltà coscienti e degli schemi intellettuali che predeterminano la percezione. Pertanto, la fotografia è cosa mentale solo quando non è decisa in anticipo. «Il grande principio, l'attitudine fondamentale, è decerebralizzare, disintellettualizzare lo sguardo».³²

Il problema è identico sia che si tratti di fotografare eventi o di eseguire ritratti: «Che cosa c'è di più fugace di

un'espressione su un volto? La prima impressione che il viso trasmette è spesso quella giusta, e se la si arricchisce frequentando la persona in questione, diviene tanto più difficile esprimerne la natura profonda, quanto più intimamente la conosciamo».³³ In virtù di una disciplina imposta, tale spontaneità assume un valore a un tempo etico ed estetico. Non si tratta di ingenuità. Saper vedere, forgiare il proprio sguardo, è il risultato di un lungo lavoro su se stessi: «È così difficile guardare. Siamo abituati a pensare, riflettiamo continuamente, più o meno bene, ma non si può insegnare a guardare... Imparare a guardare richiede un'enorme quantità di tempo».³⁴

Ma come si fa a combinare spontaneità e concentrazione? Concentrazione non è necessariamente sinonimo di coscienza e riflessione. Tutte le espressioni utilizzate da Cartier-Bresson per descriverla ne fanno una disciplina intellettuale stabile, è vero, ma in nessun modo una forma di fissazione su un oggetto. Essere disponibili significa lasciar esprimere liberamente la totalità delle proprie facoltà: «Nel momento in cui si fotografa, tutto è in gioco,



201 - Ahmedabad, India, 1980.

l'esperienza, la sensibilità ecc.».³⁵ Concentrazione, scioltezza e oblio di sé sono concetti perfettamente compatibili. «Il fotografo dev'essere una lastra sensibile: va bene avere la propria concezione, ma occorre rispettare ciò che accade».³⁶

Dimenticarsi, essere dimenticati: due aspetti di una medesima esigenza. «È un mestiere in cui bisogna restare anonimi. È come se, a un chirurgo impegnato in un'operazione, qualcuno dicesse: "Le leggo la mano..." No! Bisogna passare inosservati, bisogna dimenticarsi di sé, se si vuole che la propria opera acquisti più forza».³⁷ Non è una regola deontologica del mestiere di reporter, bensì un imperativo estetico, che impone al fotografo di essere in tutto e per tutto vicino al vivente, che è tale per il semplice fatto di non avere secondi fini, in quanto puro esserci. Essere dimenticati e dimenticarsi descrivono la disposizione mentale di ogni attività creativa. «Per disegnare, secondo Matisse, i requisiti sono gli stessi: disciplina, rigore e completo oblio di sé. E nella fotografia, si deve tenere lo stesso atteggiamento: astrarsi, tentare di eliminare

ogni sentire. Uguale è la mia idea della libertà: un quadro che permetta qualsiasi variazione. È il fondamento del buddismo zen, l'evidenza: si arriva con grande forza e si finisce per dimenticare se stessi».³⁸

L'estetica zen poggia sul principio del prolungamento dell'attività creatrice del mondo nella persona dell'artista, che diviene così vettore di tale creazione spontanea. Per far ciò, deve amalgamarsi con esso. «Chi cerca di plasmare il mondo, io credo, non ci riuscirà. Il mondo, il vaso sacro, non può essere plasmato. Colui che lo plasma lo distruggerà. Colui che lo trattiene lo perderà»³⁹ dice Lao-tsu. Da qui la valorizzazione dell'istinto, di un comportamento quasi animale: «Il genere in cui me la cavavo meglio era "il saggio fotografico" su una città o su una regione, in assenza di alcun evento particolare. In questi casi mi sentivo tranquillo, potevo passare tranquillo, inosservato, fiutare e poi, hop! Colpire!»⁴⁰ Il fiuto – qualità più istintiva che riflessiva – rappresenta una sorta di intelligenza dei sensi che impegna indistintamente, e allo stesso livello, le facoltà mentali e le attitudini sensoriali. Già nel 1952 Cartier-Bresson



202 - Martine allo specchio, 1978.

aveva riassunto questa consapevolezza nella seguente formula: «Il reportage è un'operazione progressiva della testa, dell'occhio e del cuore per esprimere un problema, fissare un evento o delle impressioni».⁴¹

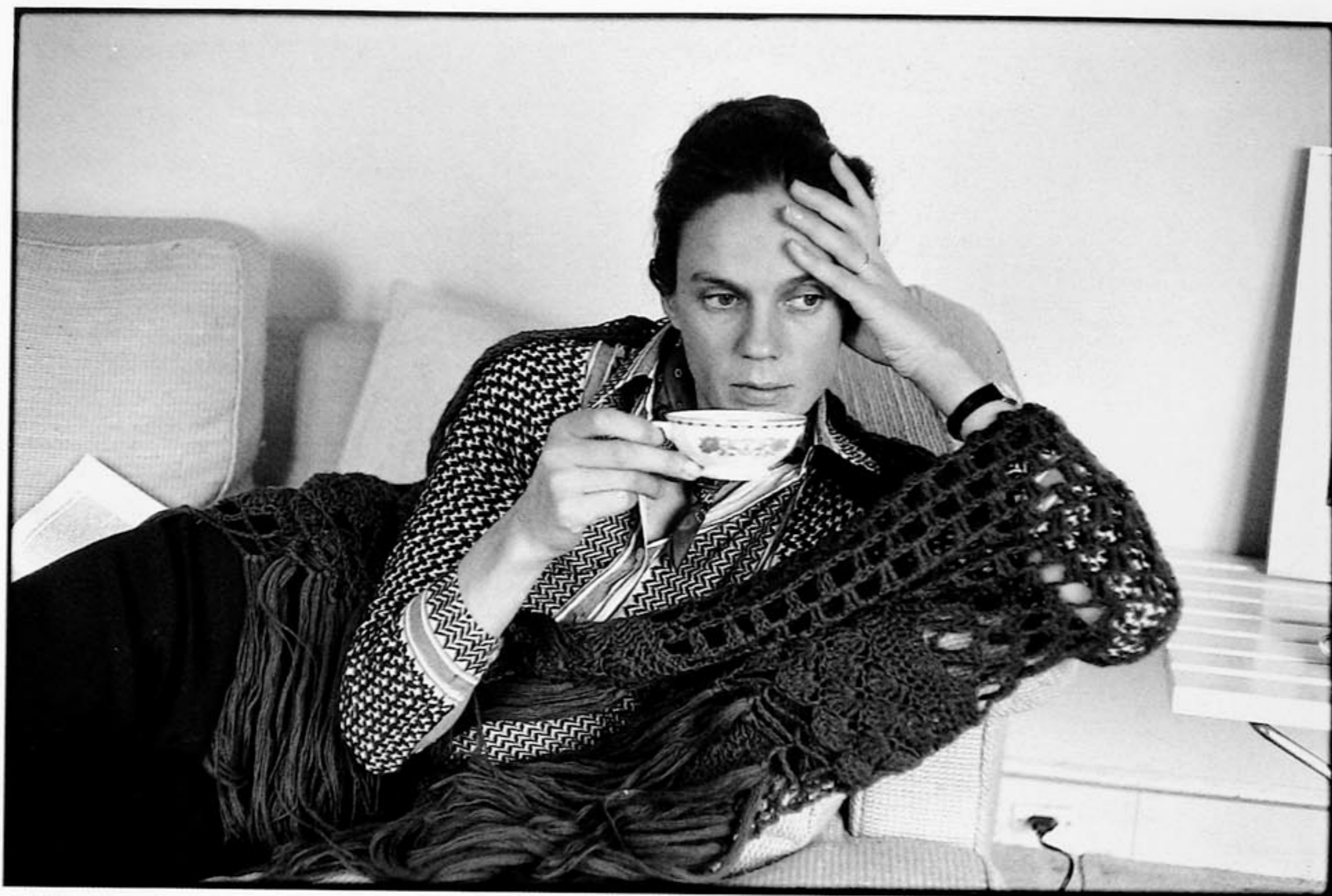
Potremmo tentare di interpretare questi termini con una teoria dei simboli comunemente accettata: la testa rimanda per metonimia al cervello, all'intelletto, l'occhio alla visione, il cuore alla sensibilità. Otterremmo così una triade recante in sé la formula ideologica del reportage



203 - Mélanie davanti alla televisione, 1982.

umanistico, cioè di una fotografia improntata dalla volontà di testimoniare. Alcuni aspetti dell'opera di Henri Cartier-Bresson potrebbero, a prima vista, confortare tale interpretazione: come lui stesso ha detto, non si sfugge alle influenze della propria epoca, e fu proprio tra il 1930 e il 1950 che vennero fissate le modalità di un approccio alla realtà che non poteva prescindere dalla dimensione sociale (nella fotografia come nel cinema o in letteratura).⁴² La triade testa-occhio-cuore racchiude in sé una poetica, come peraltro conferma, qualche anno più tardi, una leggera modifica apportata alla formula sopra enunciata: «Fotografare significa mettere sulla stessa linea di mira la testa, l'occhio e il cuore».⁴³ Questa volta, nel 1979, il riferimento al tiro è evidente.

«Della fotografia non c'è nulla da dire: bisogna solo guardare».⁴⁴ Suggestendo l'idea di un'autonomia cognitiva della fotografia, egli insorge contro la tendenza a confonderla con l'intelligenza verbale (come se quest'ultima non fosse che un mezzo tra gli altri di strutturare il mondo e di conferirgli un significato), ignorandone così la specificità. In effetti, Cartier-Bresson torna a esigere il rispetto per la cultura visuale, che non va ricondotta al linguaggio o al discorso ragionato, bensì considerata strumento di comprensione autentica: «La pittura è un mezzo di conoscenza, la poesia è un mezzo di conoscenza, la fotografia è un mezzo di conoscenza: non esiste altro che la scienza».⁴⁵ La nostra tradizione culturale è restia a lasciare briglia sciolta alle immagini, senza circondarle di discorsi che riducano la loro polisemia. È come se essa cercasse inconsciamente di incorporare le immagini e, più in generale, l'intera produzione visiva, nella sfera delle idee, di assimilare immagine e concetto, di contenere e frenare la sensibilità e l'intuizione visiva – che Cartier-Bresson rivendica apertamente – esigendo da esse una giustificazione verbale, senza neppure sospettare che l'immagine possa rappresentare, in realtà, «un diverso modo di riflettere».⁴⁶ Gli stessi pregiudizi furono contestati anche da Aragon: «L'immagine nelle diverse fasi del suo sviluppo appare allo spirito con tutte le garanzie che questo richiede alle modalità di conoscenza. L'immagine è la legge nel campo dell'astrazione, il fatto in quello dell'evento, la conoscenza nel concreto. E poiché è sulla base di quest'ultima che giudichiamo e possiamo dichiarare in breve che l'immagine è la via a ogni conoscenza, allora siamo portati a considerare l'immagine come la risultante di ogni moto dello spirito, a trascurare tutto ciò che non la riguarda, a dedicarci solo all'attività poetica a



204 - Martine con una tazza di tè, 1975.

detrimento di tutte le altre attività». ⁴⁷ Così come la fotografia è un modo di vivere, l'immagine è un modo di pensare che non può essere ridotto alle procedure linguistiche senza falsificarlo, senza mitigarne i poteri. «Non so se la fotografia sia o non sia arte. So che è un mezzo di comprensione. La fotografia è intelligenza...» ⁴⁸ È un modo di vivere in sintonia con il mondo e in armonia con se stessi. Un'armonia che non ha alcun carattere mistico, perché non equivale a un distacco dal mondo, ma alla sua stilizzazione.

Tirare è essere colpiti

Per Henri Cartier-Bresson, «qualcosa» tira anche nell'istante decisivo. Una foto non si scatta né si ruba; una foto si coglie, si dà. «È la foto che vi fa, non siete voi a farla». ⁴⁹

Si tratta di una questione cruciale – sia per la pratica zen del tiro con l'arco, sia per la fotografia – che conviene porre non nella forma: «Chi tira?», bensì in quella seguente: «Come si può immaginare che un soggetto, inte-



205 - Mélanie e il gatto di Folon, 1978.



206 - Texas, 1961.



207 - La Foire du Trône, Parigi, 1952.

grandosi in un processo fisico e meccanico, possa pretendere di compiere cosa diversa da un atto fisico e meccanico? Come può, inoltre, il tiratore essere soggetto di un'azione spirituale e di una creazione artistica?»

Né la nozione cartesiana di soggetto, né la diade attivo-passivo hanno cittadinanza in questo contesto. Tutto avviene come se il tiratore estendesse una logica che ha origine fuori di lui. «Se tutto dipende dal sapersi inserire nell'accadimento col perfetto abbandono di sé e di ogni intenzione, il compimento esterno dovrà prodursi come da solo, senza che la riflessione lo guidi e lo controlli». ⁵⁰ Ciò non significa che l'evento o l'azione hanno luogo indipendentemente dall'intervento umano, bensì che, a uno sguardo esterno, il concatenamento globale dei gesti effettuati non presenta interruzioni e sembra procedere nel modo in cui agisce generalmente la natura: «Si raggiunge il giusto atteggiamento spirituale dell'artista quando i preparativi e l'opera, il materiale e lo spirituale, il soggettivo e l'oggettivo trapassano senza discontinuità l'uno nell'altro». ⁵¹

Ben lungi dal negare l'intervento del soggetto nell'azione creativa, il pensiero zen proclama la necessità assoluta che esso si armonizzi con il corso delle cose, quando ricerca la massima efficacia ed eccellenza nella pratica artistica. L'esperienza della bellezza e della perfezione non derivano che dall'unità, dalla partecipazione al Tutto.

Ecco riconciliati il soggetto e il mondo esterno, l'uomo con se stesso. I maestri dell'arte cavalleresca del tiro con l'arco sono soliti affermare che l'arciere mira a se stesso quando scocca una freccia. Egli diviene opera di se stesso mentre compie un'azione conforme allo spirito in cui l'universo e l'insieme delle continue mutazioni trovano un ordine, il Tao. ⁵² A queste conclusioni tende l'estetica cinese. Anzi le porta alle estreme conseguenze: l'uomo che riuscisse a fondersi con l'ordine del Tutto potrebbe non fare nulla e cionondimeno rimanere un artista perfetto: «[Nella maestria] l'artista e l'uomo in tutta l'estensione del termine s'incontrano su un piano più alto. [...] Il maestro non cerca più, trova». ⁵³

L'opera implica un lavoro compiuto senza sofferenza, in modo fluido: questa non potrebbe apportare all'oggetto la benché minima correzione. ⁵⁴ La natura non ritorna su ciò che fa. E nemmeno il vero artista. «Un pittore all'inchiostro di China», scrive Herrigel, «prende posto davanti agli allievi. Esamina i pennelli e li dispone lentamente per l'uso [...] e finalmente, dopo essersi trattenuto un certo tempo in profonda concentrazione, in cui sembra irrag-

giungibile, con pennellate rapide e sicure traccia un'immagine che non richiede né tollera correzioni». ⁵⁵ Ciò non deve far pensare all'esistenza di una qualche ispirazione. Per il pensiero estetico cinese, l'opera, pur frutto di una disciplina rigorosa, può scaturire solo di getto, senza frazionamenti, mentre per l'estetica occidentale la fotografia si trova in una condizione di equilibrio precario, in quanto l'opera è a un tempo il frutto di un incessante lavoro di perfezionamento delle tecniche professionali e il prodotto dell'ispirazione.

Il fatto che la fotografia sia un processo meccanico la espone, purtroppo, al rischio di incarnare una qualche ispirazione venuta dall'alto e di personificare i poteri dell'immaginazione ⁵⁶. Non resta, alla fotografia, che rivolgersi alle virtù del lavoro: ma com'è possibile, visto che la mano, simbolo stesso del lavoro, non interviene nel processo e che, inoltre, la sua genesi è istantanea e non prevede ritocchi, se non per mezzo di manipolazioni secondarie? ⁵⁷ Viceversa, nel contesto dell'estetica zen, l'aspetto dell'istantaneità della creazione e il suo corollario, l'impossibilità di apportare il minimo ritocco, lungi dall'essere considerati indici d'imperfezione, costituiscono i principi stessi di una creazione magistrale, facile, agevole; insomma, perfetta.

Perché tutto è collegato: se, nell'estetica occidentale, la valorizzazione del lavoro o quella dell'ispirazione concorrono, benché in modi diversi, alla sopravvalutazione del ruolo del creatore (che sfocia talvolta nel culto del genio e, più spesso, in quell'ipertrofia dell'Io che, come abbiamo visto, esasperava così tanto Henri Cartier-Bresson), nella prospettiva dell'estetica zen, la creazione artistica è istantanea e non perfezionabile, mentre il soggetto è definito dalla sua condizione di annullamento e fusione in un processo globale di cui è parte.

Non resta che procedere all'attribuzione della paternità dell'opera, poiché essa non appartiene né all'uomo – che non saprebbe creare da solo (ancor meno ponendosi in contrapposizione alla natura) – né alla natura, che crea il bello per caso – benché queste felici casualità si distinguano solo agli occhi dei conoscitori – ma che non si trasforma in opera senza intervento dell'uomo. Ecco perché è necessario tornare al libro di Eugen Herrigel per ritrovare il filo del discorso sull'iniziazione al tiro. Anche se il suo primo tiro regolare non è stato compiuto con maestria assoluta, esso possiede tuttavia le qualità essenziali del tiro da maestro. A poco a poco, l'arciere impara a cogliere, dopo averlo provato una volta, un piacere intenso nell'i-



208 - Giappone, 1966.

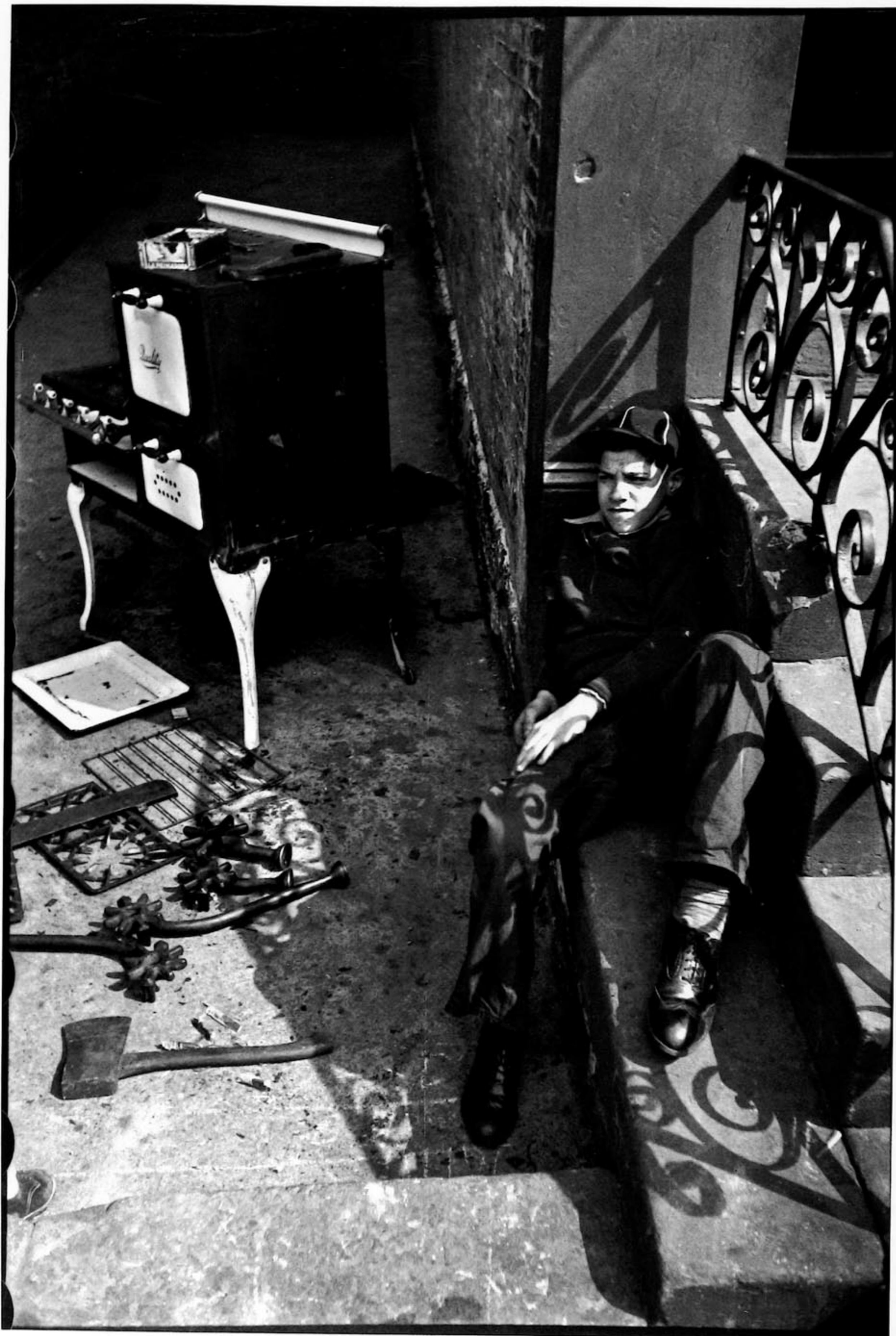
stante in cui scocca il tiro, pienamente compreso in quello stato mentale privo di intenzionalità, in quella sensazione di gioia che in giapponese è detta *satori*.⁵⁸

Spesso tradotto con «risveglio», il termine *satori* non indica un'esperienza paragonabile alle sensazioni provate dai grandi mistici nei loro momenti di trance. Questo risveglio, in cui si fondono rilassamento, gioia e svuotamento, evoca le sensazioni che seguono l'orgasmo, una pienezza senza scopo, piuttosto che un'estasi mistica. Questo paragone è stato proposto dallo stesso Henri Cartier-Bresson: «È un evento che si sviluppa, cresce – e, ad un certo punto, tutto è ordine geometrico. È come un orgasmo! Noi siamo in lotta con il tempo, un po' come il direttore d'orchestra». ⁵⁹ L'unità fisica e mentale dell'Io, l'unità tra l'Io e il mondo sono realizzate nell'esperienza del *satori*.

Esistono altri criteri per identificare il tiro perfetto; in particolare, «la danza del tiro», forma rituale, modo di solennizzare, di sacralizzare il rapporto con il mondo. Questo approccio rende il tiro più efficace, lo naturalizza, stabilisce una continuità tra il mondo e l'arciere. Il tiro con l'arco è solo apparentemente un problema di spazio. Ogni

arte consiste giustamente nel tradurre una questione di spazio in un problema di tempo, perché il successo del tiro dipende nella stessa misura dall'istante del tiro, dalla tensione dell'arco e dalla mira vera e propria. Ritualizzando i gesti del tiratore, la danza li introduce al movimento e alla durata, veri bersagli dell'arciere. Ed è precisamente così che Henri Cartier-Bresson descrive l'atto di fotografare: «Era una danza e, allo stesso tempo, una lotta con il tempo...»⁶⁰

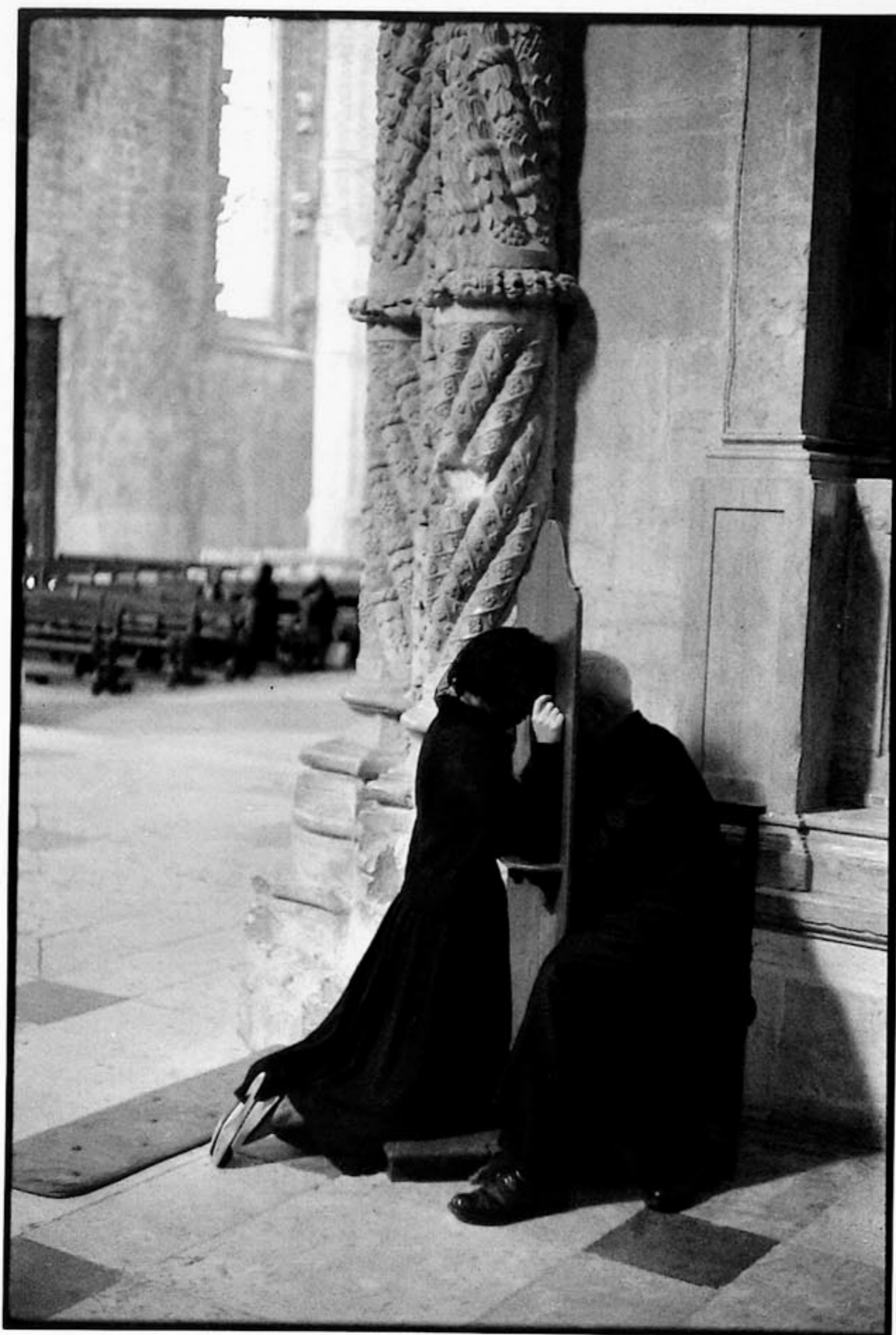
In altre parole, l'annullamento del soggetto non equivale alla sua negazione. Il pensiero zen afferma un principio di adeguamento tra un soggetto liberato, maestro di sé, e ritmi biologici naturali analoghi ai suoi. Il legame tra il soggetto creatore e il mondo esterno si fonda su un rapporto di reciprocità, cosicché il carattere individuale e specifico dell'atto creativo è perfettamente rispettato.⁶¹ Il sinologo Paul Demiéville riferisce che Lin-Tsi (morto intorno all'867), uno dei fondatori del *chan* (la versione cinese dello zen), usava sottoporre ai suoi allievi degli enigmi, il più noto dei quali è tradizionalmente detto delle «quattro alternative di Lin-Tsi». A partire dai due termini su cui si fonda l'azione – il soggetto e il mondo esterno – esistono



209 - Quartiere cubano, New York, 1935.



210 - Metropolitana di New York, 1959.



211 - Lisbona, 1954.

quattro possibilità: primo, sopprimere il soggetto, ma non l'oggetto: si tratta della posizione realista o pragmatica; rimangono solo il mondo e i suoi fenomeni, cui l'uomo, tutto sommato, non partecipa che lontanamente. L'io è dunque qualcosa di irreali, di inconsistente, in balia degli eventi. Secondo, sopprimere l'oggetto, ma non il soggetto: è la posizione idealista, per la quale sussiste solo il pensiero. Lo stato di quiete è ottenuto a costo della soppressione immaginaria (illusoria) del mondo esterno. Terzo, sopprimere a un tempo soggetto e oggetto: è l'annientamento sia del pensiero sia delle percezioni sia degli stati della coscienza. Tale condizione patologica compromette evi-

dentemente tanto il pensiero quanto l'azione. Quarto, non sopprimere né il soggetto né l'oggetto: è il ritorno alla realtà, la riconciliazione tra coscienza e mondo, garante d'armonia e di pace, interiore ed esteriore.⁶²

È a quest'ultimo stato che si indirizza la preferenza di Cartier-Bresson. Il pensiero chan e lo zen non conoscono il dilemma tra il realismo pragmatico che presuppone l'annichilimento del soggetto e l'idealismo per il quale il mondo esterno deve piegarsi alla visione del soggetto. Tale concezione è evidentemente di primaria importanza per la fotografia, poiché essa presuppone l'esistenza di un soggetto pieno e intero, promotore del tiro senza esserne tuttavia il



212 - Tennessee, 1946.

responsabile, causa efficiente e finale dell'immagine fotografica (nel senso che ne costituisce l'origine e la fine) senza esserne affatto il creatore, ossia il demiurgo. L'azione del fotografo e l'immagine che ne risulta sono pensate all'interno di un'interazione che implica congiuntamente soggetto e mondo e poggia su questa stessa congiunzione.

Il vuoto

Com'è possibile? Il substrato sul quale si genera il legame tra soggetto e mondo non è altro che il Vuoto. Vuoto installato all'interno di sé per mezzo della respirazione regolata. Vuoto anche tra sé e il mondo esterno, perché la coscienza è priva di qualsiasi obiettivo intenzionale. Vuoto, infine, come principio di rinnovamento, di circolazione, di creazione permanente, capace di trasformare l'oggetto in piacere estetico nel processo di apprensione dell'opera, dove questa si traduce in soffio, ritmo, movimento –

in breve, in una dinamica risultante dalle disposizioni pneumatiche del soggetto, in piena armonia con le leggi che governano l'universo. Allo stesso modo, il concetto di vuoto riguarda la descrizione psicofisiologica dell'atto creativo e la sua valutazione estetica: è un elemento che regola il nostro rapporto con il mondo, nonché ogni opera d'arte. François Cheng mostra come, nella pittura cinese, esso rappresenti la condizione materiale e spirituale necessaria per la riuscita di ogni creazione, ma costituisce anche l'elemento mediano necessario all'esistenza di una dinamica interna all'opera, che traduce quella dell'uomo.⁶³ Da una parte disposizione mentale capace di condizionare la creatività, ma anche principio compositivo inseparabile dal concetto di alternanza e da quello di ritmo.

Lo Yin e lo Yang costituiscono il principio dell'alternanza tra valori antinomici e concreti, che si applica in primo luogo alla rappresentazione dell'insieme degli opposti che regolano lo spazio-tempo. «Le nozioni di Yin e Yang s'inseriscono in un insieme di rappresentazioni che domina l'idea di ritmo».⁶⁴ In queste condizioni, la pittura cinese è allo stesso tempo – e senza la minima contraddizione –



213 - Stati Uniti, 1969.

un'azione totalmente controllata e che lascia molto spazio all'inconscio.

Per Cartier-Bresson, la cattura di sensazioni visive è un esercizio compiuto dall'intuizione di fronte a un mondo in movimento, una pratica fondata su una dialettica della concentrazione e della spontaneità, che ha come fine quello di vivere in armonia con il mondo e di comprenderlo meglio senza ricorrere ai mezzi dell'intelligenza analitica.⁶⁵

Essendo partecipe di un macrocosmo, l'uomo può esercitare la sua intuizione, a condizione di cancellare ogni traccia di coscienza riflessiva e di volontà. Il soggetto trasforma un'operazione meccanica in un processo artistico pienamente padroneggiato.

Henri Cartier-Bresson non viene mai considerato (si dovrebbe aggiungere: mai e poi mai!) un teorico della fotografia, visto che nel parlarne egli non si basa che sulla propria esperienza e sul suo interesse per qualcosa che rappresenta un'avventura spirituale e artistica. Dunque è in questo umanismo empirico che si deve ricercare la ragione per cui, nell'arte cavalleresca del tiro con l'arco zen, egli ha

ritrovato categorie *a priori* e un modo di pensare analoghi ai suoi, nonché problemi simili a quelli su cui ha incentrato la sua opera. L'estetica zen per lui non è un sistema di pensiero bell'e pronto, e nemmeno una scappatoia. Partendo da presupposti simili, lavorando sulla base di problemi analoghi, essa giunge a soluzioni specifiche ma convergenti con quelle cui è pervenuto Cartier-Bresson con la fotografia.

A tutte queste ragioni, bisognerebbe aggiungerne un'altra, che spiega perché l'estetica zen giunga a far luce con tale pertinenza su un'arte e una tecnica all'apparenza così lontane dal contesto culturale delle civiltà orientali. Noi non ci siamo preoccupati di sapere se esistano ragioni strutturali capaci di chiarire il ruolo del concetto di vuoto in fotografia; perché è un istante, vuoto, proprio dell'operazione fotografica, l'attimo in cui l'otturatore si apre e il flusso fotonico fa reagire la pellicola sensibile.

Nella letteratura dedicata alla fotografia, tale istante di vuoto è designato da termini che generalmente ruotano intorno alla sfera semantica della catastrofe, del collasso, della ferita ecc. Alcuni esempi: G.F. Carrera scrive che «se



214 - Acceleratore lineare, Stanford University, California, 1967.

la fotografia non è mimesi, né analogia, né indice, né referente, ma solo quella catastrofe istantanea, in cui si cristallizza ogni cosa, non si può parlare della sua funzione ramemorativa che in termini di fascinazione morbosa – naturale – nei confronti dell'orrido, che ci spinge a uccidere e a contemplare, con piacere, tutto ciò che non amiamo vedere.⁶⁶ Régis Durand, citando Carrera, si sottrae a tale concezione nichilista, che egli liquida per partito preso come un fenomeno di moda, sottolineando che «è come la breve pausa, debole ma cruciale (diastole, sinapsi), nel battito del cuore della fotografia, mentre l'altro momento è costituito dal desiderio, molto più familiare, di

padroneggiare o di celebrare il mondo, cioè quello dell'atto fotografico inteso come cattura, predazione».⁶⁷ Philippe Dubois parla, analogamente, di «una distanza costitutiva al cuore stesso del dispositivo», della «necessità di uno scarto, di una separazione, di un taglio», che si traspone contemporaneamente nello spazio e nel tempo. Separazione nello spazio, perché non si deve dimenticare che se l'immagine fotografica si impietrisce e si congela, «tale meraviglia non può che compiersi *nella distanza*. Ovviamente, ogni stereotipo non offre *in sua vece* nient'altro che un'assenza esistenziale».⁶⁸ Ma separazione anche nel tempo, perché «la fotografia, per definizione, non ci mostra che il passato, più o

meno lontano. [...] Anche nel caso della Polaroid, dove il tempo di sviluppo è notevolmente accelerato, lo scarto temporale sussiste, benché ridotto a qualche secondo. Come dice John Berger, «tra il momento fissato sulla pellicola e il momento dello sguardo rivolto alla fotografia, si spalanca sempre un abisso». ⁶⁹ Infine, Henri Van Lier sottolinea come questo breve istante sconvolga radicalmente la percezione: l'immagine fotografica non riuscirà a essere una percezione nel senso fenomenologico della parola, perché colui che la osserva «si trova di fronte a un oggetto il cui spettacolo eventuale non ha dalla sua alcuna consistenza di durata e che, allo stesso tempo, costituisce un provocatorio esempio di pura simultaneità, nel senso in cui



215 - Plan de la Tour, 1974.

l'intende la fisica». ⁷⁰ Se Van Lier provoca volontariamente la confusione tra immagine fotonica e immagine fotografica, quest'ultima non risulta perciò meno astigmatica. Astigmatismo spaziale, date le aberrazioni cromatiche e geometriche (aberrazione sferica, coma, distorsione, o astigmatismo, per meglio dire, dovuto al fatto che il pennello luminoso che attraversa l'obiettivo possiede due punti focali differenti, e l'immagine meno brutta è quella che si trova a metà strada tra i due). Ma anche astigmatismo temporale, poiché, come scrive Schaeffer, «l'immagine è sempre sfalsata in rapporto all'istante decisivo: come questo si presta a farsi cogliere nella visione motivante, quella giunge sempre con una frazione di secondo d'anticipo o di ritardo. Vedere o registrare: bisogna scegliere. Così,

quando si utilizza una macchina reflex monoculare, l'istante della ripresa è anche quello in cui lo specchio si rialza, cioè quello in cui la visione non è in atto; se si vuole salvaguardare la visione che si ha contemporaneamente alla ripresa, si sarà condannati alla parallasse spaziale. Non si riuscirà dunque a sfuggire all'astigmatismo, né alla relazione di incertezza tra visione e immagine che esso implica». ⁷¹

Ma se ciò conferma l'esistenza di un fenomeno di «vuoto» e rafforza la pertinenza di questo concetto nell'ambito della fotografia, la constatazione del carattere astigmatico dell'immagine fotografica non distrugge forse anche il fondamento della teoria dell'istante decisivo? Apparentemente,

la risposta non potrà essere che positiva. Eppure, Schaeffer non si spinge fino a quel punto: ciò ridurrebbe a quantità trascurabile l'aspetto analogico dell'immagine fotografica, perché costringerebbe a considerarla come una percezione, astrazione prodotta dallo sfasamento esistente tra lo spazio-tempo dello scatto e quello della reazione fotonica.

Jean-Marie Schaeffer ricorda che il concetto di istante decisivo è radicato nella convinzione che la fotografia possa riprodurre la vita in movimento, ad esempio quando fissa il volo di un uccello, neutralizzando in tal modo l'effetto deleterio del fuggire del tempo. Ma come è possibile identificare la vita con il movimento,

dato che la fotografia non può rappresentare la vita se non congelando il movimento? È per sciogliere questa contraddizione che viene introdotto il concetto di istante decisivo: «Il momento propizio», scrive Schaeffer, «è l'istante stigmatico in cui la totalità si (rap)presenta, o quanto meno si annuncia, nell'impronta, trasformandola in monade. L'immagine non è più registrazione del tempo aperto che scorre, bensì rappresentazione della temporalità ciclica di un organismo chiuso in se stesso. Si crede di poter salvaguardare, nell'immagine artistica, l'eternità e la permanenza che si dispera di poter ottenere nel corso dell'esistenza. Come se l'arte non fosse parte integrante di questa esistenza, come se non fosse soggetta alle stesse leggi bronzee. La *vita* come oggetto emblematico della rappresenta-



216 - Oppedette, 1977.

zione fotografica mette l'immagine al servizio di un culto panteistico edulcorato». ⁷² La critica di Schaeffer è evidentemente molto forte, ma tocca, insieme, la concezione romantica del tempo (l'istante decisivo avrebbe un significato eterno e perciò un valore ontologico) e il concetto di rappresentazione, basata com'è sul paradosso secondo cui non si potrebbe rappresentare alcunché, se non distruggendo l'oggetto rappresentato, che si tratti della vita o di qualche altra sensazione o sentimento. Essa identifica vita e fugacità, tempo e negatività, e ritiene che non si possa rappresentare adeguatamente la vita se non, eventualmente, fermando il tempo nell'istante della sua maggiore fugacità.

Questa visione non è applicabile all'opera di Cartier-Bresson. Se l'istante decisivo significasse un arresto puro e semplice del tempo nell'attimo in cui la fugacità ha raggiunto il suo apice, allora, per illustrarlo, bisognerebbe ricorrere alla celebre foto, scattata da Harold E. Edgerton, della goccia di latte che cadendo su una lastra di ferro

incandescente si trasforma in corona comitale: si ha così un'impronta resa monade (la corona), insieme a quel «panteismo edulcorato» di cui parla Jean-Marie Schaeffer. ⁷³

Il carattere astigmatico della fotografia non invalida la sua pratica dell'istante decisivo. Schaeffer lo conferma indirettamente con la seguente analisi di una delle fotografie di Cartier-Bresson, *Chiusa di Bougival, Francia, 1955*: «La sua ricchezza figurativa, scrive, non potrebbe essere distinta dalla dinamica quasi percettiva, da quella varietà interattiva delle forme e degli sguardi (tra cui quello di un cane rivolto direttamente all'osservatore), per cui l'immagine si irradia letteralmente al di fuori della propria inquadratura. Noi ci troviamo all'altra estremità dell'immagine fotonica, là dove la fotografia ottiene quasi l'impossibile: farsi «allucinare» come percezione sinestetica, fruscio sonoro e spettacolo visivo, lontana da qualsiasi simbolismo, da qualsiasi messaggio iconico». ⁷⁴

In che senso questa fotografia è «allucinata»? Probabil-

ill. 221



217 - Basses-Alpes, Francia, 1988.

mente nel senso che essa si presenta come una sorta di pseudo-composizione pittorica, una pseudo-immagine cinematografica e una pseudo-foto di famiglia, che sovrappone tre distinti modelli rappresentativi ed ermeneutici, nessuno dei quali si riferisce veramente solo a se stesso, più di quanto non costituisca la somma di tutti e tre.

È un ritratto di famiglia che raffigura tre generazioni: posato sulla soglia di casa, il piede della madre segna una frontiera simbolica. Ma è anche un fotogramma: la scena evoca luoghi comuni dell'immaginario cinematografico (*L'Atalante* ecc.); per quanto i personaggi siano statici, i loro atteggiamenti contengono il movimento precedente (a destra, il cane si appresta ad alzare la zampa, l'uomo ha appena girato il capo, in posizione sbilanciata, la donna spinge in avanti il piede, il neonato ha ancora gli occhi abbagliati dalla luce esterna). E, infine, è anche un dipinto: per tutti i richiami culturali evocati dall'immagine (si pensi a certi esempi di Presentazione del Bambino o ai *Joueurs* di Le Nain, dove compare un personaggio in primo piano che ci volta la schiena, con una mano piegata che poggia sul fianco), ma anche per il gioco sottile degli sguardi – un

sistema apparentemente concluso: la nonna osserva il bambino, il quale guarda il padre, che a sua volta guarda anche il cane a destra, mentre la madre, come al momento dell'offertorio, abbassa leggermente gli occhi e non guarda né l'oggetto che solleva né il destinatario del gesto sacro: uno sguardo da madonna mitigato da un sorriso da giorno di festa.

È senza dubbio questa la ragione per cui Schaeffer parla di sinestesia, percezione spontanea di molteplici tipi di immagini, e al contempo di allucinazione, perché una tale sovrapposizione è improbabile e mal assimilabile, fruscante di troppe associazioni immaginarie. Per di più, questa fotografia, pur essendo al contempo tutte queste cose, non è né una foto di famiglia (non è oggetto di uso privato), né un fotogramma (non è integrata in un continuum), né un dipinto (poiché rientra nell'ambito della testimonianza istantanea). La somma di questi tre sistemi interpretativi non basta a esaurirla. La chiave di questa immagine (il *punctum* avrebbe forse detto Roland Barthes) è costituita da un dettaglio: lo sguardo del cane a sinistra, che è rivolto al fotografo. Se non fosse per questo dettaglio

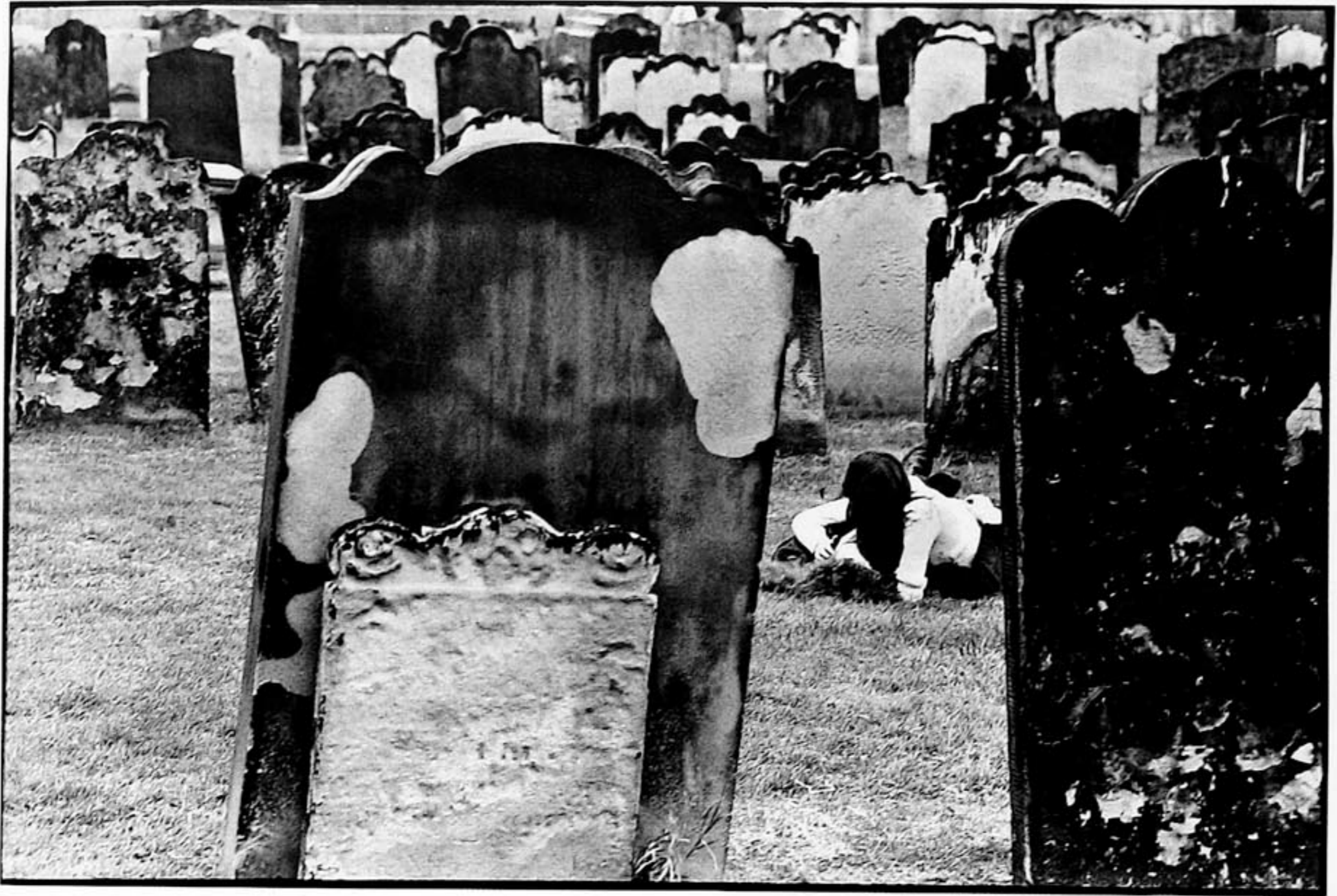


218 - L'Eufrate, Iraq, 1965.

che cambia tutto, il fotografo sarebbe in effetti riuscito a «farsi dimenticare», a insinuarsi «tra la camicia e la pelle», cosicché tutto si sarebbe svolto come in un quadro, o come in un film, nel più totale isolamento. Ma lo sguardo del cane è giustamente l'elemento per cui quest'immagine funziona come impronta fotonica di qualcosa che «è stato», presa da un soggetto presente solo quanto basta a catturarla e abbastanza assente da non turbare la fragile intimità esistente tra i personaggi. Lo sguardo di questo cane in agguato (a differenza del cane sulla destra, colmo di devozione per il padrone) restituisce alla scena la dimensione di

fotografia presa dal vivo, e sussume sotto questa categoria le altre tipologie di rappresentazione (foto di famiglia, fotogramma, dipinto) che essa contemporaneamente evoca.

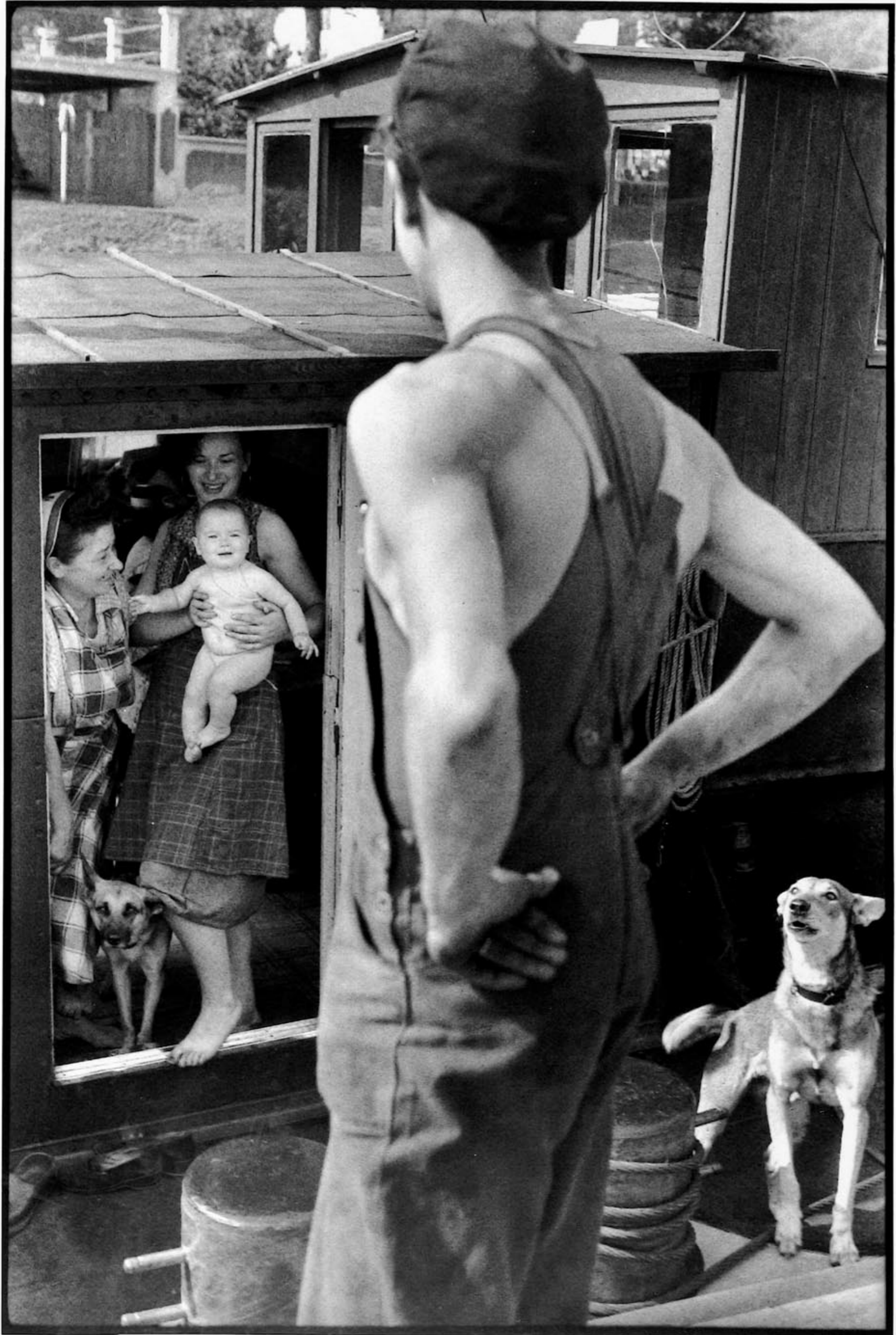
La cattura istantanea è combinata con una costruzione geometrica di complessità inaudita che poggia su una serie di forme triangolari e rettangolari, la cui funzione primaria consiste nel dare equilibrio alla composizione, ma che struttura anche le interrelazioni tra i diversi personaggi e il fotografo: triangoli veri (quelli delle braccia dell'uomo, quelli della madre, quelli che formano il tetto del barcone



219 - Newcastle-on-Tyne, Inghilterra, 1978.



220 - Dieppe, 1926.



221 - Chiusa di Bougival, Francia, 1955.



222 - Tralee, Irlanda, 1963.

o le bretelle), rime plastiche (tre forme rotonde – il berretto, in alto, e le due bitte d'ormeggio, in basso – e tre forme rettangolari – la porta aperta, le finestre della cabina su entrambi i lati rispetto alla testa dell'uomo, l'edificio in alto a destra) e, infine, triangoli composti di linee immaginarie, quelle degli sguardi incrociati dei personaggi, dei cani e del fotografo, i quali al contempo descrivono le relazioni esistenti tra loro e costruiscono un percorso ottico quasi infinito, poiché a seguirlo si è continuamente rinviiati dall'interno all'esterno dell'immagine, in una sorta di movimento centripeto che conduce a un punto cieco: il gomito che l'uomo punta verso di noi.

Quest'immagine è dunque ben lontana dal ridurre l'istante a una monade, dal trasformare la percezione in sostanza. Essa non geometrizza l'istante; al contrario, inventa un tempo adatto a un ordinamento singolare.

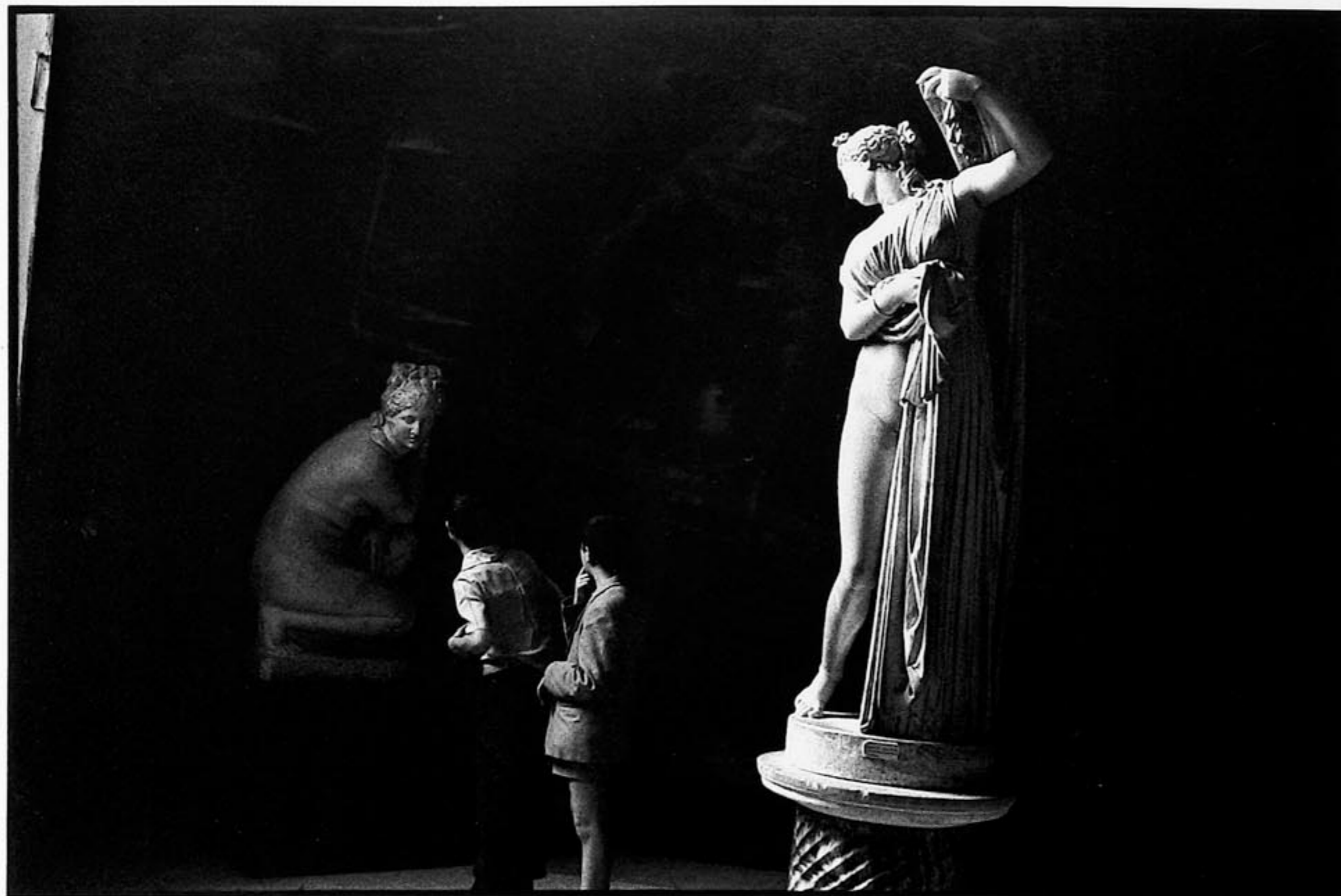
Così il concetto di vuoto mentale, di vacuità, tematizzato dall'estetica zen appare pienamente giustificato in questa sua applicazione alla fotografia. È il vuoto mentale che opera la sutura tra lo spazio-tempo dell'immagine percepita e quello dell'immagine fotografata. Esso rende

conto del carattere astigmatico dell'immagine fotografica, quell'istante di vuoto sufficiente a spalancare un abisso tra questa e la percezione. Anche a rischio che il senso emergente da questa operazione appartenga molto meno all'ordine del discorso che a quello del «fruscio», o del «quasi-nulla» di cui parla Vladimir Jankélévitch a proposito della musica – la quale, come la fotografia (che, secondo Cartier-Bresson, della musica è sorella), diviene «lingua del divenire e dei ricordi».⁷⁵

Sulla base di questo quasi-nulla che essa produce bisogna forse concludere che la fotografia sia priva di senso?

Sì, se si vuole a tutti i costi ridurre la fotografia all'estetica romantica, che è il pensiero dominante della modernità artistica, ma rispetto alla quale la fotografia è in equilibrio precario.⁷⁶ Ma, rivelandoci così poco, essa ci rimanda il riflesso della deformazione culturale per cui noi preferiamo sapere «che cosa dire» piuttosto che imparare a guardare.

Il tentativo di parlare della fotografia con la maggior pertinenza possibile non può dunque consistere che nella ricerca del regime ermeneutico che più le conviene. Forse una delle intuizioni più feconde di Roland Barthes, in *La*



223 - Museo, Napoli, 1963.

camera chiara, fu quella di sottolineare la parentela tra la fotografia e lo zen, ribadendo che le foto che turbano si osservano in modo «al contempo rapido e attivo, in agguato come belve», e che esse sono paradossalmente «non sviluppabili», senza possibilità di espansione retorica, alla stregua di un haiku che provoca «un'immobilità viva». ⁷⁷

Questa condizione contiene tutto il paradosso della fotografia, arte visiva in cui la contemplazione dello spazio si annulla di fronte alla pregnanza del tempo. Essa sfugge anche all'approccio simbolico puramente verbale e gioca nello spazio tra questi due estremi, insieme finzione di uno sguardo rivolto al tempo e pura adesione tautologica al mondo, senza «niente di speciale», come dice il maestro

zen. Per «far parlare» la fotografia, se crediamo a Roland Barthes, bisogna imparare a chiudere gli occhi allo scopo di farla «risalire» silenziosamente, come quando si ascolta la musica: «La fotografia dev'essere silenziosa (ci sono fotografie tonitruanti, che io non amo): non si tratta di discrezione, ma di musicalità.

La soggettività assoluta può essere conseguita a una sola condizione, con lo sforzo di mantenere il silenzio (chiudere gli occhi significa far parlare l'immagine nel silenzio). La foto mi tocca se io la sottraggo al suo bla-bla ordinario: Tecnica, Realtà, Reportage, Arte ecc. Bisogna tacere, chiudere gli occhi, lasciare che solo il dettaglio risalga alla coscienza affettiva». ⁷⁸

Il geometra

Che poema, l'analisi di fi!

Paul VALÉRY, *Lettera a C. Ghyka*

[...] Nella cultura della simmetria, si venerano dunque inconsciamente la regola e la bella proporzione, come fonte di tutta la felicità che ci è venuta; questa gioia è una specie di azione di grazia. È solo dopo aver provato una certa soddisfazione da quest'ultima gioia che nasce un sentimento ancora più sottile, quello di un godimento ottenuto spezzando ciò che è simmetrico e regolato [...]: dal che appare allora come una specie di enigma estetico, categoria superiore della gioia menzionata in primo luogo.

Friedrich NIETZSCHE

Parlare delle immagini di Henri Cartier-Bresson significa generalizzare su fatti eccezionali. I casi particolari divengono così delle regole. «Io sono contro le regole, le odio»,¹ ha scritto il fotografo. Una simile irritazione può sorprendere, sapendo che la sua opera è stata spesso intesa come un modello di virtuosismo formale che impone la propria geometria. Egli incarnerebbe la fotografia alla francese, come alla francese vengono chiamati i giardini disegnati da Le Nôtre: arte fatta di equilibrio e misura, fondata su una composizione razionale che non esclude del tutto la fantasia, ma in cui le audacie sono temperate da un ritegno di buona lega.

A questo proposito, Cartier-Bresson non transige: «Bisogna essere rigorosi, perché è troppo facile, la fotografia». Il tono diventa addirittura profetico: «Nel Vangelo è scritto: "In principio era il Verbo". Bene, per me: In principio era la geometria. Passo il tempo a prendere calchi, a misurare le proporzioni in libretti di riprodu-

zioni di dipinti che mi porto sempre dietro. Ed è questo che ritrovo nella realtà: in tutto questo caos, c'è l'ordine».²

Volente o nolente, è probabile che abbia suscitato la nascita di un formalismo, riguardante solo i suoi epigoni, che genera (come la formula di «istante decisivo») effetti di ritorno sulla valutazione delle sue stesse fotografie. Alain Bergala si fa portavoce, senza dividerla del tutto, dell'opinione secondo la quale Cartier-Bresson avrebbe imprigionato la creazione fotografica francese, paralizzata da regole geometriche, nella tenebrosa segreta dell'aneddoto sociologico, chiusa a doppia mandata con il catenaccio retorico: «Della fotografia francese, le immagini di Henri Cartier-Bresson sarebbero la quintessenza o il prototipo: il gusto dell'istante unico, l'equilibrio classico delle forme, lo humour, la tentazione dell'aneddoto significativo ecc. Altrettante pseudoqualità che mi hanno sempre fatto sembrare la tradizione della fotografia francese di una grande povertà, di una certa soddi-



224 - L'Aquila, 1952.

sfatta stupidità, di un'evidente mancanza d'invenzione e di rischio, per aver votato l'atto fotografico all'aneddoto, al pittoresco, agli effetti retorici».³ E aggiunge: «Sono appassionanti le immagini che manifestano una perdita di dominio, un enigmatico ritorno del reale, con il quale la fotografia sfugge parzialmente all'ansia dell'organizzazione della forma e del senso rimettendo in causa il ruolo immaginario del soggetto nell'atto fotografico. Le immagini di Cartier-Bresson testimoniano che l'atto fotografico si gioca sempre tra perdita e dominio. Ogni immagine, in una certa maniera s'impone a lui (e a noi) in modo nuovo ed enigmatico, almeno finché egli non impone la propria organizzazione». C'è in effetti in Cartier-Bresson una contraddizione dinamica tra il non-volere e il dominio.⁴ Quest'ultima non mira a far entrare forzatamente i fenomeni visivi in cornici prestabilite, in presunte regole universali. Vedere nell'importanza che egli assegna alla geometria un formalismo significa dimenticare che l'ordine non è né imposto alla realtà né

modellato su principi a essa esterni. Inversamente, stupirsi di scoprire nelle sue immagini imperfezioni formali, come fa Raúl Beceyro,⁵ significa pretendere di riportare la perfezione plastica che egli ricerca alle regole dei manuali di divulgazione che consigliano di comporre secondo dei canoni.

L'ordine, nelle sue fotografie, emerge su uno sfondo di caos che condiziona l'apparizione di istanti in cui tutto viene a ordinarsi. «È l'unione nell'istante di occhio, cuore, testa. È una specie di riconoscimento».⁶ Un congiungersi: la fotografia si forma all'incrocio tra i ritmi proposti dalla realtà e il senso spontaneo del loro ordine per il fotografo. Questi ritmi plastici non sono assegnati all'immagine artificialmente, ma scaturiscono da un'emozione, da una reazione al tempo.

Così, nella fotografia di una strada dell'Aquila (1952), gli elementi architettonici del primo piano ritmano una prospettiva paragonabile a uno scenario teatrale all'italiana. Nel punto dove si situerebbe la scena,

ill. 224

nel prolungamento di tre edicole, c'è un personaggio. Malgrado questi elementi, che dovrebbero far prevalere lo spazio, l'insieme è determinato da un fattore aleatorio: la presenza del minuscolo personaggio.

Henri Cartier-Bresson riprende i procedimenti che permettono la messa in opera, grazie alla prospettiva, di una forma simbolica del tempo e ne rovescia la logica: una presenza casuale, sottomessa al tempo, chiude la rappresentazione spaziale e le conferisce la sua necessità.

La grazia

Agli occhi del fotografo, la vita si presenta in modo apparentemente contraddittorio: è ordine e durata a un tempo. Esistono istanti in cui, fortuitamente, il visibile, modellandosi in forme e linee, acquisendo una geometria, suscita una sensazione di equilibrio e di armonia. Cartier-Bresson conserva il legame tra razionalità e bellezza. Allora, spontaneamente, dal caos delle forme mobili della durata emerge un ordine, che presuppone una sorta di fede nella tendenza della vita a rinnovarsi e organizzarsi. È qui che trova origine il lirismo dell'opera.

C'è del pitagorismo in questo postulato di un ordine geometrico che incarnerebbe quella che gli uomini del Rinascimento chiamavano una «formula della bellezza». Non il pitagorismo dell'Alberti, che vedeva nell'*harmonia mundi* una prova della perfetta razionalità del mondo, ma quello dei sostenitori di un'estetica dell'«arte-magia», per riprendere l'espressione di Robert



225 - Le gambe di Martine, 1968.

Klein.⁷ La pratica di Henri Cartier-Bresson sarebbe andata meno facilmente d'accordo con una teoria estetica per cui l'artista impone al mondo un ordine razionale, che con una teoria secondo la quale egli, in virtù dell'amore che investe nel rapporto con il mondo, non fa che partorire processi naturali. «La foto è indubbiamente un atto d'amore che si ripete all'infinito»,⁸ proclama.

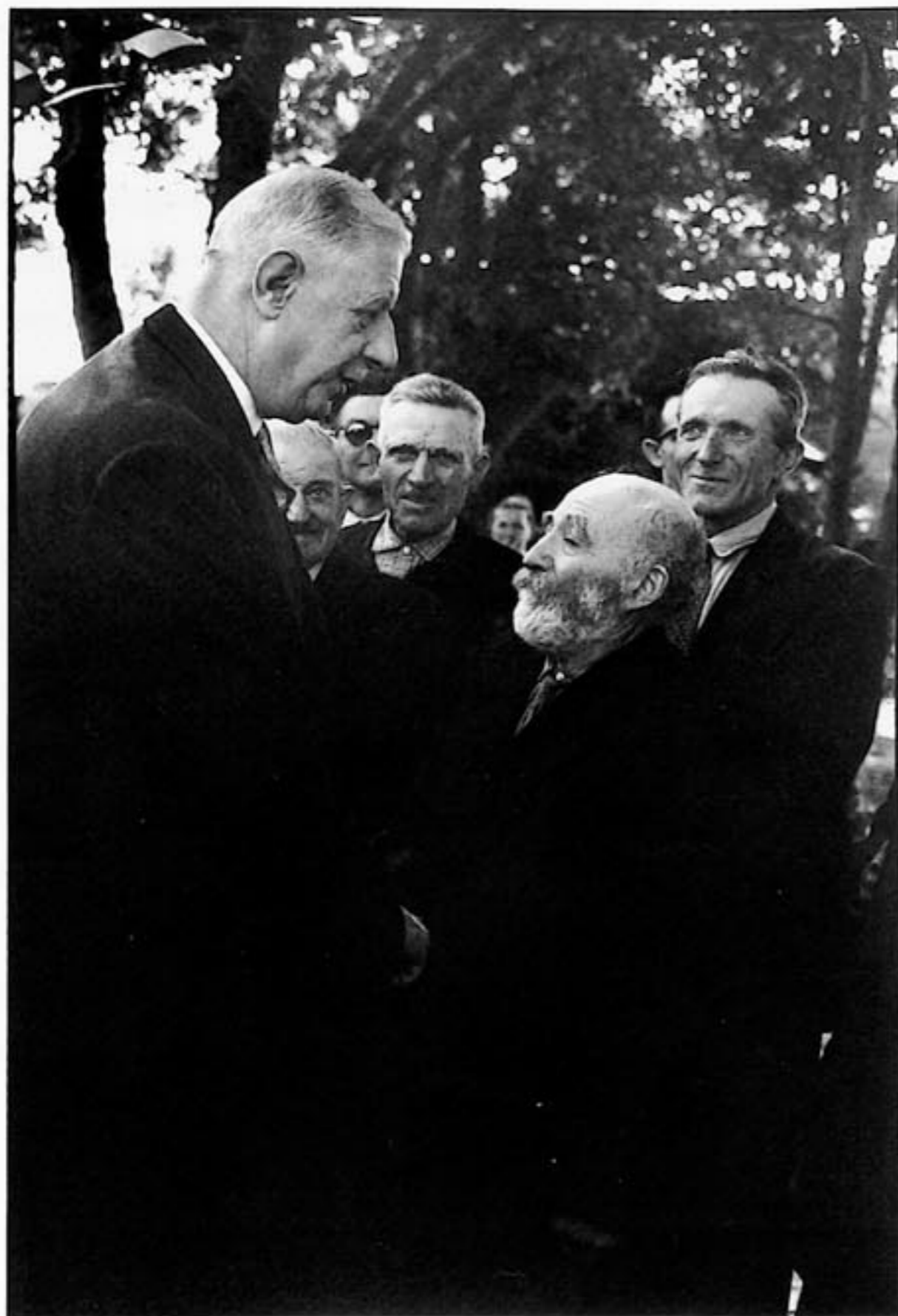
Il ruolo dell'amore è cruciale in tutte le concezioni dell'arte-magia. L'amore è affine all'arte nella sua causa (la bellezza) e alla magia nei suoi effetti (la sorpresa, l'empatia, l'emozione, l'estasi ecc.). Il neoplatonismo, attingendo i propri argomenti nel *Simposio* di Platone, vedeva nell'amore anche il fondamento di una dialettica tra ordine (l'incontro felice, l'armonia) e caos (la dispersione, la scissione degli esseri).

Per autori quali Jean de Meung o Marsilio Ficino, l'artista instrada la natura favorendo i processi, sapendo attendere il momento propizio, di modo che la bellezza matematica si presenta come una trappola per la grazia. «Allo scienziato maieuta», scrive Robert Klein, «che nella magia naturale comanda alla natura, corrisponde allora l'artista uccellatore, che non produce la bellezza, ma sa catturarla. Siamo qui al cuore del dibattito estetico del Rinascimento: si tratta di sapere se i numeri e i rapporti pitagorici, l'armonia qualitativa e quantitativa, costituiscono la bellezza, o ne siano solo la preparazione; se, in altri termini, la bellezza sia regola o grazia».⁹

Se dovessimo collocare la fotografia in presa diretta sulla vita qual è concepita da Henri Cartier-Bresson nel dibattito cui accenna Robert Klein, essa starebbe dalla parte della maieutica e della ricerca della grazia, e il fotografo cacciatore dalla parte dell'artista uccellatore, per il quale la gioia è attendere che la grazia, come a volte accade, si posi (*Le gambe di Martine*, 1968). In un certo senso, estetica aristotelica del bello ed estetica plotiniana si trovano conciliate: che cos'è in fondo un istante decisivo se non l'unione tra una concezione della bellezza intesa quale strutturazione proporzionale e simmetrica delle parti (Aristotele), e l'idea della grazia quale la definisce Plotino, cioè una bellezza animata e folgorante, irradiata dal riverbero dell'Uno?¹⁰

Tale idea plotiniana del bello, non composito, assolutamente semplice, non è in contraddizione con la tradizione pittorica cinese, per la quale le regole geometriche sono indotte dall'osservazione rigorosa della natura: «Ho avuto per maestro il mio spirito, il mio spirito ha avuto

ill. 225



226 - Charles de Gaulle, 1961.

per maestro il mio occhio, e il mio occhio ha avuto per maestro il monte Hua», rispose il pittore Wang Lu a chi gli chiedeva a che scuola appartenesse.¹¹ Henri Cartier-Bresson si trova in piena sintonia con i principi taoisti, che riformulano la concezione dell'arte-magia in un altro contesto: «Vi sono soltanto leggi naturali e, come dice Montesquieu, le leggi sono i rapporti necessari che procedono dalla natura delle cose: in queste parole è detto tutto. La fotografia è la concentrazione dello sguardo. È l'occhio che spia, che s'aggira instancabile, sempre pronto, che s'apposta. La fotografia è disegno immediato, è domanda e risposta».¹²

La formula di Montesquieu è effettivamente limpida: le leggi che s'impongono all'artista non sono regole astratte meccanicamente applicate alla composizione. Restano interne, indotte dalla natura delle cose alle quali l'artista deve piegarsi, che egli cioè deve penetrare per restituirle. È il rispetto del soggetto e di se stessi. La composizione è il risultato di una interazione tra il fotografato e il fotografo, movimento di domanda-risposta reci-

proca, alternanza permanente: «Davanti a qualunque cosa, ci si deve dire: che cos'è? Perché?».¹³ Non sta al fotografo imporre la sua regola alla realtà: «È attraverso una grande economia di mezzi che si giunge alla semplicità d'espressione».¹⁴ Per Cartier-Bresson il rigore autentico si fonda su un dialogo tra il fotografo e l'ordine aleatorio del reale, senza il quale egli non potrebbe evitare gli scogli del formalismo e dell'intenzione d'esprimere.

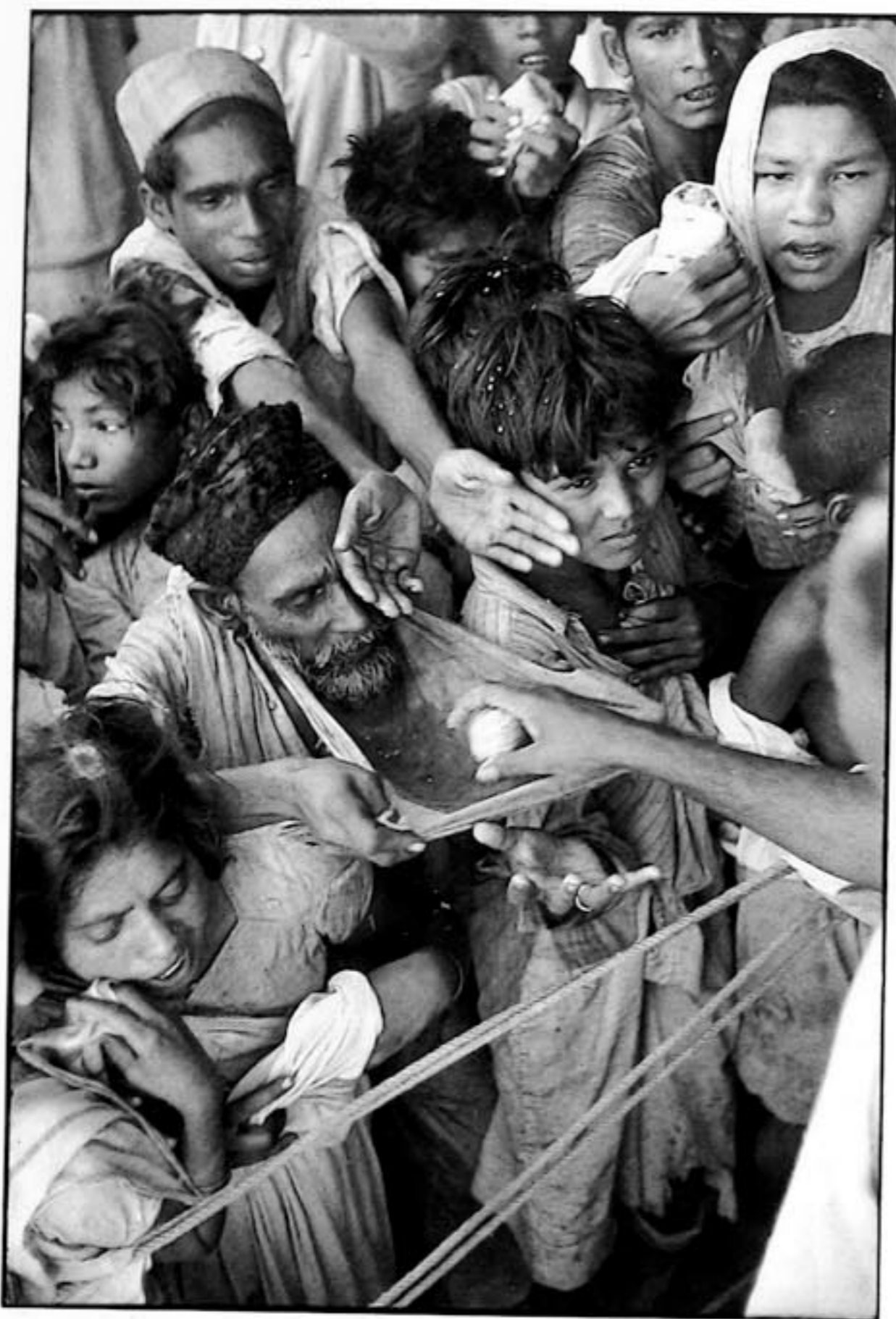
Se per Bergala egli ha messo la fotografia in una impasse, Robert Capa vedeva nelle sue esigenze estetiche un residuo delle ambizioni e dei pregiudizi di gioventù, un culto del bello mal posto, considerate le situazioni cui il reporter va incontro: «Capa tacciava la fotografia bressoniana di decadenza», riferisce Ernst Haas.¹⁵ In nome del fotogiornalismo, Bob Capa fustigava quello che giudicava un estetismo. In nome di un'estetica della contestazione, Alain Bergala critica quello che egli ritiene un classicismo. Questi attacchi convergenti corrispondono alla situazione duale delle fotografie di Henri Cartier-Bresson.

Il suo punto di vista nasce invece dalla scelta di una terza via. Se egli porta nella fotografia le leggi della composizione elaborate dai pittori, è perché giudica che il fotografo condivida la stessa intuizione fondamentale del pittore cinese: l'ordinamento di cui persegue la realizzazione nell'immagine non può essere ottenuto facendo violenza all'ordine che l'ingloba.

Un punto essenziale in comune tra il tiro con l'arco e la fotografia è il ruolo fondamentale dell'*esprit de géométrie*. Henri Cartier-Bresson fa scherzosamente riferimento al generale de Gaulle, che, sembra, diceva: «I fotografi sono come gli artiglieri: devono mirare giusto,



227 - Nanchino, 1949.



228 - Compleanno del maharaja de Baroda, India, 1948.

colpire in fretta e tagliare la corda!»¹⁶ Nella sua trivialità, è un epigramma che esprime con esattezza i problemi cui il fotografo di reportage va incontro (nel tiro con l'arco zen, tuttavia, si tratta meno di mirare giusto che di tirare giusto). Resta il fatto che il tiro riuscito esclude qualunque approssimazione, e che non si giunge alla padronanza se non si è un modello di esattezza e precisione. Soltanto allora la precisione confina con la bellezza, l'*esprit de géométrie* si apre sull'assoluto. Un tiro perfetto opera uno sconvolgimento qualitativo e il colpo riuscito diviene una sfida alla casualità o una confutazione del caos. Raggiunto il centro del bersaglio, l'ordine del mondo ne risulta certificato, autentico. È allora che l'ordine plastico può essere effettivamente sentito come salvatore. La perfezione formale con cui esso si traduce nell'immagine suscita un senso d'eternità tanto più intenso e prezioso in quanto emerge in occasione di un fatto insieme aleatorio e transitorio. Solo la fotografia può impadronirsi restando fedele a tale essenza effimera. Non si tratta di fermare il tempo (fissare il caos

non è uscirne), né di astrarsene per prendere un po' di distanza, ma di estrarne la positività. Questo carattere positivo può apparire solo per caso o, più precisamente, in modo imprevedibile.

Sottomettendosi al gioco del caso, il fotografo può aspirare a una padronanza dell'ordine plastico nell'istante. Egli lo riconosce mentre emerge dal caos, ma non è lui a provocare questa emersione. La padronanza si confonde con la capacità di agire alla punta estrema del presente, nella presenza assoluta. Il fotografo non crea nulla, ma, come nella pittura cinese, la sua opera è tanto più perfetta in quanto sa cogliere il momento in cui qualcosa si crea attraverso di lui.

Il rischio maggiore del fotogiornalismo non era tanto, per Cartier-Bresson, quello di cadere nell'estetismo, quanto di non far germogliare, tra fotografo e soggetto, l'interesse, la conoscenza esatta, la connivenza che solo il tempo permette, a condizione che il fotografo non viva sotto la pressione dell'attualità, forma anemica di presenza nella propria storia.

Comporre non significa riferire un fatto visivo dagli equilibri plastici preconcepi. Una composizione formale perfetta è priva d'interesse se non è consustanziale a un'emozione autentica che vi si dispieghi. L'istante decisivo è la cattura di un ordinamento in uno spazio in cui si realizza una ricomposizione dei valori temporali propri all'emozione visiva: «Sono le cose molto sottili, e nello stesso tempo molto solide, quelle decisive».¹⁷ La composizione regge per la coincidenza dei ritmi, delle forme, delle linee e dei volumi, in un istante colto come tale, e a partire dal quale scaturisce un'emozione nuova, riordinata nel quadro dell'immagine, attinta nel reale, ma infine staccata da esso. «Il taglio di una foto dev'essere quello del mirino, corrispondente al formato 24x36, vicino alla sezione aurea. È grazie a questa integrità che diviene la porzione di spazio ridotta all'istante. Una cosa accade in un ordinamento e in un istante precisi. Il tempo e la geometria sono due coincidenze. Il fotografo è lì per testimoniare. Non c'è motivo di vanità».¹⁸

Per Henri Cartier-Bresson la fotografia, come la pittura cinese, deve testimoniare non solo della trasposizione di uno spazio visivo in due dimensioni, ma della conversione in uno spazio-tempo concreto e istantaneo. Il fotografo, come l'arciere zen, non può mirare correttamente a uno spazio senza inserire nella sua linea di mira il tempo. È ciò che il maestro Kenzo Awa esprime

dicendo: «Comportatevi come se l'obiettivo fosse l'infinito!»¹⁹ L'infinito non è l'assoluto, ma semplicemente il luogo, il vuoto in cui vengono a incontrarsi il soggetto e le mutazioni del mondo. Allora la fotografia può essere un'intelligenza; per riprendere la formula con cui Sartre definisce la coscienza, non può esservi intelligenza che non sia intelligenza *di* qualcosa. Senza spingersi, come i cinesi, fino ad affermare che se non vi fossero i pittori a dare agli uomini un'immagine dell'ordine efficiente che regna nel mondo, quest'ultimo si troverebbe in pericolo, il fotografo, quando sceglie di catturare questo o quell'istante, ha agli occhi di Cartier-Bresson una funzione altissima: «Un fotografo ha una responsabilità nei confronti del mondo: questa responsabilità è una questione di scelta. La scelta che ha fatto dell'istante presente: non c'è che una frazione di secondo in cui la foto esiste veramente. Grazie ad essa, tutto viene rimesso in causa».²⁰ Il ruolo del fotografo che lavora per la stampa non è paragonabile a quello dello storico, certo, ma anch'egli deve assumersi una responsabilità autentica verso la Storia. «In *Guerra e pace* Tolstoj dice: «Anche osservando all'infinito e minuziosamente le lancette dell'orologio, la valvola e le ruote della locomotiva, o le gemme della quercia, non scoprirei la causa del suono delle campane, dell'avviarsi della locomotiva, né del vento primaverile. Per riuscirci, devo mutare radicalmente punto d'osservazione, studiare le leggi del movimento, del vapore, delle campane e del vento. È proprio questo il compito che spetta alla Storia. Ed essa ne ha già fatto la prova». Il fotografo si limita a mostrare le lancette dell'orologio, ma sceglie il suo istante: ero là ed ecco la vita in quel momento, come l'ho vista».²¹

Al pari del pittore, il fotografo deve copiare la natura: «Degas diceva che bisogna copiare e ricopiare i maestri, che solo dopo aver dato prova d'essere un buon copista, ti potrà essere permesso dipingere un ravenello dal vero». E ancora: «La vita assomiglia a un tavolo operatorio: tutto è riunito, vi si trova una composizione, sempre più ricca del prodotto dell'immaginazione. [...] È necessario copiare, e tutti siamo dei copiatori. Ma è la natura che bisogna copiare, e in seconda battuta si dipinge se stessi. Essere se stessi, per me, significa essere fuori di sé. Come scrive Herrigel: ci raggiungiamo mirando il bersaglio, il mondo esterno. [...] Chi ha scritto nel Rinascimento: «Nessuno può entrare qui se non è geometra?»».²² Per i pittori del Rinascimento italiano il mondo era scritto in



229 - Giardini delle Tuileries, Parigi, 1976.

linguaggio matematico e le leggi della prospettiva avrebbero aperto le porte dell'aldilà. Quanto ai maestri del tiro con l'arco zen e ai pittori cinesi e giapponesi, sono convinti che l'ordine del mondo si manifesti a volte in creazioni perfette, naturali o umane, che obbediscono ai canoni della geometria. Per questo il piacere estetico ha un duplice aspetto, di reminiscenza (perché c'è una dimensione di richiamo di qualcosa di sepolto nel più profondo di noi) e di sublimazione (perché esso ci strappa al senso di caos e ci innalza a quello di un ordine superiore, di un'unità primaria). Così, la sezione aurea rappresenta una regola di composizione plastica e la media aritmetica della crescita delle piante. Tra le leggi della natura e quelle dell'arte c'è una continuità perfetta.

Le fotografie più forti di Henri Cartier-Bresson contengono spesso gli «accidenti controllati», cari anche alla pittura cinese, in cui dall'apparente disordine emerge un'organizzazione rigorosa e, inversamente, negli ordinamenti più geometrizzati intervengono elementi eterogenei.



230 - Sfilata per il X anniversario della proclamazione della Repubblica popolare cinese, Pechino, 1958.

Si potrebbe pensare alla folla di mendicanti, presa dall'alto in basso e in primo piano (*Baronda, India, 1948*), o alle immagini sovraesposte o in controluce che giocano sul grafismo: una sfilata a Pechino nel 1958, i giardini delle Tuileries nel 1976. All'inverso, l'eccesso d'ordine è denunciato da un piccolo dettaglio umoristico nell'immagine di un ufficio a New York nel 1961: una segretaria di cui si vede soltanto una gamba ben tornita si dirige verso il suo principale.

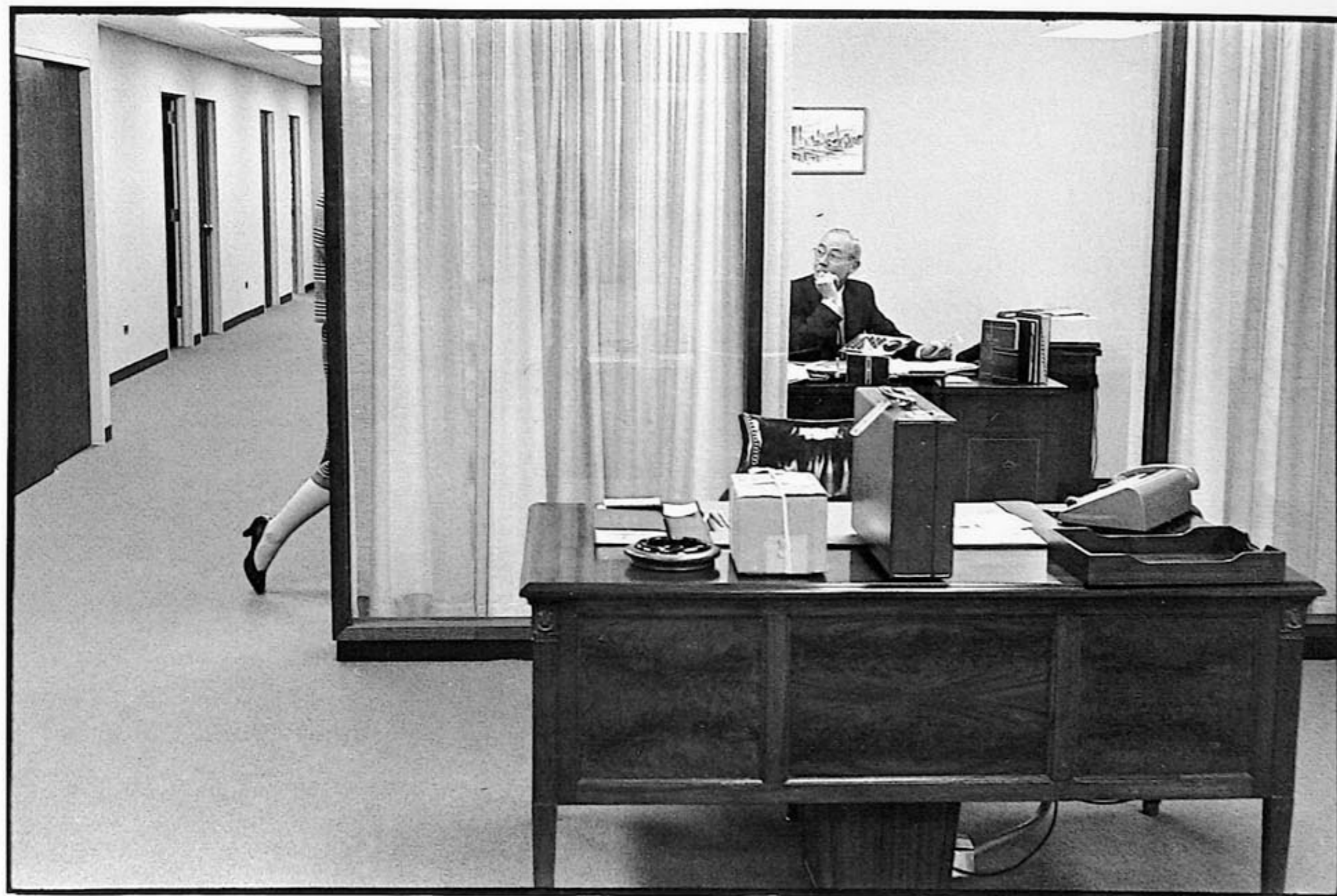
L'ordine è spesso soffocante, suscita la ribellione: un detenuto, nella cella di una prigioniera americana, tende attraverso le sbarre una gamba e un braccio nudi, con il pugno chiuso (1975). Una scimmia sottoposta a esperimenti, forse per una missione spaziale, è chiusa in una macchina quasi nella stessa posa del prigioniero (1967). L'ordinamento geometrico nell'istante non inibisce il fotografo, ma è il luogo della sua libertà.

La composizione dell'immagine è sempre legata a una situazione concreta: «Questo apprendistato del mondo tramite la fotografia può avere risultati felici o disastrosi a seconda che il fatto ordinario che viene mostrato sia

isolato o meno dal contesto temporale e dal luogo d'umanità».²³

I leitmotiv visivi grazie ai quali il fotografo compone le sue immagini sono repertoriati nella sua cultura visiva. «Il bisogno di gioia e felicità degli uomini, o la loro ferocia, si manifestano nelle sfaccettature di piccoli e infiniti dettagli. Essi vi colpiscono per la loro novità, ma anche per la loro familiarità, come se si verificasse una reminiscenza. Si crede di riconoscerli in mezzo a espressioni generali, un po' come in un museo che si percorre per la prima volta ma di cui già si conoscono certi quadri per il tramite di riproduzioni. A trovarsi di persona davanti al quadro, si prova lo shock della sorpresa, la gioia di misurarsi in un confronto. Nella fotografia, la creazione è questione di un istante, un getto, una risposta pronta: portare la macchina alla linea di mira dell'occhio, catturare nella scatola quello che vi ha sorpreso, coglierlo al volo senza imbrogli, senza lasciare che rimbalzi. Si fa della pittura, mentre si prende una foto».²⁴

Nella frase, Henri Cartier-Bresson fa scivolare la formula del suo modo di comporre. Constatate l'esistenza

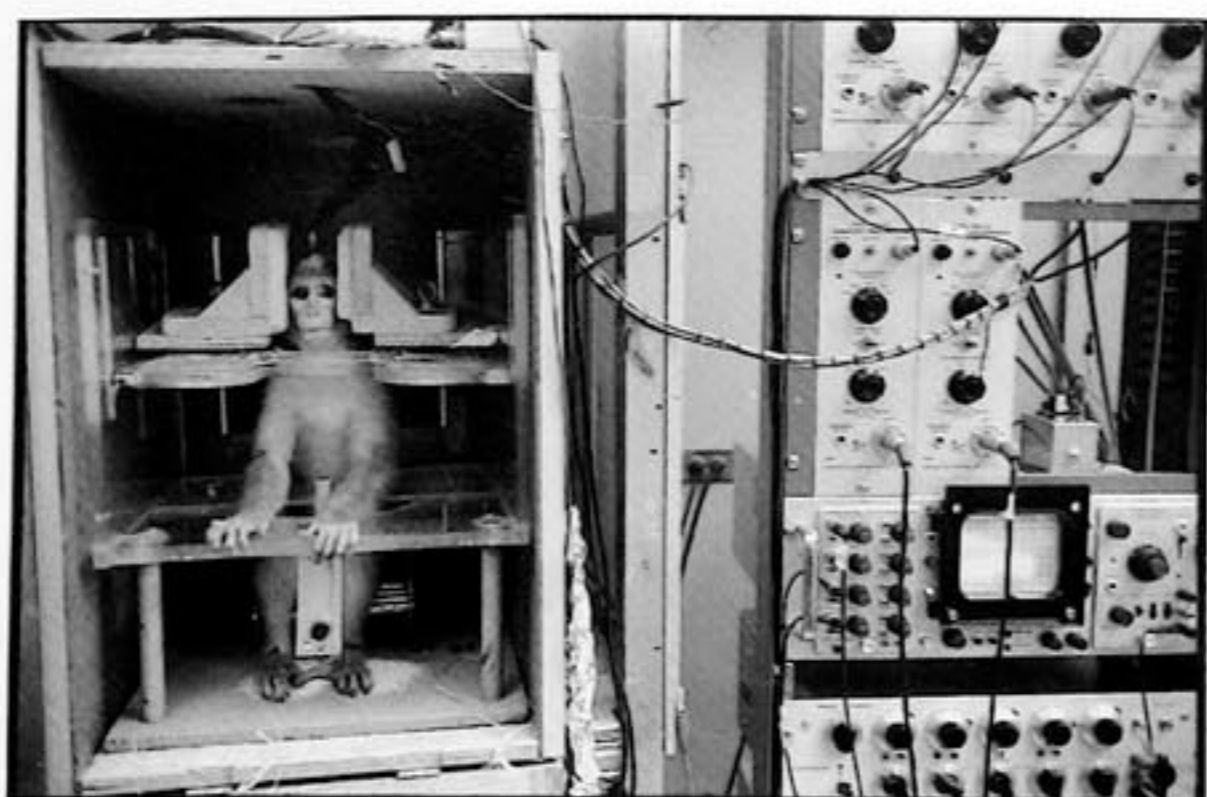


231 - Un impiegato di banca e la sua segretaria, New York, 1960.

di un ordine che emerge dal caos significa salvare quegli eventi visivi dalla disintegrazione dovuta alla forza inerte della banalizzazione e dell'oblio, sentimenti che sono erroneamente ritenuti opera del tempo, mentre dipendono solo dalla nostra indifferenza o disattenzione. Per lottare contro il banale, egli s'è applicato a mostrare il tempo all'opera andandogli incontro sul suo stesso terreno.

Una fotografia non oggettiva niente, non prova niente. O piuttosto, solo le fotografie mancate sono delle prove. Prove che le forze del caos e della decomposizione hanno prevalso sull'ordine che il fotografo non ha saputo cogliere, o al contrario, che il fotografo si è presentato di fronte alla realtà animato dalla volontà di esprimerla, d'informarla con ciò che essa non è: «La sola oggettività – e sono le uniche responsabilità che mi sono sempre imposto – è di essere onesti verso se stessi e il proprio soggetto. La verità in sé non esiste, è sempre un rapporto. Non si devono stabilire che rapporti. Rapporti estremamente complicati, complessi. La poesia è un rapporto e, con la pittura e l'amore, è la sola cosa importante».²⁵

Affermare che la fotografia «non dice nulla» non significa affatto che sia priva di senso. Vladimir Jankélévitch osservava giustamente che «la volontà di non esprimere nulla è la grande civetteria del XX secolo» e aggiungeva: «Le parole e i segni si combinano o spostano come tasselli di un intarsio, ma il senso non si fraziona, e in questo somiglia alla nostra libertà».²⁶ Le immagini di Cartier-Bresson ci invitano a rompere con una concezione dualistica del processo di significazione che, si esprima in termini di simbolismo o come rifiuto di significare, è spesso solo una forma di teologia negativa. Ancora una volta, il loro regime semantico è da ricercarsi sul versante dell'estetica cinese, in quello che François Jullien chiama l'insipido, che «non ci induce a cercare un altro senso a partire da un mistero nascosto, ma piuttosto a liberarci dal carattere differenziatore del senso, di ogni particolare e pronunciato sapore. [...] Non c'è qui l'Intelligibile da opporre al sensibile, il noumeno da preferire ai fenomeni. L'insipido è il sapore del virtuale, il potere di evoluzione e trasformazione e, come tale, è inesauribile. Non c'è qui nemmeno un Senso da decifrare, una



232 - Berkeley, California, 1967.

Rivoluzione da attendere; e il centro non è una Verità che si contrappone all'errore: ogni Messaggio, al contrario, cede il posto al silenzio». E Jullien aggiunge: «L'insipido è l'esperienza della trascendenza riconciliata con la natura, esentata dalla fede».²⁷

«L'immaginario dal vero»

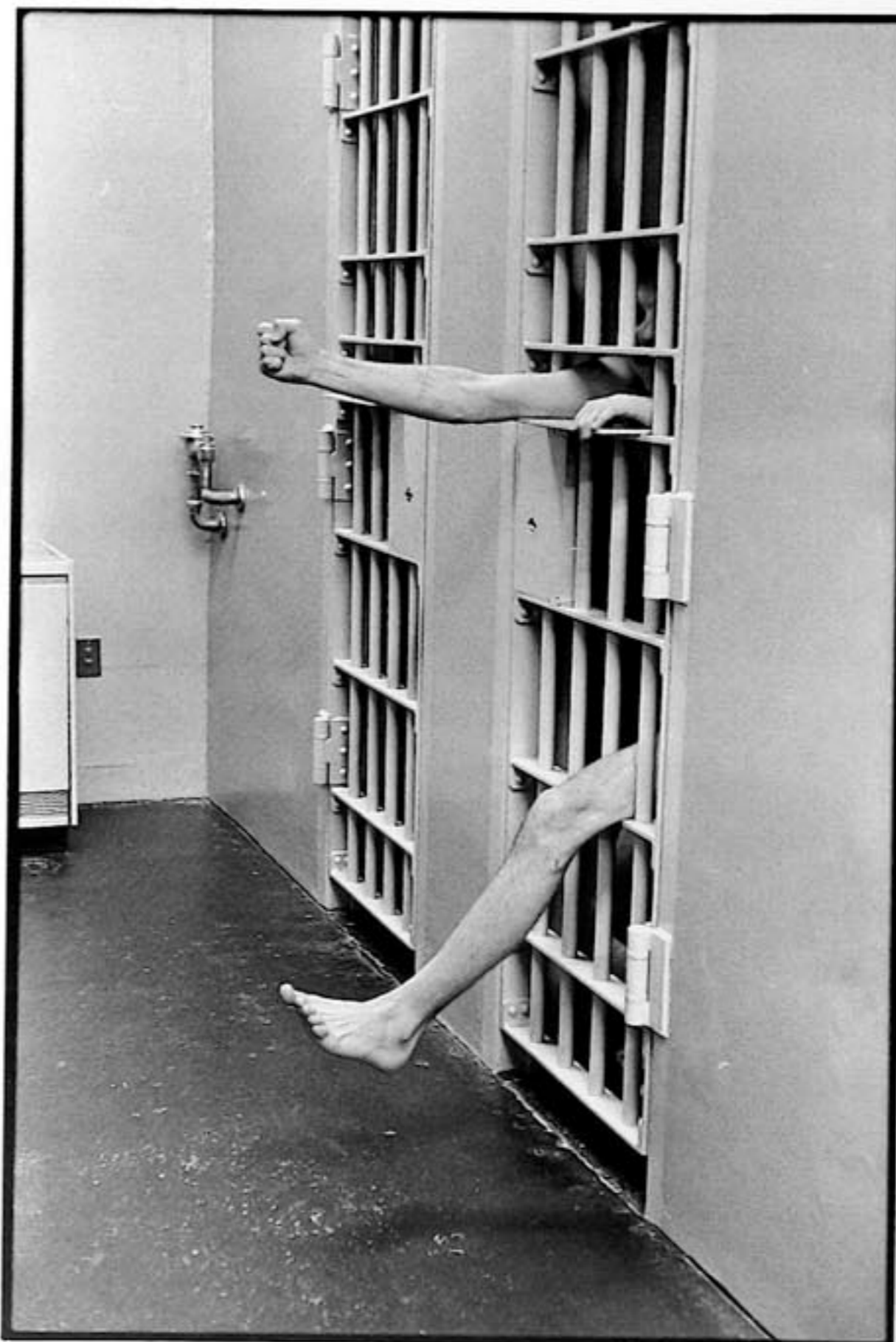
Nel concepire la composizione postulando la necessità di una dialettica tra mondo interiore e mondo esteriore, Henri Cartier-Bresson è assolutamente fedele a André Lhote: «Gauguin fu il primo a scrivere che l'arte è un'astrazione tratta dal vero. È noto il successo che la definizione ha conosciuto, come è noto che, purtroppo, certi pittori, avendola fatta propria troppo affrettatamente, ne hanno dimenticato l'indispensabile complemento: tratta dal vero».²⁸ A Lhote Cartier-Bresson è debitore della formula «la fotografia è un'intelligenza», applicazione alla fotografia – che il pittore teneva solo in scarsa considerazione, trovandola fredda – di un'idea di cui quest'ultimo aveva fatto il suo cavallo di battaglia: l'intelligenza plastica.

In Lhote quest'espressione abbraccia lo sforzo, la pazienza, il sapere, la tecnica che il pittore deve apprendere. D'altra parte, essa avanza l'idea che esista un modo, proprio delle arti plastiche, di comprendere il mondo che ci circonda: «Ciò che è soltanto diluizione, finché in gioco è solo l'istinto, diviene saturazione quando l'intelligenza plastica, che è genio costruttivo e sensibile, riuni-

sce in un tutto coerente i frammenti di elementi forniti in disordine dal puro istinto».²⁹

Henri Cartier-Bresson costruisce un immaginario dal vero: «Come Giacometti, voglio essere il più preciso possibile, fare dell'astrazione dal vero, sia in fotografia, che nelle scienze, trovare la struttura del mondo: godere della voluttà della forma. [...] Bisogna fare in modo di restare vivi davanti a ciò che si vede, lottare corpo a corpo con la realtà, regolare i conti con l'abitudine e la routine. Bisogna addestrarsi a guardare continuamente, oscillando tra conscio e inconscio in una sorta di danza, praticando il disegno immediato, automatico e intuitivo. Ne provo una gioia immensa!»³⁰

Egli parla e pensa da pittore. «L'immagine fissa è come un disegno: si fa guardare, ci si può passare tutto il tempo che si vuole. Ma la foto che si può guardare più di qualche istante è rara, è una grazia che è data solo di quando in quando».³¹ La macchina fotografica rinnova i termini nei quali bisogna pensare l'approccio artistico alla realtà. Tuttavia, l'intelligenza plastica in quanto tale resta una, e le sue leggi universali.



233 - Cella di una prigioniera modello, New Jersey, 1975.



234 - Gordes, 1983.

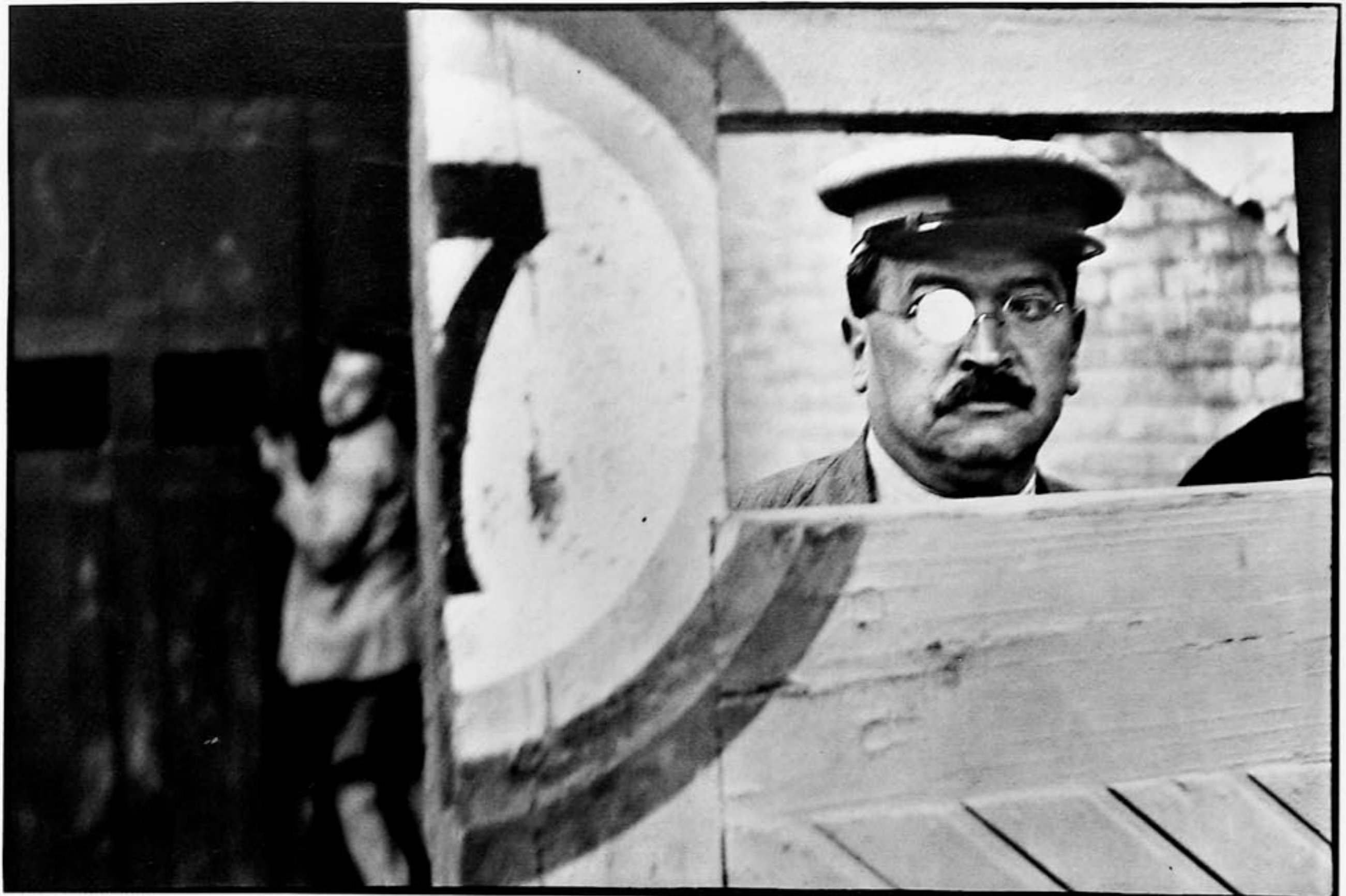
Henri Cartier-Bresson porta avanti le riflessioni e teorie del suo maestro sulla relatività della struttura spaziale del quadro rispetto alle differenti modalità di prospettiva e sul ruolo dei leitmotiv o delle rime plastiche nell'organizzazione del percorso dell'occhio.

La composizione ritmica tramite l'alternanza di bianco e nero mostra quanto questo fenomeno sia inseparabile dall'organizzazione spaziale. In un capitolo intitolato «Degli schermi», Lhote parla di questo procedimento come di un «vero e proprio meccanismo» il cui valore è universale, e che concorre a creare il senso della profondità: «Se un piano chiaro respinge il piano scuro posto davanti a esso, e se è a sua volta respinto in avanti dal piano scuro che gli succede, si stabilisce dall'alto al basso della composizione un succedersi di oscillazioni, un'alternanza di valori che non s'annullano che dopo aver dato allo spettatore l'impressione della profondità. Il quadro è percorso come da una serie di onde che si spalleggiano l'un l'altra per ottenere una corsa fittizia verso la terza dimensione».³²

L'organizzazione dello spazio pittorico secondo il

meccanismo del succedersi dei chiari e degli scuri è solidale con una ridefinizione della prospettiva. Per il pittore moderno, essa non passa più per l'imposizione di un punto di fuga calcolato in funzione delle regole della geometria euclidea. Cézanne, Renoir, Seurat sono i geni che, scrive André Lhote, hanno saputo ritrovare il senso spontaneo della profondità elaborato, prima di loro, dai primitivi e dai pittori cinesi.

Per spiegare come tale riscoperta sia avvenuta, vengono menzionati in particolare due procedimenti: gli schermi, innanzi tutto, che, imponendo l'alternanza di chiari e scuri, restituiscono quel senso tramite il movimento e il ritmo che infondono al percorso dell'occhio; e i passaggi, che hanno la funzione di ammorbidire questo stesso principio, di modo che, essendo le forme individualizzate e nel contempo integrate le une alle altre, l'unità dell'insieme della composizione non nasce dall'applicazione di un meccanismo astratto, ma restituisce la complessità della percezione. Cartier-Bresson investe nella fotografia tale acquisizione artistica. Il che non significa che abbia cercato di imitare i procedimenti



235 - Arena di Valencia, 1933.

inventati dai pittori nella loro corsa alla terza dimensione: sarebbe stato privo di senso, tanto più che la fotografia non ha bisogno, per costituirsi come spettacolo credibile, di creare l'illusione della profondità. Che la profondità di campo sia molto ampia o molto ridotta, che l'immagine sia nitida o sfocata, non intacca affatto il credito d'esistenza a tre dimensioni di cui il referente fotografico gode. È quello che Jean-Marie Schaeffer chiama il sapere dell'*archè* fotografica, dalla quale origina la credenza a priori in uno stato originario dell'immagine che include la profondità.³³

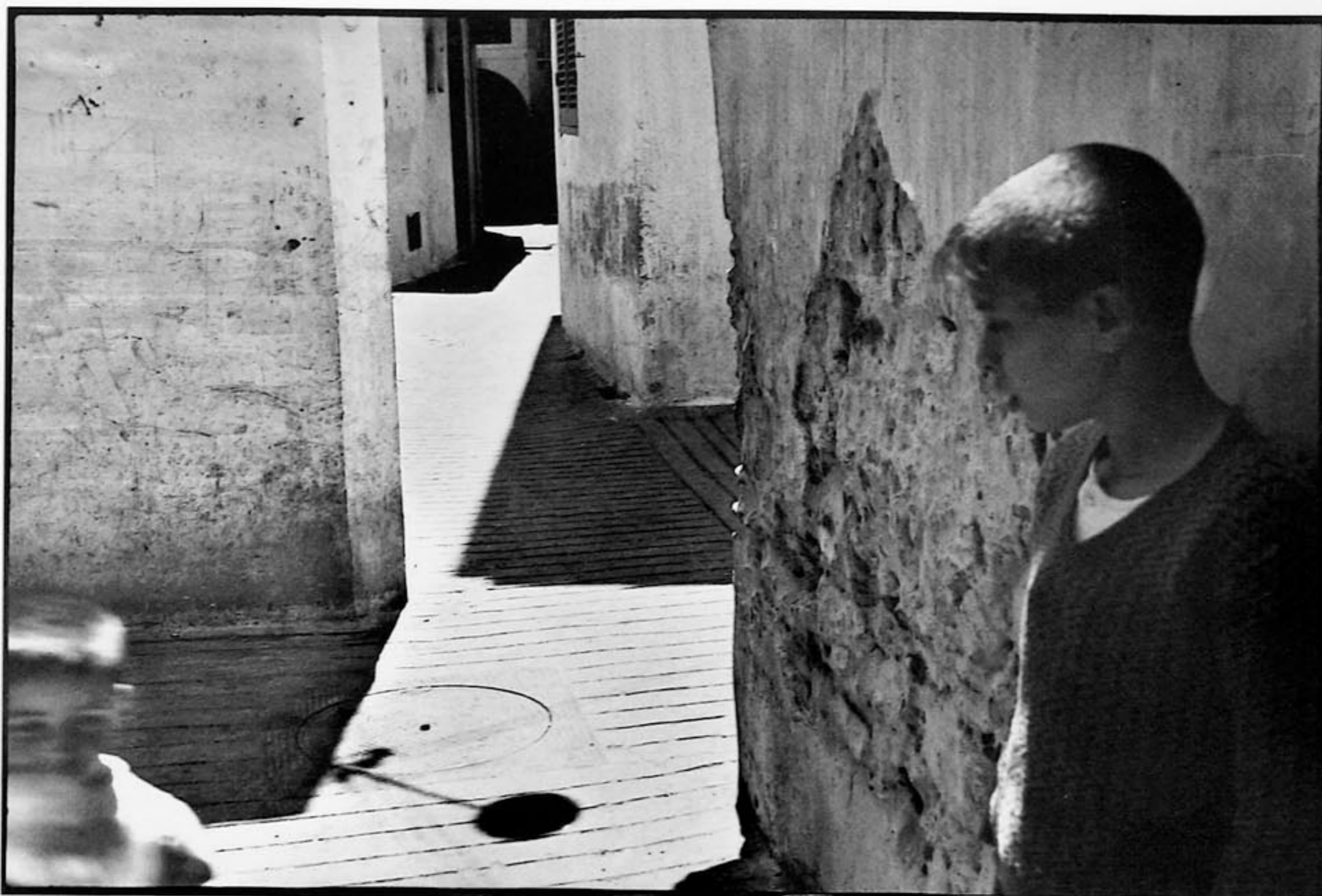
Al contrario del pittore, che compone per ottenere l'equivalente di una percezione, il fotografo fa di una percezione una composizione. Egli dispone però delle soluzioni plastiche elaborate dai pittori, che deve soltanto mettere in opera in senso inverso. Degas o Toulouse-Lautrec avevano già avviato la decostruzione dello spazio pittorico classico lavorando a partire da fotografie o ispirandosi alla pittura orientale – il cosiddetto giapponismo – rinnovando così la modalità d'organizzazione del percorso seguito dall'occhio, come scrive André

Lhote, nella sua corsa alla terza dimensione.

Il sistema degli schermi e dei compartimenti mira certo a evocare la profondità, ma anche a instaurare una dinamica inversa, a guidare e trattenere l'occhio all'interno dello spazio a due dimensioni del quadro.³⁴

Henri Cartier-Bresson sfrutterà l'eredità pittorica per intrappolare l'occhio nelle due dimensioni dell'inquadratura fotografica, per offrirgli resistenze in cui attardarsi. Avrebbe potuto anche servirsi di contrasti tra diversi valori di grigio, come un pittore tratta i toni caldi che vengono in avanti e i toni freddi che arretrano. *L'Arena di Valencia*, 1933, per esempio, propone una composizione istantanea di estrema complessità. Un compartimento verticale sulla sinistra, con la figura chiara e sfumata di un uomo che s'infiltra dietro una porta scura. Quasi attaccato a lui, un 7, leggermente rifilato, dipinto su una tavola di legno in primo piano. Questo numero, nero su fondo bianco, è al centro di un cerchio inscritto a sua volta in tre cerchi che vanno scurendosi: l'insieme rappresenta, simbolicamente almeno, un bersaglio (in realtà, è il motivo scelto per differenziare le porte d'ingresso

iii. 235



236 - Siviglia, 1933.

all'arena). In questo primo compartimento non c'è segregazione dei piani, ma una giustapposizione che produce un'impressione di planarità, tanto che l'immagine tende a venire letta meno nel senso della profondità che lateralmente, come un collage: la coerenza formale è assicurata dall'alternanza nero/bianco e dalla rima plastica tra la curva della figura e il numero 7, che s'articolano da una parte e dall'altra della porta.

Sulla destra, due compartimenti: nel battente grigio della porta un'apertura rettangolare riprende esattamente le proporzioni della foto. Vi appare il volto di un uomo con i baffi, un berretto tondo e piatto e un paio di occhiali tondi. Il suo occhio sinistro guarda verso il centro del bersaglio. Quello destro è nascosto da un riflesso della lente. In basso, a destra della porta, un motivo costituito da una serie di linee orientate anch'esse verso il centro del bersaglio. Si genera di nuovo un'impressione di collage, perché il volto (scuro) dell'uomo dietro la porta (più chiara) sembra tuttavia venire in avanti, e contraddire quindi la situazione topografica reale. A prevalere è sempre la lettura laterale: il cerchio bianco della

lente destra corrisponde a quello del centro del bersaglio, mentre l'altra lente e l'occhio richiamano i cerchi concentrici grigi.

Eppure, è evidente un'impressione di profondità, che non deriva né dalla giustapposizione dei piani né dall'organizzazione delle linee, che le si oppongono totalmente. Nasce dalla *fiction* che questa scena suscita. Le linee, plastiche o drammatiche, convergono verso il centro del bersaglio (è in questa direzione che la figura a sinistra volge la testa): bisogna mirare giusto, stare in agguato, guardare nella giusta direzione, al momento giusto. L'analogia formale tra bersaglio e occhiali sottolinea con una ridondanza che il nodo drammatico della scena gira attorno alla questione «vedere o non vedere», alternativa materializzata dall'opposizione tra le due lenti degli occhiali dell'uomo a destra. Ora, è evidente che questo personaggio – molto probabilmente un guardiano – manca il bersaglio (l'uomo che s'intrufola a sinistra), nel momento stesso in cui sembra notare quello dipinto sulla porta. Per di più, la lente bianca dimostra comicamente che «non lo tiene d'occhio», per usare un'espressione



237 - Ungheria, 1965.

familiare. In compenso, il guardiano è visto da colui che sarebbe suo compito vedere; e che appoggia una mano sul bordo di una delle due aperture rettangolari a sinistra, simili a quella dietro la quale si trova il guardiano: queste due specie di spioncini scuri rappresentano insomma due occhi. Si tratta quindi di una composizione che, plasticamente, si presenta come un collage, una giustapposizione di piani, e s'oppona a qualunque impressione di profondità, impressione ricomposta simbolicamente a livello della situazione colta e degli effetti di *fiction* che ne derivano. Siamo di fronte a una parodica *mise en abîme* della maniera stessa di Henri Cartier-Bresson, una scena di flagrante delitto che è possibile cogliere solo attraverso la sintesi del rettangolo-spioncino che ingloba tutti gli altri (l'inquadratura dell'immagine), quello del fotografo, l'unico a vedere e mirare realmente al cuore del bersaglio. Infine, è possibile leggere in quest'immagine una parabola della fotografia; il guardiano, come il fotografo, non vede che da un occhio; nel regno dei guerci, non tutti sono eguali. Questa istantanea genera una *fiction*, strettamente solidale con la composizione. L'immagine non è

indizio né prova; essa ha valore perché mette in moto l'immaginario. Come scrive Jean Pierre Floch: «L'*Arena di Valencia* non è né riproduzione della realtà né registrazione di una messa in scena».³⁵

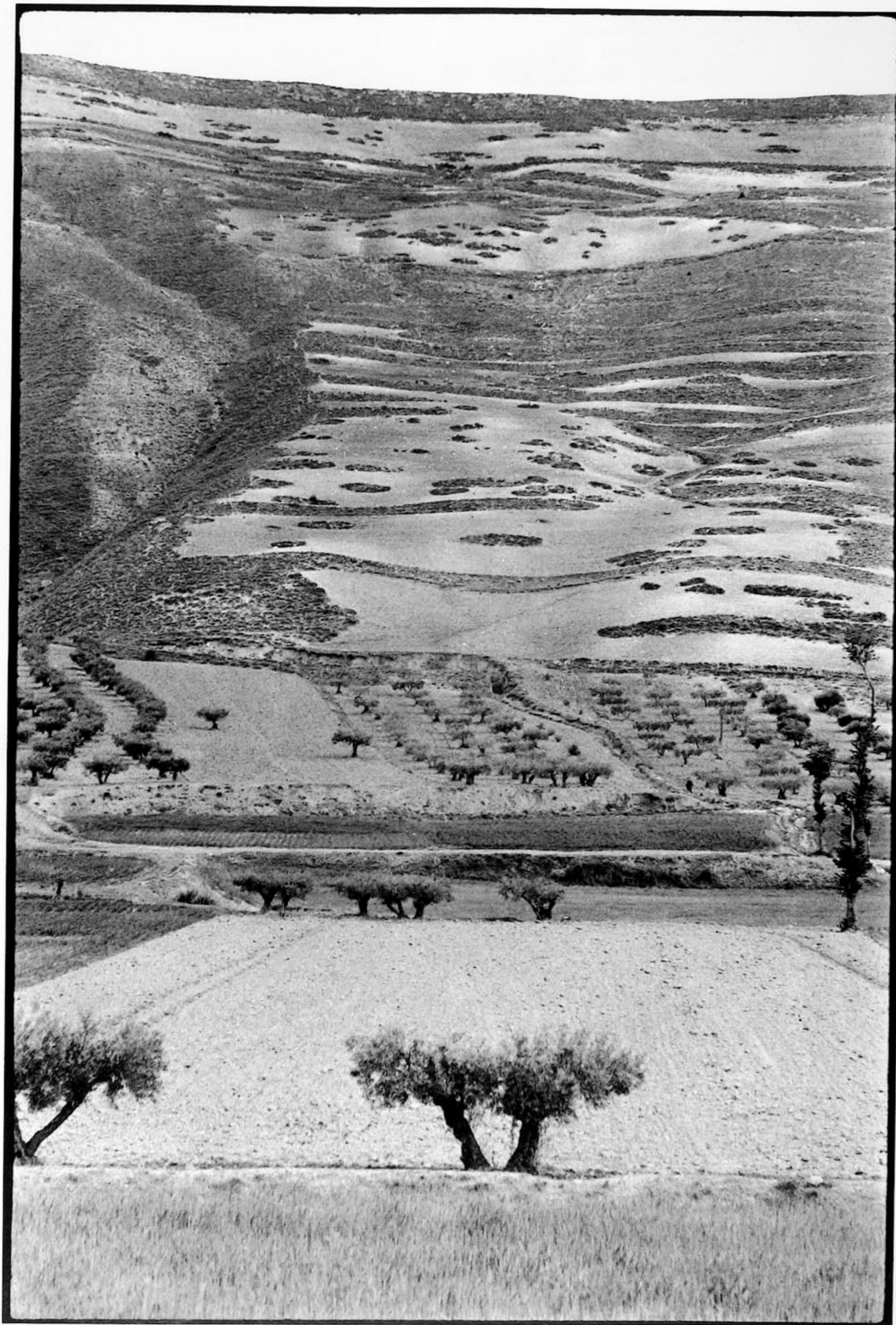
Per questa ragione, possiede un carattere esemplare riguardo all'intera opera di Henri Cartier-Bresson. Essa non deriva il proprio valore narrativo dal referente, ma dalla composizione. A sua volta, è la *fiction* che investe la composizione plastica bidimensionale di una terza dimensione, il tempo, in questo caso quello di un flagrante delitto.

Il lavoro di ricomposizione dello spazio che Cartier-Bresson realizza è notevole. Anche in un'immagine che dà la sensazione di obbedire alle regole della prospettiva italiana, come quella scattata a Salerno nel 1933, lo spazio della fotografia non è del tutto omogeneo e presenta un'apertura verso la *fiction*.

In un'immagine presa nel 1933 a Siviglia, il fotografo si applica ancora alla costruzione di uno spazio complesso, fatto di volumi ripiegati che vengono a incastrarsi grazie al gioco con le ombre.³⁶ La zona di muro grigio

ill. 54

ill. 236



238 - Castiglia, 1953.



239 - Ahmedabad, India, 1966.

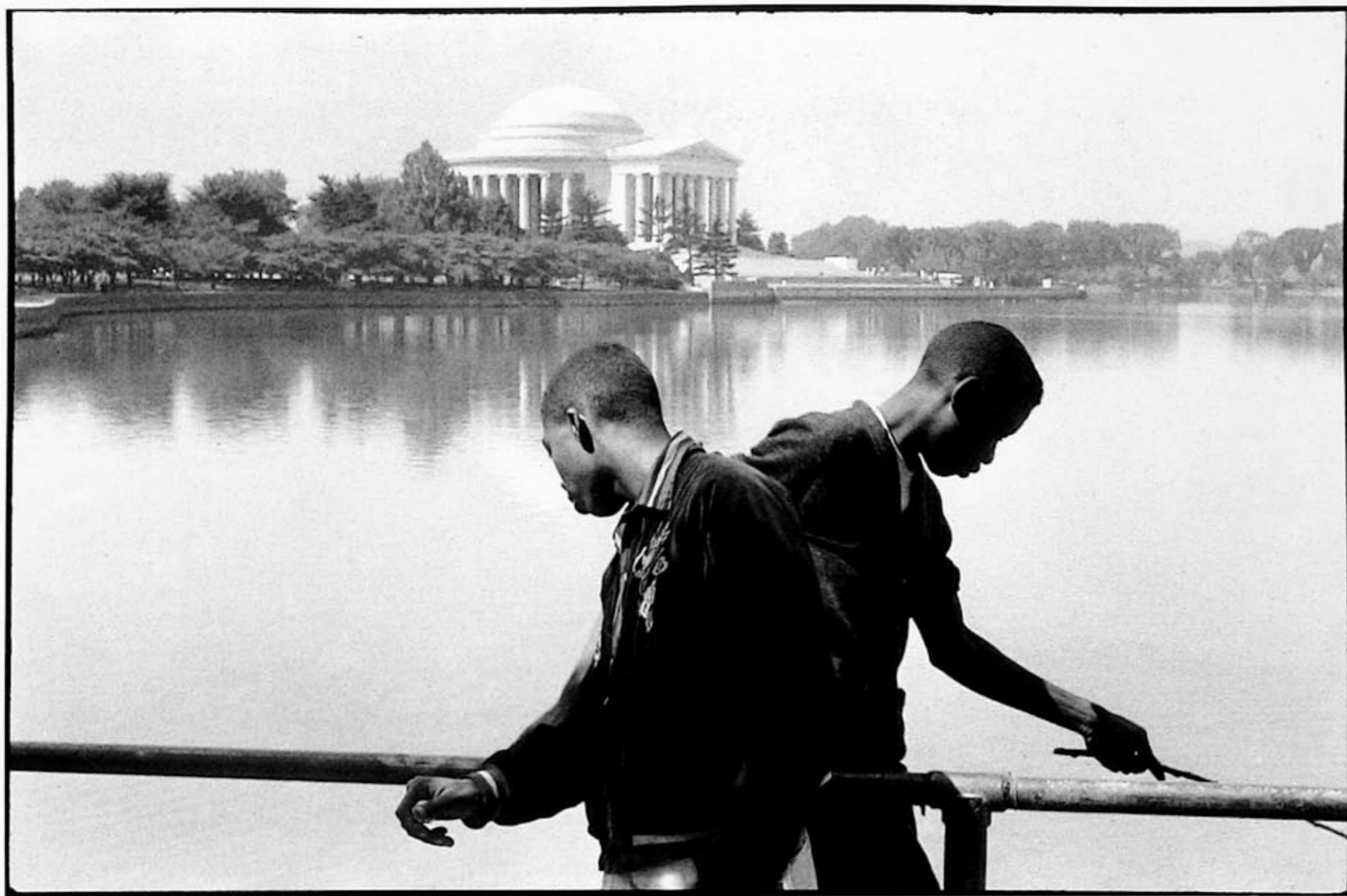
della casa, in alto al centro dell'immagine, dà l'impressione di ripiegarsi sull'ombra che essa proietta, e da qui sul primo piano. Il suolo è striato di linee lungo due direttrici oblique che vengono a incrociarsi a squadra. Il carattere grafico è accentuato da forme circolari che dinamizzano le linee rette: un'ombra rotonda sovrastata da un tombino, la testa e il collo del bambino in ombra sulla destra. In basso, a sinistra, appare il volto scuro di un altro bambino. Solo le sue spalle sono chiare. È sfocato, colto nel movimento, il che infonde una vita segreta a uno spazio che, altrimenti, tenderebbe verso la pura astrazione. Cartier-Bresson trasforma il labirinto di vicoli in un quadro cubista nel quale solo i due bambini sembrano potersi orientare, come se questo spazio fosse, oltre che il loro territorio di gioco, frutto della loro immaginazione.

ill. 238 In un paesaggio ripreso frontalmente (*Castiglia*, 1953), che mostra uno scaglionarsi di appezzamenti per tutta l'altezza di una collina, si ritrova la stessa intensa tensione tra due serie di linee che si oppongono e serrano l'inquadratura dall'interno, senza che per questo ci si

trovi di fronte a un'architettura troppo astratta, né costruttivista. Le orizzontali sono attenuate dal movimento sinuoso che le percorre, gli alberi sparsi introducono occasionali rotondità, riprese in alto a sinistra da un semicerchio disegnato da un accidente del terreno. In primo piano, due coppie di ulivi dai tronchi divergenti finiscono di serrare le linee dell'immagine: la V che formano equilibra la tensione tra verticalità e orizzontalità. Infine, l'alternanza dei valori di grigio annulla l'impressione di profondità e la sostituisce con quella di altezza: il cielo è un'esile fascia appena più chiara di certi appezzamenti di terreno. La collina sembra ripiegarsi sulla parte inferiore del paesaggio, in particolare sulla massa chiara del grande campo in secondo piano, che serve da schermo agli ulivi scuri che vi si stagliano contro.

In Ungheria, nel 1965, lo scorrimento del secondo piano (la foto è presa da un treno in corsa) viene a negare i suoi diritti alla profondità, accentuando la dinamica laterale. Tre salici forniscono al primo piano delle macchie verticali e nere, e i loro rami spogli striano contro-senso i tratti che il movimento disegna su tutta la lar-

ill. 237



240 - Washington, 1958.

ghezza delle colline innevate. L'impressione di planarità dell'immagine è dovuta anche al contrasto tra una zona bianca (la neve) ai piedi dei salici e il cielo grigio scuro. Al di là delle forme scabre e della nudità del paesaggio, a prevalere è la ricchezza del grafismo e la padronanza dei valori. La varietà dei tratti e delle macchie che animano l'immagine evoca il gioco dell'inchiostro e del pennello.

Grazie a un punto di vista dall'alto in basso, Henri Cartier-Bresson crea spesso una tensione tra lo spazio referenziale a tre dimensioni e le due dimensioni plastiche dell'immagine fotografica.

ill. 239 In un'immagine scattata a Ahmedabad nel 1966, delle donne stendono a terra dei sari: nessun punto di convergenza delle linee di fuga, o piuttosto delle linee direttrici dello sguardo, ma una composizione a croce e un movimento laterale creato da una donna che tira verso di sé una lunga pezza di stoffa.

ill. 95 La stessa composizione dall'alto e a croce si trova in una fotografia presa nel 1960 a Palais Royal: la parte superiore dell'inquadratura è occupata dai tetti che saturano l'orizzonte, e filari d'alberi folti disegnano linee

oblique parallele agli edifici. A tagliare queste linee interviene un uomo che cammina immerso nei suoi pensieri, intravisto sotto il fogliame, mentre in fondo, in un viale, un altro uomo cammina in senso parallelo a quello degli alberi.

Il principio di una simile composizione è enunciato da André Lhote nel capitolo del *Traité de la figure* dedicato al ritmo: «La figura generale che riunisce gli oggetti presenta spesso la forma di una croce di Sant'Andrea».³⁷ Tuttavia, nella fotografia del Palais Royal la sottigliezza consiste nel far sì che sia la traiettoria presunta dell'uomo che passeggia, quindi una linea immaginaria, a intersecare le linee parallele dominanti costituite dai filari di alberi. Questo effetto funziona appieno solo in ragione di una rima plastica creata da un secondo uomo che cammina, la cui presenza al posto giusto e in quel preciso momento iscrive l'immagine nella fragilità dell'istante.

Henri Cartier-Bresson associa la croce di Sant'Andrea a quella che potremmo chiamare composizione a spirale. *Washington*, 1958: il centro dell'immagine è occupato da due giovani neri separati da un parapetto metallico che

ill. 240



241 - Messico, 1964.

domina una distesa d'acqua chiara. Uno dei giovani ha in mano una bacchetta di legno. Essi si chinano al di sopra dell'acqua in direzioni opposte, così che i loro corpi formano una X. Più in alto, in asse con due corpi che sembrano comporne uno solo, si riflette solenne nell'acqua il frontone di un edificio di stile neoclassico. Per quanto i due giovani siano immobili, l'impressione che si sprigiona è di danza, di movimento a mulinello. Il senso di profondità è tanto sottile proprio perché non è reale, ma dipende dalle linee principali e dalla concatenazione dei valori di grigio.

ill. 241

Messico, 1964. Nel cortile di una casa il profilo di una donna, seminascosta da un'enorme colonna. La sua ombra e quella dell'architrave s'intersecano, sottolineando le diagonali e barrando l'immagine con una X che compone una struttura fatta di due triangoli rettangoli con il lato maggiore in comune. Sulla sinistra, un muro e delle scale che salgono fino a un pianerottolo, in fondo al quale si disegnano una superficie bianca e l'ombra di un'altra donna, che scende le scale. Nei due compartimenti triangolari il profilo e l'ombra, collegati dai

gradini, formano simbolicamente una sola persona o due momenti di una medesima figura, un po' come Watteau, nell'*Imbarco per Citera*, dipinge i differenti stati dell'emozione degli amanti per il tramite di numerosi personaggi, il cui percorso segue la forma di una spirale.

In Giappone, nel 1966, i funerali di un attore di kabuki. Una composizione a spirale, di nuovo, ma questa volta attorno a un'iscrizione in caratteri kanji, lettere bianche su fondo nero, che sembra sospesa al centro dell'inquadratura. Cinque donne vestite di nero ruotano attorno a quest'asse come in processione. I volti e le mani sono le uniche zone bianche dell'immagine, interamente nera a parte qualche riflesso grigio scuro, alcuni sugli abiti di seta, altri sui volti a sottolinearne i lineamenti tirati. A sinistra, vista di fronte, una donna si asciuga un occhio. In basso, affondato in un fazzoletto, un profilo destro. In alto a destra, un profilo sinistro di tre quarti. In fondo, una guancia e un collo appena un po' girati. Il cerchio si chiude con un profilo sinistro, dagli occhi chiusi, visto di tre quarti dal davanti.

ill. 242

I volti che emergono dall'ombra formano una varia-



242 - Funerali di un attore di kabuki, Giappone, 1966.

zione di pose e punti di vista, come se si fosse di fronte a un disegno di studio in cui siano stati giustapposti più espressioni o vari personaggi. La complessità della composizione fa di quest'immagine una variazione di fantasia sull'espressione del dolore e le conferisce uno spessore temporale, rendendo manifesto come l'istante decisivo non si limiti a restituire quello dello scatto, ma possa amplificarsi, arricchirsi, come una variazione musicale, di diversi generi d'intensità emotiva.³⁸

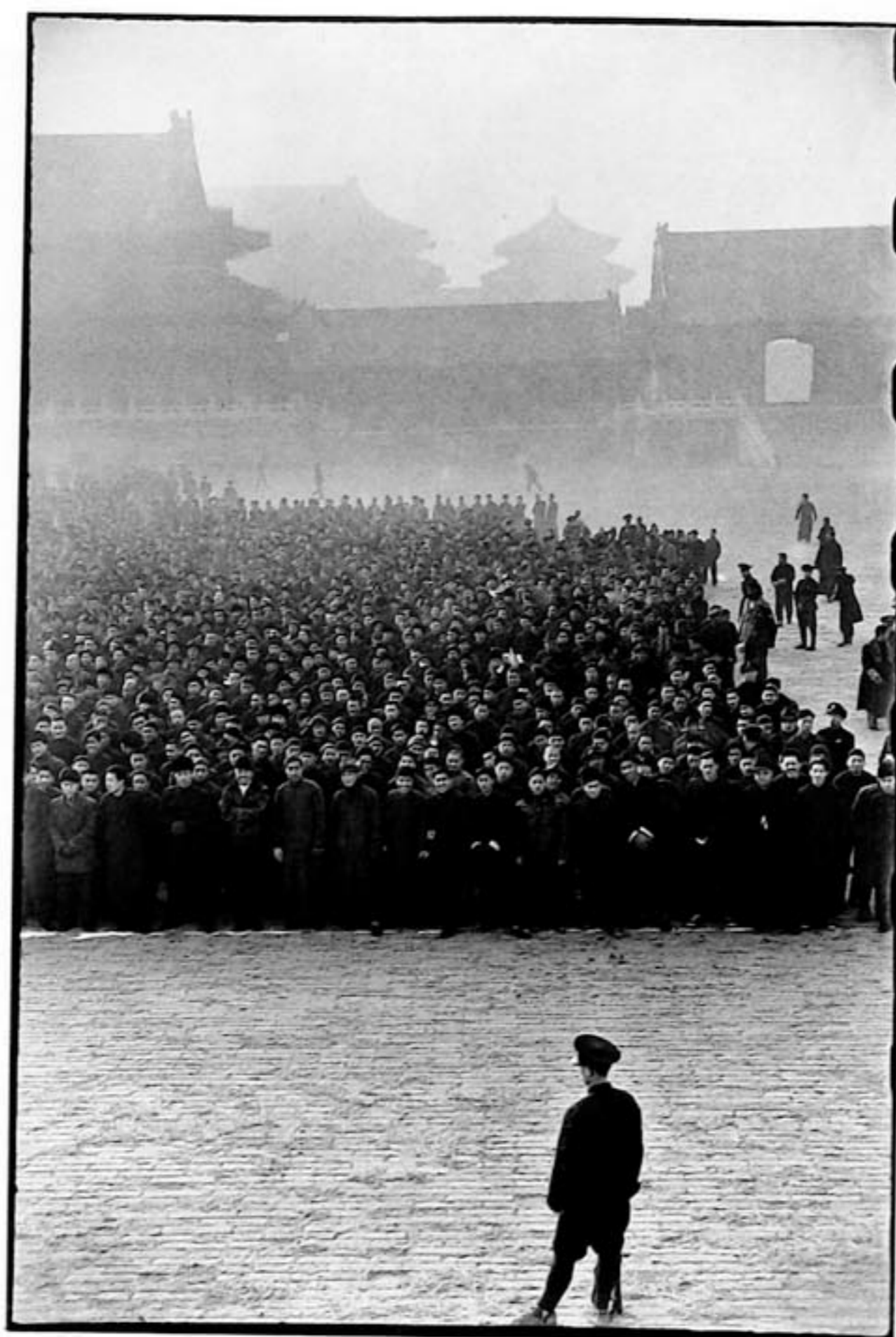
Facendo propria la definizione di rime plastiche di Delacroix – di cui cita la formula: «La composizione è un'organizzazione di analogie»³⁹ – André Lhote, nella prefazione al *Traité du paysage*, situa tale procedimento tra i mezzi cui il pittore ricorre: «Questa riduzione del cosmo a un debole spazio a due dimensioni sarà tanto più efficace ed eloquente se il ritmo che collega le forme naturali sarà nitido e potente, se certi elementi attinti alla terra, al cielo o al mare s'accorderanno grazie alla magia di ingegnose analogie plastiche e, nello stesso tempo, i dettagli caratterizzati all'estremo iscriveranno con nettezza i loro specifici ornamenti sulle grandi masse ini-

ziali, come un fine e ossessivo ricamo».⁴⁰ La «magia di ingegnose analogie» è un vasto campo in cui l'immaginazione del fotografo può avere libero corso. Gli effetti sono molteplici, e toccano tanto la composizione dell'immagine quanto il suo contenuto semantico.

Le analogie plastiche non possono essere, per esempio, figure retoriche assunte a modalità d'organizzazione dell'immagine. La loro principale virtù, come scrive André Lhote a proposito di un quadro di Seurat, è la discrezione: «Se l'occhio ama ritrovare una sensazione, fugge la simmetria. Niente richiami troppo stretti, ma niente forme troppo isolate».⁴¹ Anche in Cartier-Bresson, le analogie hanno effetti retorici unicamente in funzione del loro senso plastico.

L'Aquila, 1952. L'immagine è presa dall'alto di una scala. In primo piano, a destra, la ringhiera di ferro strapiomba verso il suolo, fornendo una nutrita serie di parallele verticali e una linea di fuga data dalla convergenza immaginaria del corrimano con la base della struttura metallica, linea in qualche modo ripresa da una seconda scala in pietra che penetra nel suolo curvando a

ill. 244



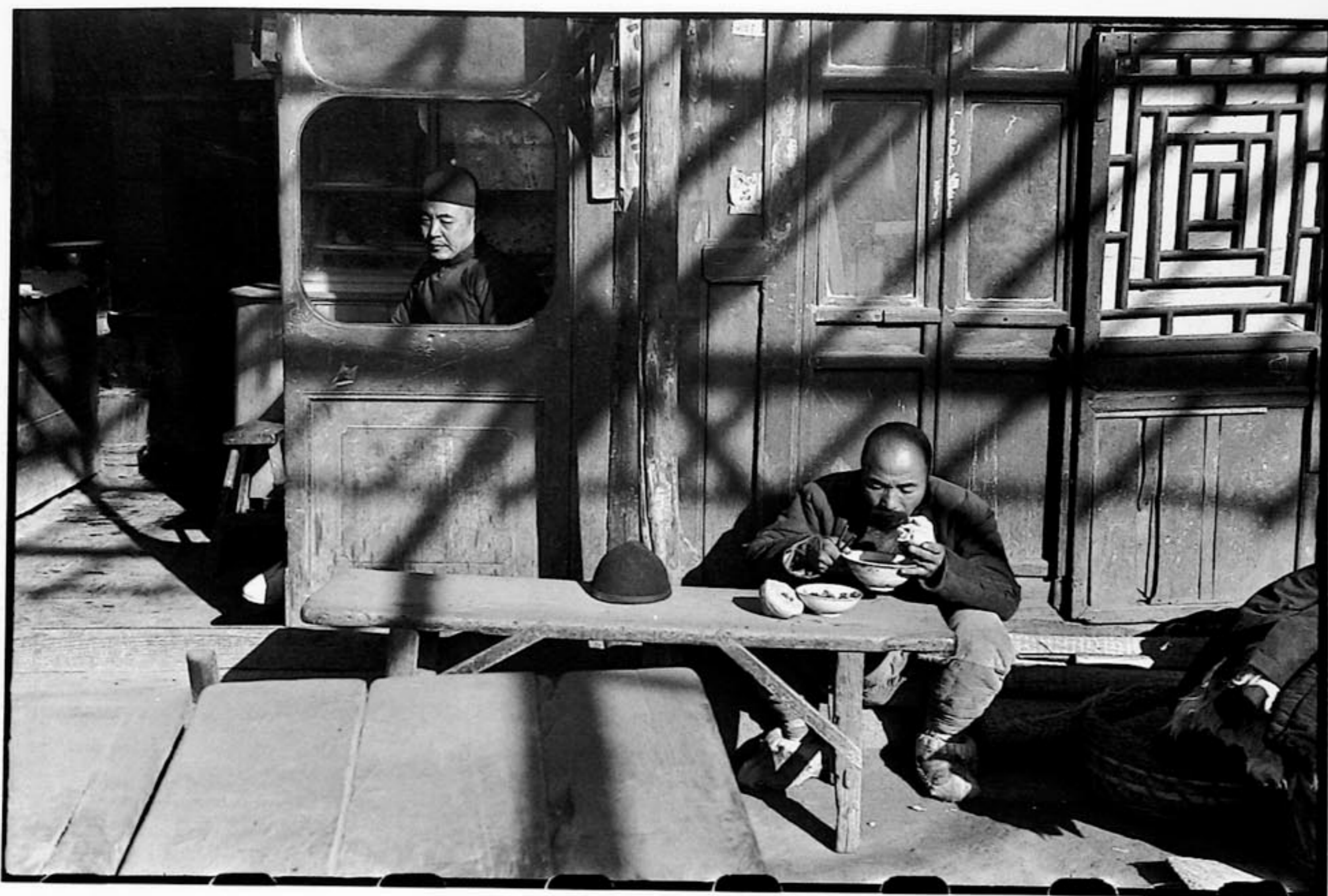
243 - Ultimi giorni del Kuomintang, Pechino, 1949.

sinistra in una zona scura. Così, la parte inferiore sinistra dell'immagine risulta occupata da un primo compartimento a triangolo. Il compartimento in alto a destra è delimitato da un parapetto che prolunga le linee della scala. Sulla facciata della chiesa si legge: MATER... e ORA PRO NOBIS. Il compartimento in alto a sinistra forma anch'esso un triangolo, ma di dimensioni minori. Vi si vedono delle persone vestite di nero e delle case. In fondo, dei rilievi montani, che hanno la funzione (apparentemente contraddittoria) di aprire lo spazio su delle lontananze e, nello stesso tempo, chiudere ancora di più la cittadina annidata nella sua intimità. Negli altri due compartimenti, quattro donne vestite di nero, due delle quali reggono sulla testa dei vassoi pieni di pagnotte oblunghe. La composizione è costituita da tre triangoli connessi tra loro. La fotografia è presa dal punto più elevato del paese: spia del casuale, Henri Cartier-Bresson tende da stratega una vera e propria trappola di coincidenze, un agguato all'evento visivo. Da sola, tale composizione propone uno spazio estremamente complesso la

cui omogeneità è ottenuta soltanto grazie alla continuità fornita dal parapetto che prolunga la ringhiera in primo piano. Essa diviene luminosa quando ci s'accorge che la linea della ringhiera e del parapetto è coronata da un'altra armatura metallica, circolare questa volta, un arco che sovrasta i gradini della scala, attraversa i tre compartimenti, li collega tra loro e viene a serrare l'immagine dall'alto. Ma si tratterebbe solo di un modo molto raffinato di chiudere l'immagine, se non fosse completato da rime plastiche che costituiscono il nesso tra la composizione e il contenuto anedddotico. Grazie a tale nesso, la fotografia oltrepassa decisamente il pittoresco. I gruppi di donne sono distribuiti in modo da formare un altro triangolo che si sovrappone a quello che separa i tre compartimenti e, nello stesso tempo, le vesti nere conferiscono loro un profilo anch'esso triangolare. Infine, l'arco è ripreso da due analogie plastiche: il braccio di una delle donne assume per reggere il vassoio la stessa forma (rovesciata), e una bambina, sulla porta della chiesa, congiunge le braccia sopra la testa riproducendone così la curva.



244 - L'Aquila, 1952.



245 - Pechino, 1949.

Tale insieme di analogie fa di quest'immagine l'equivalente istantaneo di un microcosmo perfetto, nel quale il plastico diviene simbolico. Le sue figure possono richiamare la sfera di perfezion, la mandorla o la conchiglia, che spesso accompagnano, dal Medioevo all'età classica, le rappresentazioni iconografiche della donna.

Che il senso di quest'immagine giri attorno al legame tra madri e figli, diventa chiaro se si ricorda l'iscrizione sulla facciata della chiesa. Una madre che nutre i figli, li benedice, dà loro il pane quotidiano. Le donne non portano anch'esse delle pagnotte sui vassoi? E il sagrato della chiesa, ha una pavimentazione a ciottoli che, nuova analogia, riproducono la forma e il volume delle pagnotte.

Non è affatto un senso forzato: è un senso rigorosamente dedotto dal modo di composizione e dal concatenarsi di analogie plastiche di grande discrezione, ma così pregnanti da metamorfizzare le forme su cui poggia l'organizzazione di linee, valori e volumi. Con un semplice momento istantaneo si instaurano potenti effetti di *fiction* e una raffigurazione del tempo senza paragone. In tutta evidenza, questo *reportage-fiction* si costituisce

anche quale dialogo con la pittura: non per parodiare qualche pittore o qualche stile, ma perché tutta un'eredità pittorica vi è tanto assimilata da fondersi con naturalezza. I due archi creano un sistema di reinquadramento proporzionale, fondato sull'incastro in successione di quadri che comprendono ognuno elementi omotetici (un personaggio, l'acciottolato, le pagnotte, un animale), che la fotografia sintetizza in maniera folgorante.

Una simile perfezione è frutto del caso o di un controllo esercitato fino in fondo? Siamo di fronte a un'immagine che nasce da un'intensa concentrazione, da un'attenzione a tutti i dettagli, e anche da una scienza della composizione. Eppure, colta dal vivo, senza messa in scena, essa deve la singolare sensazione di fragilità con cui ci emoziona al suo inscrivere nella durata quale istante unico, in equilibrio sul filo del divenire. Il suo valore sta in questa contraddizione: se la perfezione plastica la colloca in un certo senso fuori del tempo, la sua improbabilità, il fremito di casualità padroneggiata che continua a abitarla, concorrono a farne un oggetto effi-



246 - Avigdor Arikha, 1985.

mero, in preda al tempo. Non un'opera più forte del tempo, ma come isotropa rispetto a esso.

Non è una fotografia che si possa apprezzare come si apprezza un quadro, nonostante quanto afferma a proposito Gombrich nella sua *Storia dell'arte*. «Il risultato è che ci sentiamo in un quadro, che percepiamo il passaggio delle donne che salgono la rampa portando le pagnotte, e restiamo catturati dalla composizione – le ringhiere e gli scalini, la chiesa e le case in lontananza – composizione che presenta un maggiore interesse di quella, più artificiale, di tanti quadri». ⁴² Questo non significa che meriti meno attenzione o presenti meno interesse di un quadro, ma che suscita valori ed emozioni estetiche diversi da quelli generati dalla pittura. Per riprendere i termini utilizzati da Eugen Herrigel, l'accidentale e il fondamentale, lungi dall'escludersi, sono tangibili insieme, attestando che il tiro fotografico è una dialettica tra padronanza e caso, invitando non a una fuga contemplativa verso la trascendenza, ma a un godimento dell'immanenza. Citiamo integralmente la luminosa analisi di Avigdor Arikha di una fotografia presa da Henri Cartier-Bresson a Pechino

nel 1949: «Egli vede in un qualunque soggetto di che cosa è fatto e, da questo punto di vista, nessun soggetto è indifferente. L'immagine che ho di fronte (ricorda per la composizione *La decollazione di san Giovanni* di Caravaggio): in uno spazio orizzontale perfettamente a squadra, due uomini. Uno immobile, lo sguardo altrove, l'altro che mangia guardando la ciotola. Il nero a sinistra e il bianco a destra scatenano la tensione. All'angolo d'ombra nera a sinistra, risponde la porta a destra, nella cui parte superiore un secondo rettangolo dal motivo geometrico genera un ritmo ipnotico. A sinistra, una porta che dà sul vuoto nero, la cui apertura è un rettangolo rovesciato, inquadra in contrappunto il cinese immobile che guarda altrove. Alla sua immobilità silenziosa risponde l'uomo seduto a mangiare. È situato esattamente all'intersezione armonica della sezione aurea. Tiene tra le mani una ciotola. Un'altra ciotola, posata sulla tavola, fa eco alla prima. La calotta nera è il loro contrappunto. Ombre spezzate e diagonali colpiscono dall'alto in basso e da destra a sinistra, portando inquietudine nella tranquilla orizzontalità della scena. Tutto ciò ha del miracolo». ⁴³

ill. 246

ill. 245

La traccia e il tempo

Il filo del tempo è coperto di nodi.

Il reale non cessa di vibrare attorno ai nostri astratti punti di riferimento.

Il tempo a piccoli quanti scintilla.

Gaston BACHELARD, *La dialectique de la durée*

Il suo sapere del divenire non viene dal fatto che la sua coscienza potrebbe oltrepassare il tempo, varcarne allegramente i confini, ma al contrario dal fatto che essa riesce a coincidere perfettamente con lo sviluppo dei fenomeni; nasce dalla stretta connivenza che essa intrattiene con il loro svolgersi. Procedo dunque tutto dalla sua virtù costante – la sola – che è di sposare semplicemente l'immanenza.

François JULLIEN, *Figures de l'immanence*

In Henri Cartier-Bresson la composizione plastica della fotografia e la configurazione temporale sono inseparabili. La fotografia, come il tiro con l'arco, è una filosofia e una saggezza in ciò che fa e dice del tempo.

ill. 247

È quanto lascia discretamente intendere un'immagine scattata nel 1948 nel Kashmir. In primo piano, in un punto che domina una piana alluvionale disseminata di alberi e solcata da corsi d'acqua, delle donne vestite di lunghi veli, viste di spalle e allineate. Sullo sfondo, dei monti attraversano l'immagine con le loro linee spezzate, tracciando una zona d'ombra che contrasta con l'intensa luminosità di un cielo al crepuscolo. Una donna, in piedi, fa un gesto con le mani, le palme rivolte al cielo, e sembra offrire due nuvole smarrite, un po' più basse delle altre, tra la valle e la cresta. L'offerta al mondo della sua propria evanescenza.

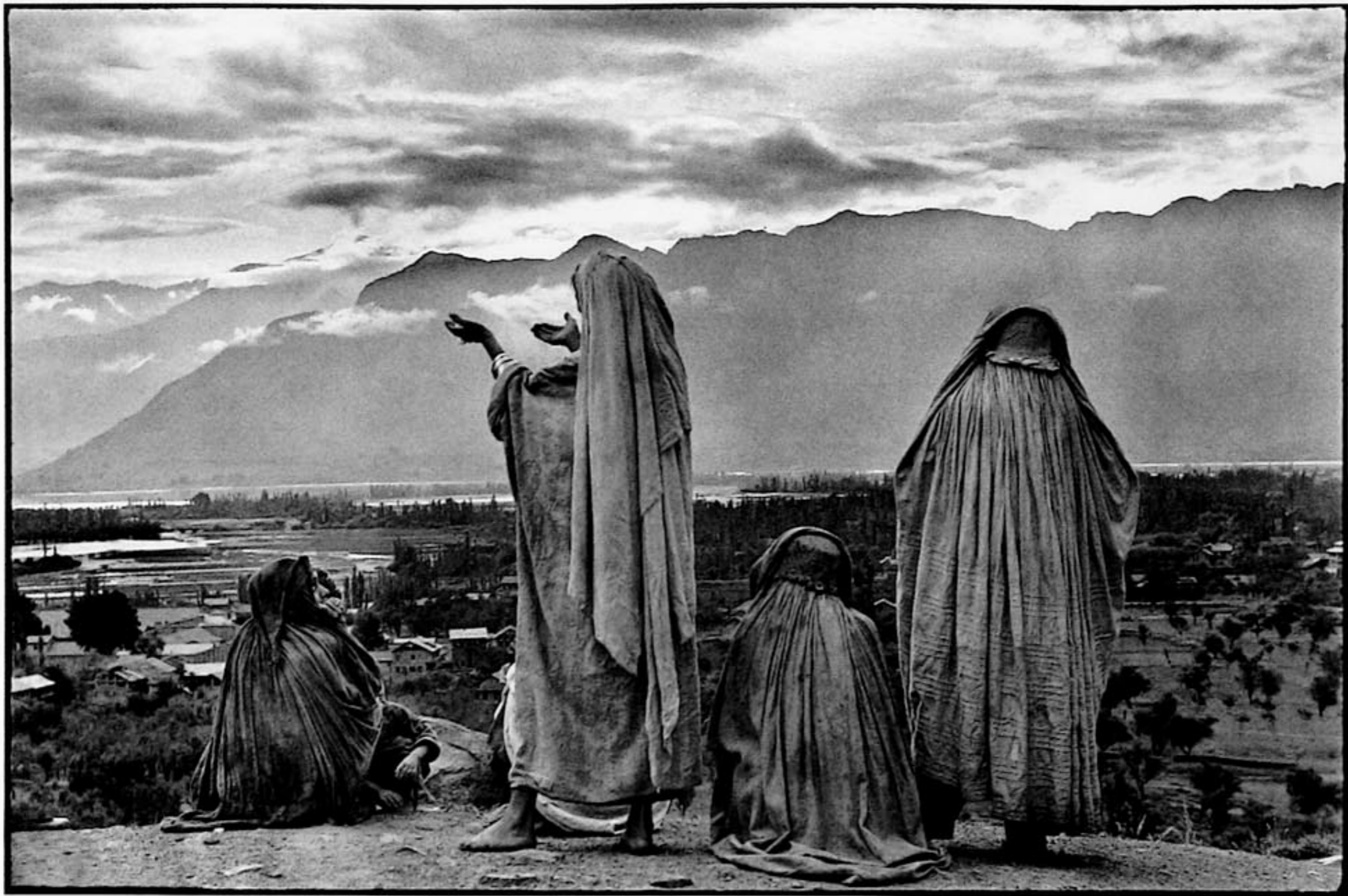
«L'uomo tiene appassionatamente, infinitamente, a quanto non dura che un attimo o non accade che una

volta, come se il solo fervore della sua dilezione potesse trattenere ed eternare la divina inconsistenza»,¹ scrive Vladimir Jankélévitch. Qui, tuttavia, la divina inconsistenza non è rappresentata nel modo tragico, come una lacerazione, ma accettata, lodata, magnificata.

Certo, la fotografia ha molti punti in comune con la pittura. Ed è vicina anche alla musica, perché nella sua costituzione come fenomeno fisico, nella sua percezione e nella sua plastica non può prescindere dalla dimensione temporale. Il suo rapporto con il tempo è strutturale.

Essa poggia sull'equazione velocità/luce. La luce è la forma più astratta e insieme più sensuale del tempo (gli effetti di materia restituiscono una luminosità degli oggetti a un momento dato). Il «filato» è l'iscrizione del tempo lineare, la nitidezza un arresto puntuale del flusso temporale, la plastica del movimento un rapporto con l'istantaneità. La profondità di campo è sempre associata a connotazioni temporali.

La fotogenia è un procedimento di genesi delle forme



247 - Srinagar, Kashmir, 1948.

tramite la luce scomposta dal tempo. Infine, il posto estremamente importante che vi occupa il caso trasforma la fotografia in un gioco tra il possibile e l'irreparabile, il probabile e il compiuto, concetti che comportano una riflessione sul rapporto tra soggetto e divenire.

Affermare che la fotografia intrattiene una connivenza con il tempo non contraddice il senso comune: si fotografa per fissare un istante, per celebrare, per garantirsi contro gli infortuni della memoria che deforma, altera, cancella, ma anche contro la morte (perché le immagini attestano un'esistenza trascorsa). Come diceva Robert Doisneau, la fotografia è spesso un verbale da ufficiale giudiziario o un registro necrologico.² Strettamente legata al tempo, essa gioca fuori tempo, contro-tempo, si potrebbe dire, anche se la funzione di riattivazione del passato non viene granché soddisfatta.

In realtà, si direbbe che sia più al suo carattere di indubitabile impronta che ai suoi poteri di restituzione del passato che la foto deve la qualifica di «ricordo». Essa

lo chiama, lo suscita per associazioni, accostamenti o espansione metonimica. In questo sta la sua grande efficacia: più che resuscitare il passato, essa ricrea delle reti tramite il lascito dei ricordi. Ma nel modo più crudele, sottolineando la nostra impotenza di fronte al tempo trascorso che essa tradisce irrigidendolo, restituendone l'apparenza solo nella forma già degenerata di pseudoricordo. Osserva giustamente Hervé Guibert: «Si dice che la ragion d'essere delle foto di famiglia è di conservare dei ricordi, ma esse creano immagini che si sostituiscono al ricordo».³

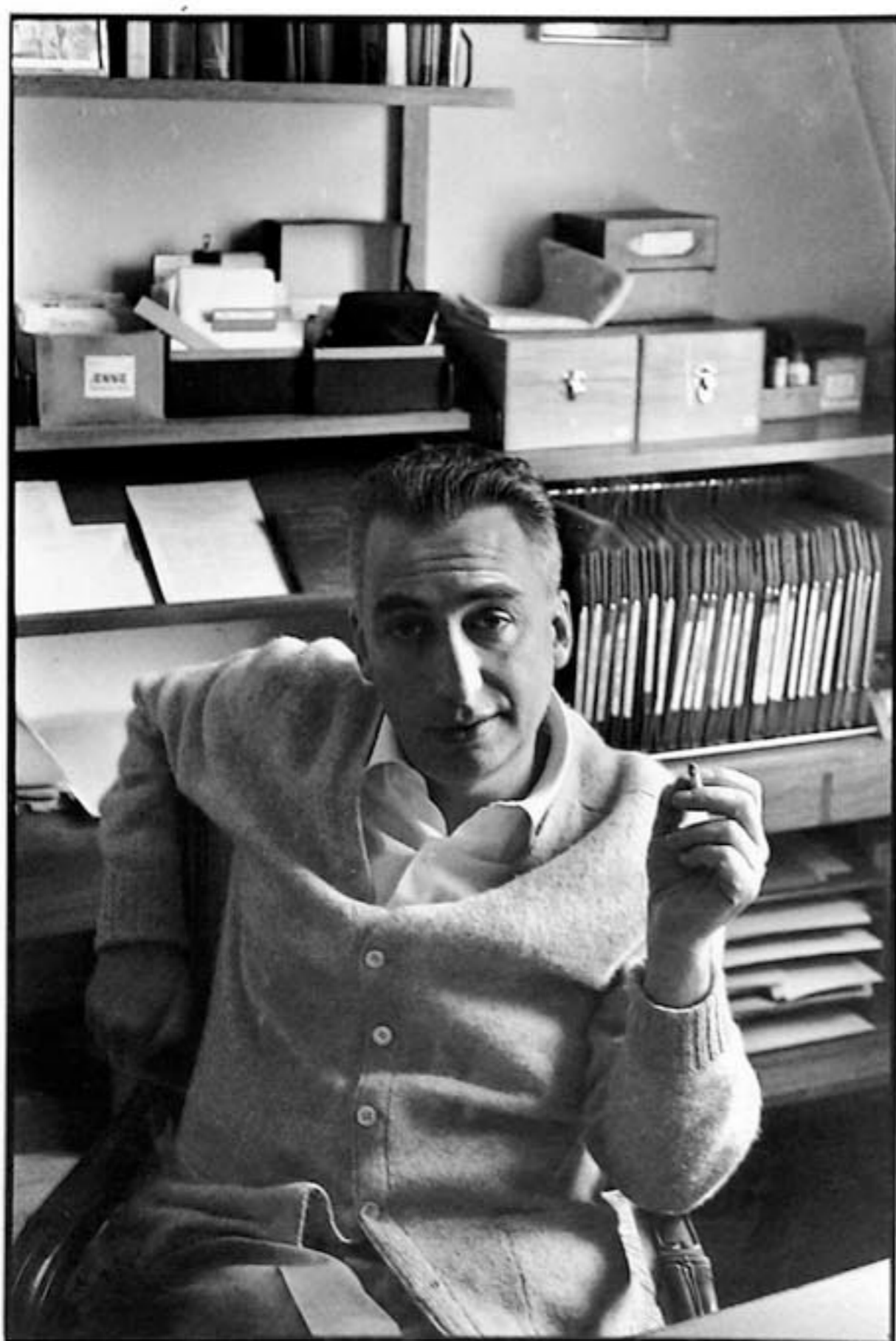
Se la fotografia traesse dai ricordi l'essenziale del suo rapporto con il tempo, sarebbe un'arte dello scacco, una variazione sulla nostra finitezza, una cantilena sulla nostra incessante scomparsa. La «lotta con il tempo» di cui parla Henri Cartier-Bresson non sarebbe che un salvare l'onore: il fotografo, mettendosi a scattare a sazietà, sarebbe già vinto in partenza...

Memoria e ricordo

ill. 248

Barthes ha sottolineato con acutezza, con dolore persino, la crudele povertà della fotografia ricordo (*La camera chiara* fu scritta qualche mese dopo la morte di sua madre⁴). La meditazione cui egli si abbandona è anche un viaggio nella camera ormai vuota.

La foto ricordo può dare l'identità dei soggetti – nel senso di identità anagrafica – ma non sempre permette un riconoscimento soggettivo o un investimento affettivo. Si può avere a cuore una foto per la persona che essa ci ricorda, senza amarla per se stessa; insomma, per l'illusione di un ricordo. Quest'ultimo non può essere vissuto con l'intensità del momento primitivo in cui la memorizzazione affonda le sue radici. La foto ricordo ostacola il processo di elaborazione della memoria e mette in pericolo il lavoro del lutto: «Non solo la foto non è mai, nell'essenza, un ricordo (la cui espressione grammaticale sarebbe il perfetto, mentre il tempo della Foto è piuttosto l'aoristo), ma per di più lo blocca, diviene ben presto un



248 - Roland Barthes, 1963.

controricordo. Un giorno, alcuni amici evocavano ricordi d'infanzia; ma io, che da poco avevo guardato le mie foto del passato, non ne avevo più. Circondato da quelle fotografie, non potevo più consolarmi con i versi di Rilke: «Dolci come il ricordo, le mimose bagnano la camera».⁵

All'evocazione delle parole musica e profumo, è naturale pensare a Marcel Proust, che ha fatto della fotografia il prototipo della conoscenza frammentaria, illusoria e superficiale. Parcellare, essa è un similricordo, mentre il ricordo autentico è globale e viene vissuto pienamente, con il suo corteo di fragranze, sapori, sensazioni sinestetiche, tattili, sonore ecc. La fotografia traccia un inventario degli eventi secondo una rete di associazioni aleatorie: «Quelle fotografie di una persona di fronte alle quali la si ricorda peggio che accontentandosi di pensare a lei», scrive Proust.⁶ La loro forza d'evocazione è inversamente proporzionale al grado d'esattezza.

Per Proust il ricordo fotografico è il paradigma della memorizzazione volontaria, un'operazione pertinente all'Io superficiale, che esamina minuziosamente, analizza, ricostruisce, e finisce per intimidire la verità profonda degli esseri proponendoci un sapere e delle informazioni, quando quello che cerchiamo di ritrovare è la complessità di un'esperienza vissuta.⁷ Le istantanee allontanano da ciò che pretendono di restituire, e rigettano il passato in zone inaccessibili del nostro psichismo, generando quanto Roland Barthes (che segue fedelmente le orme dell'analisi proustiana) chiama la malinconia della foto ricordo.⁸

Tuttavia, la fotografia non è necessariamente votata a ripetere con insistenza il passato; può intrattenere con il tempo rapporti ben più complessi, che vanno dall'impronta, l'immagine ricordo, immediatamente relegata nel passato e che suscita un'emozione relativa, all'immagine-rivelazione, la cui apparizione involontaria è vissuta come un'esperienza singolare del tempo, e fa nascere un sentimento di pienezza ed evidenza, o *satori*.⁹

La foto ricordo ha con la durata un rapporto estrinseco: in quanto frammento, essa non può ricostruire un sentimento di durata omogeneo. Invece, il rapporto con la durata della foto rivelazione è intrinseco, al punto di confondersi con essa.¹⁰

Essendo un'impronta – registrazione di un fenomeno visibile tramite una reazione fisico-chimica – la fotografia è a livello semiotico anche un indizio: il suo obbligatorio rapporto con la fonte dell'impronta permette



249 - Marilyn Monroe a Reno, 1961.

infatti di identificare questa fonte (anche se l'identificazione è aleatoria, incerta, se non addirittura soggetta a manipolazioni). Nella sua qualità di veduta analogica, essa è infine icona: assume una funzione di somiglianza con la visione fisiologica.¹¹ Perciò di ogni fotografia si può dire «questo è stato», quand'anche l'identificazione del «questo» resti problematica. Il suo status d'impronta ne illustra il valore derivato di prova (contestabile e fonte di equivoci) e di obiettività.

Tale status implica anche quella che Schaeffer chiama la «tesi d'esistenza» della fonte dell'impronta, che differenzia la fotografia dall'icona pittorica.¹² Il che non

impedisce che un ritratto fotografico possa cogliere qualcosa dell'essenza di una persona, della sua anima o, come scrive Roland Barthes, «l'aria» della sua personalità. In altre parole, una fotografia può tendere in assoluto all'iconicità pura, ma è un caso limite; salvo eccezioni, non può darsi quale puro simbolo. La maggior parte delle fotografie oscillano tra questi due poli: indizio o icona.¹³ Nel primo caso, si tratta di una cattura oggettiva del tempo (è la freddezza della foto, il suo aspetto perentorio e senza remissione); nell'altro la foto è un'apparizione, al di fuori di qualunque cronologia (e in questo caso a prevalere è l'estasi o il sentimento di pienezza).¹⁴

Barthes è eloquente sul carattere deflazionistico dell'icona fotografica, che non manca mai d'essere richiamata al suo status d'impronta, il che è un po', per lui, l'eterno rimorso della fotografia. In questo status egli vede un'alternativa senza mezzi termini: la foto tende o verso la nostalgia del passato perduto, o verso l'essere, il sacro, fuori del tempo. Al contrario, in Cartier-Bresson indizio e icona si trovano in un rapporto positivo e costruttivo: i sentimenti di sorpresa e apparizione suscitati dalle sue fotografie non sono concepibili senza l'esperienza del reale e l'iscrizione nel presente (eventualmente nella cosiddetta attualità). In un'opera come la sua, così forte-



250 - Juvisy, 1955.

mente costruita e concepita, è verso la rivelazione che esse in genere tendono.

ill. 250

Juvisy, 1955. Questa fotografia propone un non-evento, e tutto dovrebbe concorrere alla sua disorganizzazione. Tuttavia, in essa si manifesta un sentimento di pienezza. Il controluce, ritmando l'immagine con fasce chiare e scure alternate che portano verso il fiume luminoso, crea una scena sulla quale tutti i movimenti dei personaggi si coordinano attorno a un punto centrale, il tutù di una bambina. Dal vuoto nasce il pieno, dallo slegato l'illusione di una sapiente coreografia che rivela tanto un momento di felicità quanto il suo carattere ineffabile.

Costruendo la propria opera quale «immaginario dal vero», Henri Cartier-Bresson si volge a un soggetto privi-

legiato: l'iscrizione dell'uomo nel presente, tempo delle alee storiche. Quando, in occasione di un reportage, scatta delle fotografie in Cina prima e dopo l'arrivo al potere dei comunisti, tenendosi lontano dall'esotismo e dal sensazionale, iscrive le immagini in una continuità ben più ampia di quella di tali eccezionali eventi, pur informando con precisione sulla natura dei fatti.¹⁵ Le didascalie, che scrive egli stesso, svolgono la funzione indiziaria. Il valore iconico della maggior parte di queste fotografie è sufficiente per farle figurare in un contesto diverso da quello del reportage (mostra o libro). Valore d'indizio e valore d'icona sono allora indissociabili. Il

primo è assicurato dal rimando a un tempo e un luogo determinati, ma non può essere attivo senza che sia soddisfatto il secondo, grazie al quale la fotografia funziona da spazio-tempo autonomo in cui passato, presente e futuro si articolano. «Il fotografo non opera nel presente ma nel futuro anteriore. Scoprirà più tardi ciò che ha visto, una volta rivelata l'immagine. Vi scoprirà addirittura ciò che gli era invisibile»,¹⁶ scrive Jean François Chevrier.

In questa immagine scattata a Shanghai il 1° agosto 1949 durante una sfilata per celebrare l'arrivo dell'esercito popolare, l'espressione del giovane in primo piano che regge la

ill. 251

stella, simbolo della nuova Cina, è paragonabile a quella del personaggio in secondo piano (verosimilmente Mao), il cui ritratto è esibito su uno striscione. Tra i due piani si opera una sintesi della politica del nuovo regime. È un'immagine in cui Henri Cartier-Bresson concentra gli elementi della Storia nel suo farsi.

Nel 1972, a Leningrado per la commemorazione della vittoria sul nazismo, il fotografo riprende dei militari schierati per la rivista. In primo piano s'intrufola una bambina con in mano due fiori i cui steli piegano un po' in avanti rispetto ai corpi dei soldati. L'immagine viene a illustrare la speranza di distensione all'apogeo dell'era brezneviana (nella stessa epoca, negli Stati Uniti, i pacifisti ornavano di fiori i fucili dei G.I....).

ill. 252

Tra le immagini che operano «contromito», si potrebbe citare una fotografia poco nota di Marilyn

ill. 249



251 - Shanghai, 1 agosto 1949.



252 - Leningrado, 9 maggio 1972.

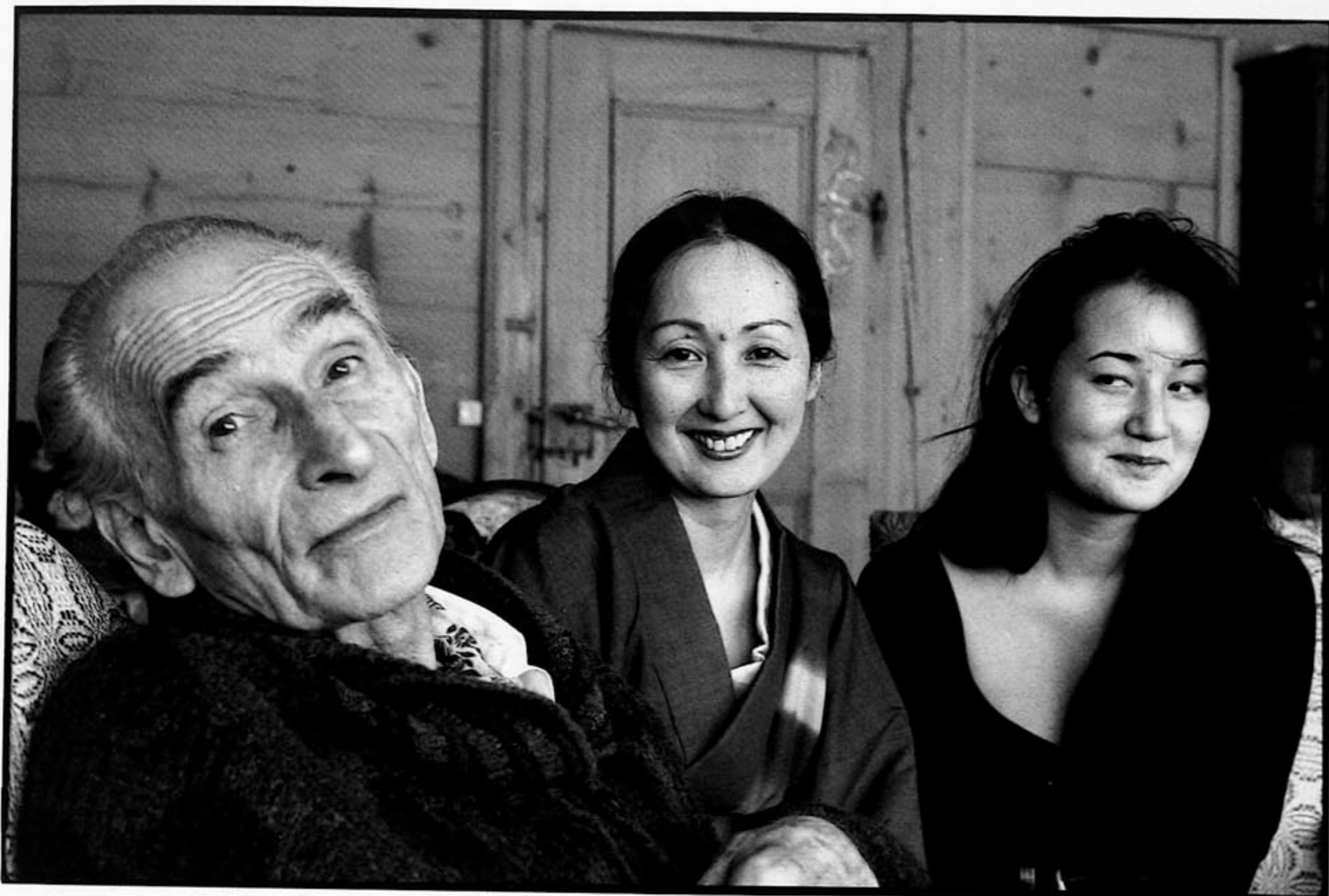
Monroe scattata nel 1961 a Reno, nel Nevada, durante le riprese del film di John Huston *Gli spostati*.¹⁷ La star è compostamente seduta su una poltrona, mentre, alle sue spalle, alcuni volti inquisitori sono parzialmente nascosti da slot-machine. In primissimo piano, le nere sagome dei proiettori puntati su di lei. Immagine patetica di una personalità fragile e rassegnata, assediata dalla curiosità pubblica e prigioniera di uno star-system che ben presto abbandonerà per entrare in un'altra leggenda. Ancora una volta, un'occasione offerta dal reportage viene trasformata in qualcosa di diverso dal giornalismo. Pur datando la fotografia, Cartier-Bresson realizza un ritratto ambientato prima ancora che un'immagine legata a un evento, basandosi più sui «piccoli dettagli stendhaliani» finemente fissati che sulle famose cinque W (*who, what, when, where, why*) del giornalismo.¹⁸

Non solo queste tre immagini non avallano un mito (quello della star, dello stalinismo o del maoismo), ma il loro potere di suggestione supera la stretta attualità e appare più forte a posteriori che non sul momento,

coniugando l'iscrizione in uno spazio-tempo concreto (la funzione indiziaria) con una potente autonomia formale (la funzione iconica).

Poiché la fotografia è anche un'operazione di comprensione del presente suscettibile di anticipare sull'avvenire, e la sua qualità d'aura non le viene soltanto dal fatto che conserva parte del passato, non è possibile evitare un confronto con la famosa formula di Roland Barthes, «questo è stato», che si potrebbe tradurre: «qualcosa non è più, e tuttavia ne resta una presenza». In altre parole, tra il senso spaziale e il senso temporale della parola «presente» si produce una confusione. La fotografia non è né nel passato che non è più, né nel presente di chi la contempla. Si situa tra i due, in un ambito difficile da cogliere, una sorta di «ambito temporale» che essa ha in comune con lo spettatore.

L'esercizio che porta il significativo nome di posa rende conto dello iato tra tale presenza che s'impone e l'impressione, altrettanto incoercibile, che a manifestarsi sia una presenza dal passato. La posa non è solo il rito cui



253 - Balthus con la moglie e la figlia, 1990.

si sottoponevano i primi modelli quando il tempo d'esposizione era molto lungo. È anche il tempo che occorre perché qualcosa si (de)positi sulla pellicola.¹⁹

L'agente di questa conversione, o di questa assimilazione tra un'immagine spaziale e un'immagine temporale è la luce. Nella fotografia, essa non è né un oggetto simbolico (come per gli alchimisti), né il substrato materiale dell'attualizzazione dell'essere, come nella tradizione idealista. Le sue proprietà fisiche rendono conto delle singolarità fenomenologiche della fotografia. Tramite la luce, essa raggiunge lo spettatore da un altro spazio-tempo, in quanto egli stesso è un'immagine luminosa che esiste solo nella durata. Non è una connessione astratta, ma «carnale»: lo spettatore è colpito dalla fotografia, infatti, perché egli stesso partecipa della luce e del tempo, loro «pelle» comune. Un'analisi che rinchiudesse il tempo in fotografia in un dilemma tra il puro riferimento, a un tempo fisico imposto dall'impronta, e un'esperienza metafisica ineffabile, avrebbe quindi un carattere aporetico.²⁰ Ora, Barthes imprigiona l'analisi del tempo in fotografia in un simile dilemma.²¹

Seguendo la china verso il passato – sulla quale lo trascina il noema della fotografia, il suo valore d'impronta di uno spazio-tempo trascorso – lo spettatore dell'immagine penetra in una sorta di macchina infernale, dalla quale i punti di riferimento temporali escono stritolati, frantumati: l'unica conclusione possibile è che egli stesso non esiste di più di coloro che vede in tal modo vivere di un sentimento del presente fallace quanto il suo. La meditazione di Barthes sull'impronta fotografica scivola così verso il romanzo nero: dalla morte di coloro che guardo invita a trarre la conclusione della mia morte prossima.²²

Tale distinzione conduce a una prova ontologica mancata, e anche negativa. Resta una sola, illusoria, speranza: se l'esistenza dell'io è paradossalmente negata dalla fotografia, che annega l'esile, incerto sentimento del presente nel magma informe e infinito del passato, la linea genealogica, la continuità degli esseri di generazione in generazione che ne risulta ha una consistenza ontologica inattesa. L'insieme delle fotografie di un individuo offre della sua identità appena un riflesso frammentario ed erra-



254 - Il trombettista Joe e sua moglie May, 1934.

tico. Qualcosa tuttavia ne emerge, per il tramite delle invarianti fisionomiche, nel puzzle genetico proposto dalle foto di famiglia.²³

Ma, nello stesso tempo, le foto di famiglia sottolineano anche l'arbitrarietà della loro classificazione, e non riescono a tracciare gli autentici contorni di personalità che, per definizione, sono irriducibili alla somma dei caratteri ereditati.²⁴ Infine, i lineamenti genealogici mancano anche il loro bersaglio ontologico, per eccesso di generalizzazione: in un caso, siamo nel tempo frammen-



255 - Coco Chanel, 1964.

tato dell'istantaneità, un falso presente (quello del meccanicismo fotografico); nell'altro, nel tempo biologico della specie (altrettanto inumano), che ci rinvia alla «Fonte», cioè a un'origine senza «Memoria».

Le analisi di Barthes conducono logicamente a una concezione tragica della fotografia e del tempo. Egli si orienta o verso l'apparizione dell'ineffabile – il Tempo, manifestazione dell'essere – o verso la scomparsa del sog-

getto nel gioco confuso e perverso del riferimento al passato, in cui tutto si diluisce.

Della fotografia, Barthes prende in considerazione solo un uso privato (funzione della sua idiosincrasia) o semplicemente documentario, passando sotto silenzio l'eventualità di una pratica artistica che, del singolare rapporto che essa intrattiene con il tempo, faccia il proprio materiale.

Ora, in Henri Cartier-Bresson si trovano riflessioni divertite su queste somiglianze che la fotografia permette di leggere negli atteggiamenti o sui volti di membri di una medesima famiglia – «uno dei caratteri emozionanti del ritratto sta anche nel ritrovare la somiglianza degli uomini, la loro continuità, attraverso tutto ciò che descrive il loro ambiente»²⁵ – o ancora sullo iato tra la fotografia che permette di identificare e quella che rivela: «All'artificio di certi ritratti preferisco di gran lunga quelle piccole foto d'identità strette le une alle altre nelle vetrine dei fotografi da passaporto. A questi volti si può sempre porre una domanda e, in mancanza dell'identificazione poetica che si spera di ottenere, vi si scopre un'identità documentaria».²⁶ Il ritratto è per lui un indovinello, un gioco aperto su un rapporto ludico con la durata, non, come lo viveva Baudelaire, un dramma.

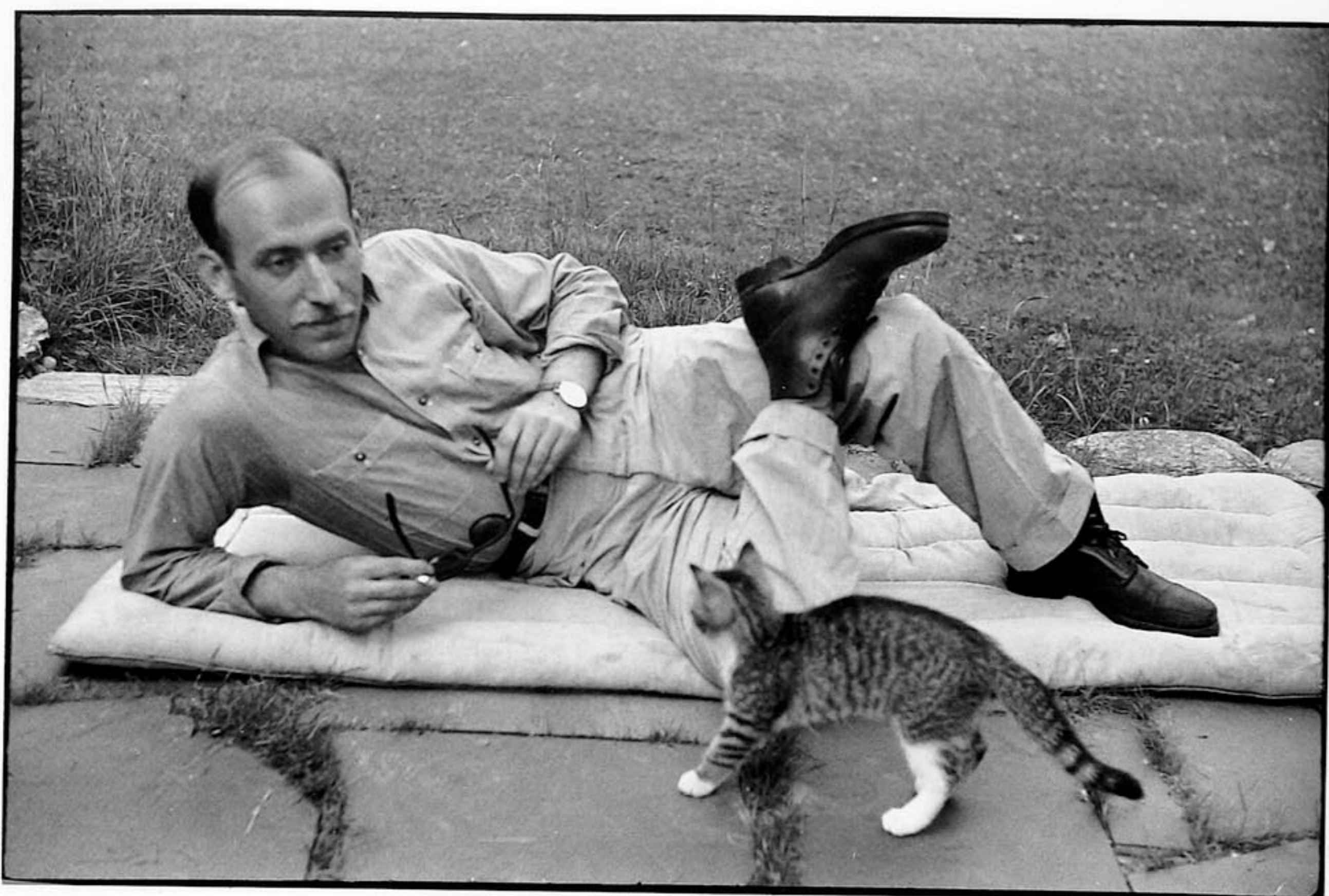
La fotografia istituisce un legame, a un momento dato, tra il soggetto fotografato e il fotografo (il grande assente dal testo di Barthes): «La gente diffida dell'obiettività della macchina, mentre il fotografo cerca un'acutezza psicologica; s'incontrano due riflessi, tra tutti i ritratti di uno stesso fotografo si delinea una certa parentela, perché tale comprensione della gente è legata alla struttura psicologica del fotografo stesso. L'armonia si ritrova cercando l'equilibrio attraverso l'asimmetria di ogni volto, il che fa evitare la soavità o il grottesco».²⁷

Secondo Maurice Merleau-Ponty, tale rapporto non è esclusivo del fotografo: «Il pittore *apporta il proprio corpo*, dice Valéry. E, in effetti, non si vede come uno spirito potrebbe dipingere. È prestando il suo corpo al mondo che il pittore muta il mondo in pittura. Per comprendere tali transustanziazioni, occorre ritrovare il corpo operante e attuale, quello che non è un frammento di spazio, un fascio di funzioni, ma un intreccio di visione e movimento».²⁸

Henri Cartier-Bresson non parla in termini diversi della concentrazione e della danza del fotografo che fa corpo con il movimento del mondo. Il soggetto fotogra-



256 - Colette e la dama di compagnia, 1946.



257 - Saul Steinberg, 1946.

fato accetta implicitamente di instaurare con il fotografo un rapporto da osservatore a osservato.

Quando Piet Mondrian fissa l'obiettivo di Kertész, si astrae da ciò che guarda: «Ecco il paradosso: come si può avere l'aria intelligente guardando quel pezzo di bachelite nera? È che lo sguardo, facendo economia della visione, sembra trattenuto da qualcosa di interiore».²⁹ Mondrian tocca la nostra coscienza di là dal tempo che ci separa da quell'istante. Scrive Robert Doisneau: «Quando gli apparecchi sono diventati molto scaltri, molto ingordi, s'è detto alla gente: "Non guardate!". Ora, lo sguardo è fondamentale, attraversa le epoche. Attraversa tutto, continua il suo cammino e pianta un chiodo nella memoria. Il famoso fascino delle foto antiche dipende dal fatto che la gente non aveva paura dello sguardo».³⁰ Questa metafora echeggia quella del tiro con l'arco, dell'impatto della freccia nel cuore del bersaglio. Quando un simile scambio di sguardi s'instaura, come in *Il trombettista Joe e sua moglie May* (1934), a essere mostrato non è più l'aspetto effimero dello scatto o l'atemporalità ricercata dai pittori, ma una dialettica tra i due.

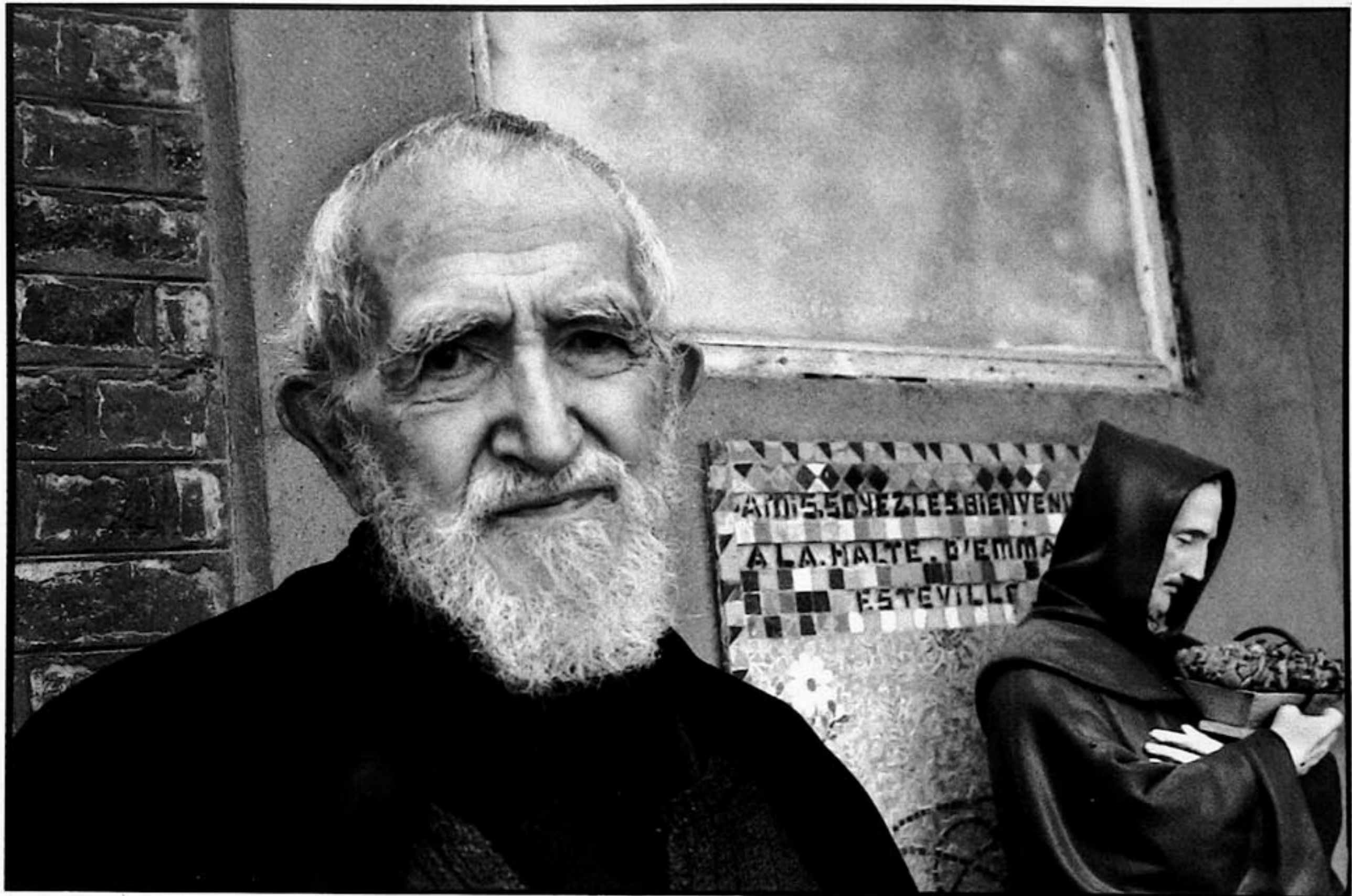
ill. 254

Lo sguardo gioca un ruolo determinante nei rapporti con la durata che la fotografia suscita. Lo sguardo frontale, proibito al cinema – ucciderebbe, si ritiene, la *fiction* – è essenziale in fotografia. Certamente, in origine, perché essa è stata considerata un'arte del ritratto e ha ripreso in proprio le pose convenzionali della pittura. Inoltre, con l'istantanea, lo sguardo sorpreso, quello che si assenta, quello, più violento, che s'opponesse all'intrusione del fotografo, quello che si limita a vedere senza intenzione, tutti questi sguardi tessono dei legami tra il fotografo e i suoi soggetti, come nell'immagine del pittore Balthus con la moglie e la nipote.

ill. 253

La fotografia di Colette con Pauline, sua dama di compagnia, si propone quale gioco tra due personaggi che si somigliano, ma che tutto distingue. Mentre lo sguardo di Colette evoca la perplessità, sottolineata dall'indice che porta alla bocca, quello della compagna sembra rientrare nell'ombra della donna che, in tutta evidenza, lei serve e ammira. Un simile gioco non rimanda a una qualche convenzione, ma introduce lo spettatore in una complessa dialettica tra una presenza che s'afferma

ill. 255



258 - L'abbé Pierre, febbraio 1994.

fuori del tempo (quella di Colette) e una maniera d'essere presente (quella di Pauline) che equivale a un'assenza di fronte all'obiettivo, pegno di posterità non tanto per lei, quanto per la donna cui lei attesta, insieme, dedizione e devozione.

Un simile effetto di distanziamento, o piuttosto di differenziazione, è all'opera in una fotografia di Coco Chanel (1964). Sulla sinistra, poco sopra il suo volto, appare una maschera antica. Il rapporto tra essa e il volto sorridente di Coco Chanel non è dell'ordine dell'aneddoto, ma stabilisce una continuità tra due mondi.

È capitato che Henri Cartier-Bresson pubblicasse due versioni di una stessa fotografia, ad esempio di un ritratto di Saul Steinberg: nell'edizione Delpire l'artista, disteso, guarda un gatto; nella versione riprodotta in *Photoportraits*, quest'ultimo è scomparso. Per Patrick Roegiers, il gatto simboleggia il fotografo dalle zampe di velluto.³¹ Le due versioni possono chiarirsi a vicenda: quella con il gatto presenta uno Steinberg distratto e un po' perplesso, l'altra uno Steinberg che esibisce un lieve sorriso e uno sguardo complice. A guardarle separata-

mente, tuttavia, le immagini ci guadagnano. Nella seconda, con il fotografo s'è stabilito un rapporto di connivenza che solo circostanze esterne all'immagine (la scomparsa del gatto) possono spiegare. La prima, ritratto estemporaneo dell'artista di fronte al suo doppio, possiede un maggior potere grazie al dialogo del personaggio con il suo alter ego fotografo. È questa, perciò, che Cartier-Bresson considera come definitiva.

Simili doppioni sono tuttavia piuttosto eccezionali nell'opera del fotografo. Più frequente, in compenso, è che vengano messi in evidenza molteplici qualità di sguardi, come nella fotografia di una bambina messicana rannicchiata negli anfratti di un muro. Il volto in ombra, sorride guardando l'obiettivo, mentre tiene sul petto un manifesto raffigurante una giovane donna bionda che sembra anch'essa fissare l'apparecchio. Si sovrappongono due sguardi: uno sguardo di carta che non vede nulla ma propone una bellezza stereotipata, e quello, complice, della bambina. Il volto di quest'ultima e l'immagine che essa presenta sottolineano il carattere privilegiato di quell'istante. Simili sguardi rimandano a quello del foto-

grafo-arciere. Sempre vivi, per riprendere l'espressione di Doisneau, a «piantare un chiodo» nella coscienza dello spettatore, perché non cessano mai di essere attuali: sguardo puro che non fa nient'altro che essere quello che è. In questo, attraversa il tempo. «Ci sono dei volti che irradiano: sono come un'emanazione che permea tutta la pellicola!»,³² dice Cartier-Bresson del suo ritratto dell'abbé Pierre.

ill. 258

Tempo e durata

Per Bergson il tempo proprio della vita della coscienza non può essere adeguatamente rappresentato da una successione di punti lungo una linea, né il presente dall'intervallo tra ognuno di questi punti. Siamo in presenza di una trasposizione del sentimento della durata in termini di spazio, inevitabile, certo, ma inadeguata. A suo parere la nostra memoria non ha da trarre dal passato



259 - Messico, 1963.

ricordi sepolti come se scoprisse, in un album, vecchie fotografie: «il passato si conserva da sé, automaticamente».³³

Il presente è funzione della nostra capacità di mettere il passato tra parentesi; inversamente, il passato fa corpo con il presente e crea in permanenza, con esso, una sintesi nuova.³⁴ Così, la durata è eterogenea, multipla, intensiva e qualitativa: «Se, invece di pretendere di analizzare la durata (cioè, in fondo, di farne la sintesi con dei concetti), ci si insedia innanzi tutto in essa con uno sforzo d'intuizione, si ha il sentimento di una determinata tensione, la cui stessa determinazione appare come una scelta tra un'infinità di durate possibili».³⁵

La fotografia dal vivo è come la congiunzione di due mobilità, quella del mondo vivente e quella del soggetto che lo percepisce, ma in quanto egli fa parte di ciò che vede, in quanto, come dice Bergson, è anch'egli un'immagine. La fotografia non è condannata a essere, come la freccia di Zenone di Elea, un'immagine immobile del movimento. Una configurazione di durate è trasposta e omogeneizzata nello spazio dell'inquadratura fotografica, in cui s'organizzano simultaneità diverse, che sono date da esperire alla coscienza spettatrice come immagini di durate qualitativamente complesse.

Se il tempo non è una sostanza omogenea, si deve concluderne che esista una pluralità di durate, e di conseguenza che il tempo presenti delle asperità, delle discontinuità, degli istanti isolabili nel corso di ciò che si produce. L'incontro con istanti decisivi, con occasioni feconde, ha a che vedere proprio con tali durate, suscettibili di coincidere puntualmente le une con le altre. Secondo Vladimir Jankélévitch: «L'occasione non è l'istante di un divenire solitario, ma l'istante complicato dal *policronismo*, cioè dallo sporadismo e dal plurale delle durate. [...] La miracolosa occasione dipende dalla polimetria e dalla poliritmia, così come dall'interferenza momentanea del divenire. Più precisamente ancora: è il punto in cui coincidono i momenti privilegiati di due cronologie distinte; l'occasione è insomma una simultaneità, non una simultaneità indifferente, ma una felice simultaneità che favorisce i nostri disegni o il nostro sapere».³⁶

Henri Cartier-Bresson s'impadronisce di queste occasioni, che sono il contrario del fascino del tempo che passa, istanti imprevedibili e non reiterabili che nascono dalla coincidenza delle loro durate. Il fotografo-arciere



260 - Campagna romana, 1966.

non fa altro che mettersi in posizione di isocronia con il divenire, per essere pronto a cogliere l'occasione nell'unico istante in cui essa si presenta favorevolmente, di modo che è tanto la freccia che raggiunge il bersaglio quanto il bersaglio che va a incontrare la freccia. Solo una disciplina tale per cui la coscienza sia costantemente desta permette di accogliere occasioni del genere quando si presentano. In un testo che sembra fatto per Henri Cartier-Bresson, Vladimir Jankélévitch scrive: «Attendere non basta più: ora occorre tenersi pronti, stare in guardia e balzare, come fa il cacciatore che cattura una preda agile o il giocatore che afferra al volo una palla imprendibile. Preda o dono, sorriso fuggitivo di riconciliazione e sorriso della fortuna, l'istante occasionale è una chance infinitamente preziosa che non bisogna lasciarsi sfuggire. Per l'appunto, il buon uso dell'occasione implica una tecnica acrobatica che poggia a sua volta sulla cooperazione di due operazioni simultanee: non è l'arte di sincronizzare gli intervalli, ma di rendere simultanei due istanti». ³⁷ L'istante decisivo, dono raro offerto dal caso, opera una sincronizzazione tra un soggetto e il divenire.

Pur essendone una rappresentazione, la foto resta un fatto percettivo, benché l'evento registrato non sia più percepibile quando è dato da vedere in immagine, e non possa mai più esserlo di nuovo in condizioni rigorosamente identiche (anche nel caso di un paesaggio, non si avrà mai più esattamente la stessa luce che si è posata sulla foto in un dato istante). La fotografia, retta da strutture analoghe a quelle della percezione corrente, non si contempla che come una quasi-percezione. ³⁸

Ora, «per quanto breve si supponga una percezione, essa occupa sempre una certa durata». ³⁹ La nostra coscienza opera una permanente riorganizzazione del nostro rapporto con la durata grazie al lavoro di quelle che Bergson chiama le due memorie, la memoria che contiene i ricordi e quella che prolunga una pluralità di momenti. Egli definisce la durata eterogenea e qualitativa, funzione del grado di attenzione richiesto dalla nostra presenza nel mondo: grado che può variare considerevolmente, spaziando dall'adesione attenta alla punta del presente, fino alla sollecitazione delle regioni più nascoste, più inconscie anche, della nostra vita psichica. ⁴⁰



261 - Frédéric e Irène Joliot-Curie, 1944.

L'inserimento della coscienza nella temporalità è polimorfo, la durata è quindi un fenomeno eminentemente soggetto a variazioni, con i suoi effetti di contrazione o diluizione, nei quali interviene quel che la vita psichica è stata capace di conservare del passato sotto tutte le sue forme. Per questo le grandi fotografie, più che essere atti di percezione (ammesso che esistano atti percettivi «puri»), traducono fenomeni di reversione della vita mentale (con quanto essa implica di fantasmi, immagini mentali o archetipiche, ricordi ecc.) nel cuore della percezione.

In definitiva, secondo l'espressione di Jean-Marie Schaeffer, «il sapere dell'*archè*» – la consapevolezza che la fotografia è un'impronta luminosa – ci impone di considerarla un'immagine del passato. Ma il suo status di quasi-percezione ci impone di guardarla senza disgiungerla dalla durata di cui è una riconfigurazione.

Lo spettatore può giocare sulla sua immobilità, prendervi piacere, esplorarla come una percezione, una volta tanto, immobile. Ad un tempo percezione superlativa per

la sua qualità d'impronta, e percezione che presenta una carenza costitutiva, una grande incompletezza, perché della percezione non possiede la mobilità, la fotografia apre una falla all'interno della nostra apprensione del mondo: è all'interno di questa falla che si costruiscono sguardi specifici, e che essa si definisce quale pratica artistica. È questa la contraddizione che genera la singolarità della fotografia e, nello stesso tempo, le conferisce il potere di messa in questione, di contestazione, del visibile. Solo astraendosi dal flusso percettivo, pur essendo per il resto assolutamente conforme alle norme della visione, la fotografia acquisisce il valore e il significato di un'interrogazione rivolta alla percezione stessa. Molti fotografi hanno sottolineato questo punto cruciale: la fotografia fa tutt'altro che repertoriare il visibile; essa ne ridistribuisce i dati e ne (ri)attiva certe potenzialità.⁴¹

Come si opera quello che si potrebbe chiamare una sorta di scorticamento del tempo? La fotografia (quale impronta indiziaria) è percepita come pertinente a un tempo compiuto, e nello stesso tempo in essa si afferma un indubitabile sentimento di presenza. La fotografia fa subire una violenza originaria e fondatrice alla nostra percezione del tempo: essa constata la sua irreversibilità e, insieme, una certa attualità del passato. L'impronta indiziaria può aprire dei cassetti all'interno del passato, accendervi focolai di mistero e invitare a tornare a scavarvi, come se non tutto fosse stato detto, come se la parola della fine non fosse stata pronunciata. Allora essa fa emergere soglie di obiettività diverse da quelle della percezione corrente, creando uno spazio-tempo immaginario sgorgato direttamente dal mondo visibile, anche se sfalsato rispetto a esso. È sull'esperienza di un tale sfalsamento che è costruito l'intreccio del film di Antonioni



262 - Monte Aso, Giappone, 1966.



263 - Bretagna, 1963.

Blow up. La scena finale ha valore d'apologo: il fotografo si presta al gioco di una troupe di allegri istrioni che fingono di scambiarsi delle palle su un campo da tennis. Il regista mostra in maniera esemplare che la fotografia non rientra nella dottrina classica della rappresentazione, che vedeva nell'arte un'apparenza la cui vocazione era di manifestare l'essere. Invece, essa invita a mettere in rapporto spazi-tempi disgiunti ma paralleli, e a riattivarne gli elementi costitutivi: spazio-tempo da investigare, da esplorare, nel quale lo spettatore si proietta e al quale essa rimanda l'immagine di una finzione, di un universo costituitosi a partire da un istante fermato.

La fotografia (quale icona, questa volta) dà a vedere molteplici temporalità all'opera, in uno spazio-tempo simile, certo, ma tuttavia differente da quello della percezione. Vi sono fotografie, per quanto perfettamente riconoscibili e assegnabili a una temporalità «normale», in cui i fatti, i gesti o gli oggetti che vi figurano appartengono, in virtù d'effetti di accelerazione, rallentamento o appesantimento, a durate non sincrone con la percezione corrente. S'è compiuta una messa in configurazione della

durata (o di durate diverse) specifica a quella fotografia. È la seconda violenza che la fotografia fa subire al tempo, che, pur evanescente, non risulta meno suscettibile di essere oggetto di ricomposizioni, di ricostruzioni, d'acquisire insomma un'autonomia che esso deve al valore d'icona (nel senso della figurazione, non in quello religioso che gli ha attribuito Roland Barthes).

Una fotografia scattata nel 1955 a Glyndenbourne presenta una configurazione improbabile e immersa nel movimento: personaggi in abito da sera si muovono in un parco. La didascalia spiega che si tratta di un intervallo nel corso della rappresentazione di un'opera lirica. I personaggi, dal fondo dell'inquadratura (del parco), convergono verso il castello, dall'alto del quale il fotografo ha colto la scena. Henri Cartier-Bresson era partito da un aneddoto irriverente: in un campo, in fondo, appena separate dai personaggi, passavano delle mucche. Ma l'interesse dell'immagine non sta tanto nell'aneddoto, del tutto eliminato (non c'è più traccia di mucche nella versione definitiva), né nella stranezza di vedere persone vestite da sera passeggiare in un parco senza che sia visi-

ill. 264



264 - Intervallo a Glyndenbourne, Inghilterra, 1955.

bile alcun edificio; sta piuttosto nella composizione, che raduna i personaggi sparsi: un triangolo con un vertice in fondo al parco, in alto a sinistra, e un altro in primo piano, in basso. La prospettiva è totalmente ricomposta dall'iscrizione, nel quadro della fotografia, di una forma triangolare che riunisce i gruppi sparsi e reinterpreta il loro percorso dal punto più lontano (dove escono da un boschetto) al più vicino (verso lo spettacolo) come una sorta di percorso iniziatico.

È una composizione perfetta che rappresenta una scommessa, una sfida vinta sull'aleatorio, a partire dal dato del numero di fattori necessari per riunire quei

gruppi in una forma unica e significativa. È un'organizzazione sconcertante che nasce nel cuore del disordine, suscitando un sentimento di bellezza paragonabile a quello del tiro con l'arco, quando bersaglio e freccia sembrano raggiungersi, calamitati a vicenda.

Quest'immagine va ben oltre l'immobilizzazione, per quanto perfettamente riuscita, di una forma. Il piacere estetico che procura non si ferma al senso di un'occasione favorevole, di una felice coincidenza. L'istante unico si apre sulla prospettiva di durate più complesse. Il parco di Glyndenbourne diviene uno spazio-tempo da esplorare, da perlustrare, non certo come il giardino pubblico di



265 - Roma, Trastevere, 1953.

Blow up, in cui si cercava un cadavere in un cespuglio (non siamo più nel quadro dell'estetica dell'indizio), ma come un luogo immaginario in cui gli elementi si ricompongono gli uni in funzione degli altri, e dove vengono a inscrivere temporalità multiple.

Questo non significa che la fotografia sia in un rapporto di confusione con la percezione: analogia non è confusione. Si tratta di una tensione tra la presentazione di un visibile riconoscibile e il proporlo in condizioni sfalsate rispetto alla percezione.

Ovviamente, tale tensione può essere più o meno forte, più o meno allentata. Tuttavia, come scriveva Minor White: «La linea che separa la realtà dalla fotografia può essere tesa senza riguardi, ma non spezzata senza danno».⁴²

Il fotografo traspone numerose modalità di presenza al mondo, dall'atto-riflesso non mirato (la foto-pugno alla Weegee⁴³) all'ascesi di un Atget, che si cancella totalmente davanti al carattere documentario dei suoi scatti (pur sapendo che, a lasciar trasportare la memoria delle cose, illustra l'apologo di Victor Hugo: «Quando si sa vedere, si ritrova lo spirito di un secolo e la fisionomia di un re fin nel batacchio di una porta!»); dall'affascinante brama di vedere di un Jacques Henri Lartigue appena quindicenne al vagabondare introverso e generoso di un Robert Frank, che confessava: «Tutti abbiamo una memoria della vita che passa dietro gli occhi; dal 1974, nelle mie ultime foto, ho cercato piuttosto di mostrare ciò che mi è passato dietro gli occhi».⁴⁴ La fotografia

opera indubbiamente a partire dalle medesime condizioni della percezione, ma lavora ai suoi margini.

Henri Bergson distingueva due tipi di rapporto con l'evento: una visione spaziale, che passa lungo di esso, e una temporale che, per quanto l'evento sia breve, vi sprofonda.⁴⁵ Distinzione che non manca di evocare quella che i grammatici usano tracciare tra tempo e aspetto. Il primo offre indicazioni cronologiche e implica una rappresentazione lineare: si pone un punto di riferimento, in funzione del quale si determinano un prima e un dopo. L'aspetto, invece, mira a definire l'angolazione sotto la quale il locutore considera la durata dell'azione, la sua qualità di durata soggettiva.⁴⁶ Perciò l'aspetto di un'azione può non occupare che un punto del tempo (il perfettivo), o insediarsi lungo tutto l'arco del vettore temporale (l'imperfettivo), fino a trascendere le categorie di passato, presente e futuro.

Qualunque fotografia rientra unicamente nella categoria temporale del passato: per definizione, dà a vedere solo il già compiuto. Concepirla in termini di tempo lineare significa, necessariamente, rilevarne la povertà costitutiva; essendo frammentaria, non può ricostruire la coerenza causale degli eventi. L'evento fotografico apre all'interno del vettore temporale delle qualità di durata che pertengono alla categoria dell'aspetto.⁴⁷

La necessità di tale distinzione apparirà più chiara da un altro esempio: la fotografia di Eddie Adams, che raffigura un tenente vietcong sul punto d'essere giustiziato dal generale Luong, capo della polizia di Saigon, è nella memoria di tutti. In termini di tempo lineare questa foto, in quanto impronta, è sempre appartenuta al passato, e ad esso soltanto. Perché allora afferra lo spettatore con forza sempre immutata? Certo, si può legittimamente supporre un fenomeno d'identificazione con la vittima. Resta tuttavia che questa foto non produce esattamente lo stesso effetto delle innumerevoli immagini di guerra (quelle di Marc Riboud, George Rodger, David Seymour, Don Mc Cullin e tanti altri), e nemmeno ha il carattere simbolico del celebre miliziano spagnolo di Robert Capa. La sua insostenibile particolarità deriva, ci sembra, dal fatto che, trascendendo il passato, si iscrive nella nostra attualità sotto la categoria dell'imminenza. Non è «questo è stato» a essere insostenibile, bensì «è sul punto di». Vista sotto l'angolazione temporale, questa fotografia offre un passato bruto (il non reiterabile per eccellenza); vista sotto l'angolazione dell'aspetto, restitui-

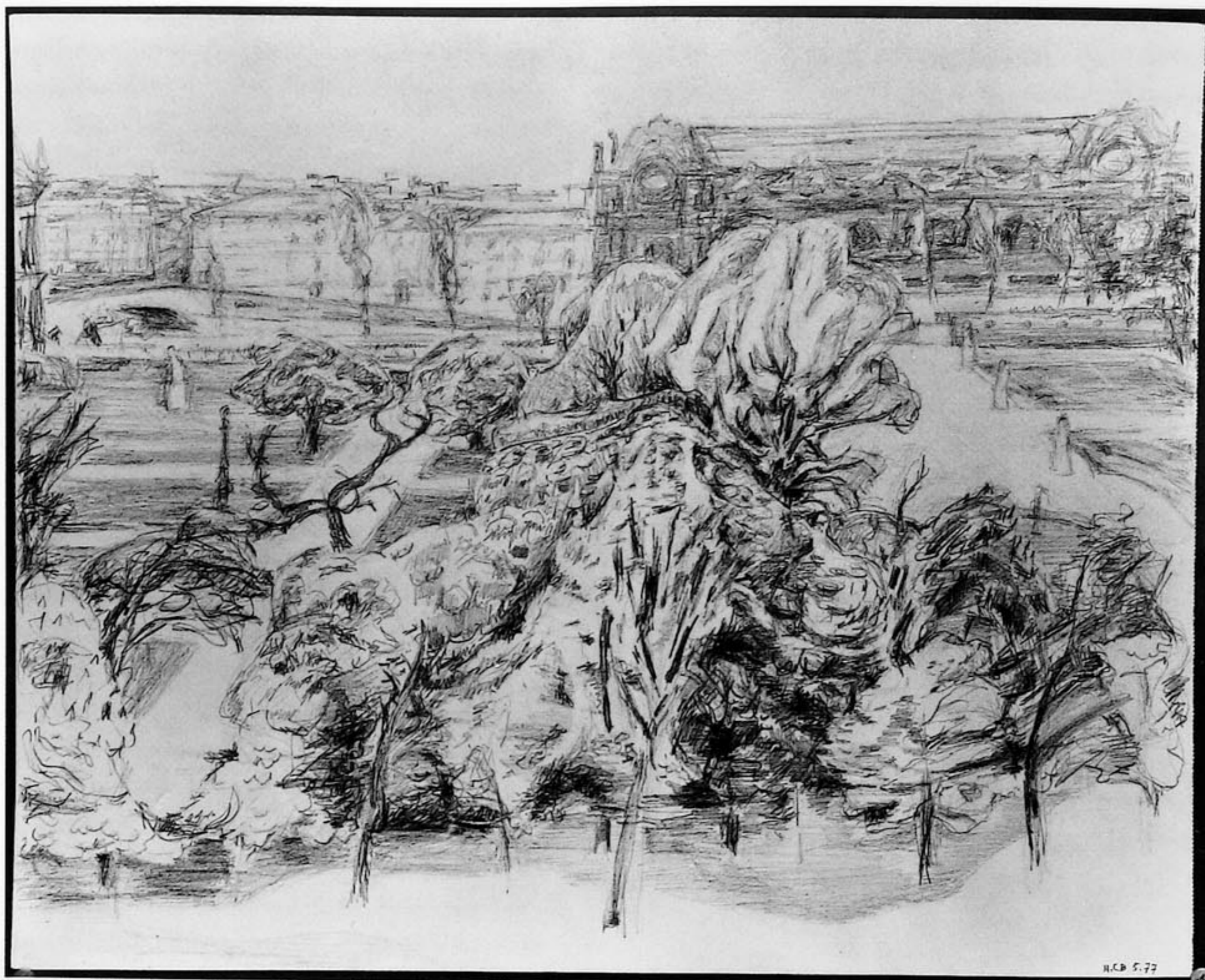
sce l'istante in cui il presente sta per «erodere» il futuro,⁴⁸ come scrive Henri Bergson. In questo, è veramente una foto-shock. Al contrario, Henri Cartier-Bresson mette in evidenza non lo shock stesso, bensì un insieme di temporalità riunite e concentrate in un istante che, per quanto precario, funziona in maniera autonoma.

La traccia

Un'istantanea non è una percezione limitata a un istante. Noi non percepiamo mai le simultaneità che la macchina fotografica registra e organizza in uno spazio omogeneo. Per questo la fotografia (anonimo, 1900 circa) che immobilizza un cavallo in pieno salto colpisce tanto: sappiamo che ricadrà (il mistero sta tutt'al più nel sapere come), ma sappiamo anche che mai avremmo potuto vederlo come nell'immagine, tra cielo e terra.⁴⁹ Pur in un'intensa concentrazione sul momento presente, solo gli oggetti che ci interessano appaiono nel nostro campo visivo. Se vogliamo integrare nella visione il maggior numero di elementi possibile, dobbiamo al contrario allentare l'attenzione; allora percepiamo un insieme di fenomeni che formano un tutto relativamente indistinto. Un'istantanea è una riconsiderazione delle simultaneità che si presentano alla nostra coscienza. Per questo la sua invenzione suscitò un'indescrivibile meraviglia che si tradusse immediatamente in innumerevoli pratiche ludiche (si pensi in particolare ad Auguste Lumière che, sospeso a un metro da terra, saltava ilare da una sedia per vantare i meriti della lastra rapida che, insieme al fratello, aveva appena inventato), ma si tradusse anche, presso i pittori, in un vero e proprio terremoto. Eppure, un dipinto di Géricault è più conforme alla nostra percezione del movimento di una fotografia che mostri un cavallo al galoppo con i quattro zoccoli sollevati da terra.

Così, come sottolinea Maurice Merleau-Ponty, il cavallo fotografato da Muybridge ha l'aria di saltare *sur place*, mentre i cavalli del *Derby di Epsom*, letteralmente ventre a terra, «mostrano la presa del corpo sul suolo e [...], secondo una logica del corpo e del mondo che conosco bene, tali prese sullo spazio sono anche prese sulla durata».⁵⁰

Il cinema non procede a una sintesi trascendente del



266 - Les Tuileries, Parigi, 1977.

movimento – cosa che facevano il pittore o lo scultore scegliendo un atteggiamento unico che, per quanto fittizio, concentrasse più momenti successivi⁵¹ – ma alla giustapposizione dei fotogrammi, punti equidistanti e sezioni immanenti al movimento.⁵²

La fotografia (senza confondersi con il fotogramma, che non si percepisce mai, perché fa parte di una successione di momenti) si presenta quale punto unico e di durata modulabile. Che sia istantanea o posata, non si definisce in rapporto a un altro punto (una serie di provini fotografici non ha mai costituito un film).

Rodin ha ragione ad affermare che la pittura è più vicina della fotografia alla percezione della realtà: la prima procede a una sintesi del movimento di cui la seconda offre solo un punto immobile: «Rodin ha qui un'opinione profonda: è l'artista che è veritiero e la foto che è bugiarda, perché, nella realtà, il tempo non si

ferma. La fotografia mantiene aperti gli istanti che la spinta del tempo subito chiude, distrugge il superamento, lo sconfinamento, la metamorfosi del tempo, che la pittura invece rende visibili, perché fa parte dell'essenza dei cavalli il lasciare un luogo per un altro, perché hanno un piede in ogni istante».⁵³ La fotografia non sutura i tagli che pratica nel tempo, ma restituisce il senso della durata. Secondo Edmond Couchot, è «un nodo del tempo che piace sciogliere».⁵⁴

Ci sono casi eccezionali in cui la realtà si offre come un tutto significativo. Si potrebbero chiamare lampi della coscienza, momenti in cui si vede prima di poter guardare, in cui tempo e spazio si presentano in forma sintetica ed omogenea. Tali apparizioni sono tuttavia sfalsate rispetto alla percezione, perché dipendono dall'immaginario, da come la nostra coscienza si situa quale immagine tra tutte le immagini che la circondano, da come

essa organizza l'insieme delle immagini mentali e dei ricordi che tramano la sua unità di soggetto. Sono apparizioni che rientrano nel non volontario, in ciò che s'impone senza essere intenzionato.

«Quando ho fotografato i Joliot-Curie, sulla porta c'era scritto: "Entrate senza bussare". Sono entrato, li ho visti. Ho scattato prima di salutare. Quella visione mi ha causato un vero shock. Li ho salutati solo dopo aver preso la foto». ⁵⁵ È forse anche questo il rischio assunto dal fotografo: rimettere il suo immaginario in questione



267 - Robert Doisneau, Mme Lucienne, portinaia, rue de Ménilmontant, Parigi, 20° arrondissement, 1953.

ill. 261 per un'immagine. Ecco perché «la foto ti prende, non si prende una foto». ⁵⁶ È la felicità del fotografo trovarsi davanti immagini visive in sincronia con le sue immagini mentali, o fondare un universo d'immagini virtuali ai margini delle immagini reali. ⁵⁷

Se la fotografia si definisce morfologicamente come un'impronta, per designare gli aspetti durativi che organizza conviene proporre un altro termine: quello di traccia.

La traccia è un modo di significare proprio alla fotografia, che congiunge la sua dimensione di esperienza della durata con la messa in configurazione temporale

che essa deve alla sua dimensione d'icona. Se la foto è in effetti grafia, non è perché disegna pazientemente il visibile nel tempo della meditazione e mirando a una sintesi trascendente, ma in quanto concentra, in un punto del tempo unico e in uno spazio omogeneo, strati di durata di profondità e acutezza diverse. ⁵⁸

Né impronta né cupa e dolce controfigura dell'oggetto, la traccia è un'interrogazione sulla costituzione della memoria. Lo storico Marc Bloch la definisce in questi termini: «Il segno percepibile ai sensi lasciato da un fenomeno che è impossibile cogliere in sé». ⁵⁹ Essa indica che da lì è passato qualcosa o qualcuno, ma non lo mostra (non si confonde né con l'essenza né con la sostanza di ciò che «è passato», nel doppio senso di trascorso e transitato). Essa non mi dà direttamente accesso a ciò di cui è traccia, ma orienta verso la necessità di ricomporre uno spazio-tempo altro da quello in cui mi trovo, benché simile a esso, perché, pur mettendo in causa il mio spazio-tempo presente come presente, essa ne fa sempre in definitiva un po' parte.

Paul Ricœur rende conto del paradosso per il quale il tempo non può essere che non essendo, che passando. Come il presente, la traccia è un passaggio, insieme, scrive, «transito attivo e transizione passiva». Essa si iscrive nel calendario, ma vi introduce delle supputazioni che ne turbano l'ordine cronologico: «l'irretitudine stessa», secondo la formula di Lévinas. La traccia è un segno singolare che significa «al di fuori di ogni intenzione di fare segno e di ogni progetto di cui sarebbe l'intenzione». ⁶⁰ Essa opera insomma la giunzione tra «il tempo che resta e noi che passiamo». Sull'enigma della «passatità» (che consiste nel fatto che il passato sussiste, e il passato rimemorato è significante, non c'è dubbio, solo a partire dal passato immemorabile), essa apre così la prospettiva di uno stiramento del tempo, di un'apertura verso un infinito che non è l'assoluto né l'essere in sé, ma la posizione astratta a partire dalla quale è possibile comprendere come il tempo sia, insieme, ciò che dura e ciò che passa, ciò di cui dispongo e che mi supera.

Le fotografie di Henri Cartier-Bresson hanno tutte, in misura diversa, valore di traccia o di documento, il che non è in contraddizione con la loro dimensione estetica: le «cattive foto», quelle che non sono istanti decisivi, sono anche «cattivi documenti», documenti che spiegano e dimostrano invece di manifestare l'iscrizione di un soggetto nella durata e la sua risposta immediata alle sollecita-

zioni dell'attuale, del presente in atto. La fotografia fa riferimento a una logica ad un tempo referenziale, che la situa nella storia e quindi nella memoria collettiva, e simbolica, per la quale essa si presenta come oggetto ermeneutico realizzato a partire da un'esperienza singolare.

L'opera di Henri Cartier-Bresson coniuga questa dimensione d'esperienza personale, di messa in gioco di un inconscio, d'investimento di un destino di fronte al caso e, nello stesso tempo, per il tramite del reportage, assume dimensione di traccia, di documento. Le sue fotografie, pur proponendo universi autonomi, non traducono istanti privilegiati, fuori del tempo, ma istanti in cui, in qualche modo, si decide il divenire, un gioco tra il possibile e l'irreparabile. Esse non rinviano al tempo già trascorso dell'atto, nemmeno al fatto che ogni passato è portatore di un futuro immaginabile (si è allora nella logica, non della traccia, ma della ricostruzione, a partire dalle certezze del presente). Esse raffigurano ad un tempo un passato che resta e un divenire di cui il nostro presente, benché posteriore, non fornisce la chiave.

La fotografia in quanto traccia apre una prospettiva verso l'enigma del tempo: essere il Tutto divisibile all'infinito, ma di cui ogni divisione è il Tutto. Sta in questo il suo paradosso: «Nella traccia» scrive Emmanuel Lévinas «è passato un passato assolutamente compiuto. [...] Quindi la traccia non sarebbe forse la pesantezza dell'essere stesso, al di fuori dei suoi atti e del suo linguaggio, pesante non per la sua presenza che lo dispone nel mondo, ma per la sua irreversibilità stessa, la sua assoluzione?».⁶¹ Tale analisi del tempo si ritrova d'altronde nel simbolismo del tiro con l'arco zen: l'iscrizione del corpo dell'arciere nel cerchio disegnato dall'arco teso pone esplicitamente un rapporto con il tempo cosmico, con il Tutto. Allo stesso modo, in Cartier-Bresson l'istante decisivo è quello in cui si giocano insieme l'essere del fotografo e la possibilità che esista un ordine del mondo. Il rischio, quindi, è assoluto.

La modulazione temporale

La musica, la danza, il romanzo sono forme artistiche in cui la dimensione di modulazione o configurazione dell'esperienza temporale occupa un posto essenziale.

Quanto alle arti figurative, né la pittura né il disegno, e nemmeno la scultura, ignorano una tale dimensione. Ma la fotografia può essere un'«arte del tempo» solo a condizione che la distinzione tra arti dello spazio e del tempo sia incontestabile.

Appena edificato, uno degli ultimi sistemi delle arti, quello proposto da Alain nel 1926, si trovò già contestato dalla comparsa del cinema, che rimetteva in questione la dicotomia tra arti del movimento (danza, poesia, musica, teatro) e arti della quiete (architettura, scultura, pittura). Il cinema, infatti, rientrava in tutta evidenza contemporaneamente in due categorie, come doveva mostrare Elie Faure, che avrebbe sottolineato la bellezza pittorica delle immagini cinematografiche, paragonandole a un'architettura in movimento, e infine a una sinfonia visiva.⁶² Non si poteva portare uno scompiglio più totale nella classificazione di Alain, pur adottando le sue categorie. Tuttavia, l'apparizione della coppia formata dalla fotografia e dal cinema, sorta di cugini di primo grado, ebbe la conseguenza di riaffermare la distinzione, risalente al secolo dell'Illuminismo, tra arti che hanno per materiale e campo d'espansione il tempo (il cinema, che può pretendervi ad almeno due titoli, come arte del movimento e come arte drammatica), e arti che si dispiegano invece nello spazio (la fotografia, che pratica una composizione in una cornice rettangolare derivata dalla pittura, e che è costretta a fissare un momento particolare nel tempo).

Christian Metz, mettendo anch'egli in parallelo immagine fotografica e cinematografica, afferma la relegazione della prima nel tempo egotista della contemplazione del già compiuto e nell'attività non mimetica per eccellenza, il feticismo.⁶³ Egli contrappone, sul piano spaziale, la piccolezza della foto all'ingrandimento cui procede al contrario il cinema con la proiezione su uno schermo e, sul piano temporale, un tempo di lettura che dipende solo dallo spettatore della foto, mentre allo spettatore del film è imposto dal montaggio. Così, Metz riprende l'opposizione formulata da Alain tra arti del movimento (danza, musica ecc.), che si vivono collettivamente e impongono agli spettatori un tempo di cui essi non possono padroneggiare lo scorrere e, dall'altro lato, arti della quiete, che li lasciano organizzare solitariamente il tempo della contemplazione.⁶⁴

La distinzione tra arti che tratterebbero prioritariamente lo spazio o il tempo è quindi estremamente flut-

tuante, per non dire priva di pertinenza. Come minimo, porre il problema in termini categorici conduce a misconoscere il profondo rapporto che spazio e tempo intrattengono in qualunque forma artistica. Come dice Hubert Damisch: «Se le arti del tempo si riflettono nello spazio, occorre ben osservare che quelle dello spazio si riflettono a loro volta nel tempo». ⁶⁵ È quanto hanno messo in evidenza le interpretazioni delle fotografie di Henri Cartier-Bresson, nelle quali è manifesto che il trattamento del tempo e il potere di *fiction* sono strettamente legati alla composizione plastica, intesa come messa in configurazione di valori durativi complessi.

Occorre perciò domandarsi se quanto Cartier-Bresson ha ereditato dalla conoscenza della pittura, dalla frequentazione dei musei, si limiti al solo campo della com-



268 - Deauville, 1973.

posizione, o se egli non s'ispiri anche a certe soluzioni date dai pittori ai problemi del trattamento del tempo.

Che si consideri la pittura sotto l'angolazione della rappresentazione o della contemplazione, il fatto che essa sia a due dimensioni non impedisce affatto al tempo di occuparvi un posto essenziale. È anzi una costante, a partire dal Rinascimento, che la raffigurazione di una terza dimensione immaginaria sia un modo di presenza del tempo nello spazio pittorico, nella misura in cui l'allontanamento nello spazio è percepito quale metafora dell'allontanamento nel tempo. D'altronde, il gioco tra differenti piani può introdurre tensioni drammatiche che

tramano il dipinto di una sottesa temporalità, propria a ogni forma di racconto.

Quanto al tempo della contemplazione dell'immagine, le molteplici e feconde ricerche ispirate alla fenomenologia non hanno fatto che confermare l'intuizione di Paul Klee, esposta così vividamente in questi termini: «Azione umana (Genesi), l'opera, che si tratti di produzione o di ricezione, è movimento (durata). Nell'ordine produttore, questo dipende dal limite manuale del creatore (non ha che due mani). Nell'ordine ricettore, dal limite dell'occhio. Il limite dell'occhio è la sua incapacità di vedere simultaneamente con eguale acutezza tutti i punti della più piccola superficie. L'occhio deve *brucare* la superficie, assorbirla una parte dopo l'altra, e rimettere queste parti al cervello che immagazzina le impressioni e

le costituisce in un tutto. L'occhio segue le strade che gli sono state approntate nell'opera». ⁶⁶

Lo spazio pittorico, in quanto spazio organizzato e gerarchizzato, è in sé uno spazio temporalizzato. Il cosiddetto *scanning*, il movimento di esplorazione dell'occhio, è infatti regolato in un percorso che determina un ordine di lettura, con punti di tensione e di quiete. È noto, dopo i lavori di Wölfflin sull'analisi di quadri riflessi in uno specchio, come l'ordine di visione da sinistra a destra e dall'alto in basso, verosimilmente imposto nella nostra cultura dalle abitudini di lettura, sovradetermini la percezione diacronica dello spazio dipinto, di modo che,

nella pittura narrativa, è in basso a destra del quadro che si dice l'«ultima parola» dell'opera. ⁶⁷ Tale precedenza della sinistra sulla destra è tanto più importante nei racconti pittorici in quanto fa intervenire una logica narrativa, grazie alla confusione (classica nel funzionamento linguistico) tra conseguenza e consecuzione: quanto giunge prima agli occhi è inteso quale causa di quanto giunge dopo. ⁶⁸

Tra il tempo di percorso dello spazio da parte dell'occhio, qual è organizzato dal pittore, e la temporalità dell'opera, c'è d'altronde una stretta correlazione. Osservazione tanto più importante, nello spirito di Paul Klee, in

quanto significa che la pittura non deve rappresentare un racconto per essere discorsiva: esiste una «narratività dello sguardo», o una discorsività dell'apprensione visiva, per la quale «basta guardare un quadro per temporalizzarlo», secondo l'espressione di Emile Noël.⁶⁹ Certo, la pittura d'imitazione sfrutta la confusione tra quanto viene rappresentato e quanto viene raccontato, invitando così a «leggere» un quadro come si leggerebbe un testo. Tuttavia, se è vero che essa invita a descrivere, a identificare, quindi a vedere il fatto pittorico attraverso i procedimenti linguistici, la pittura, anche quella narrativa, non deve il tempo che in essa si gioca a quello delle figure di racconto che dispone: lo deriva dall'operazione percettiva stessa. «Il testo narrativo, come qualunque testo, non ha altra temporalità che quella che attinge, metonimicamente, dalla propria lettura», dice Gérard Genette a proposito del romanzo.⁷⁰

Il tempo primo dell'opera dipinta è quello della messa in opera dell'attività di «lettura» (nel senso pragmatico che Genette dà a questo termine), non il tempo della *fiction* che in essa si rappresenta. Altrimenti si dovrebbe concludere che solo le opere pittoriche narrative sono temporalizzate. Ora, la pittura moderna dimostra al contrario quanto, pur avendo escluso la figurazione, essa sia sensibile alla dimensione temporale, che questa si esprima nella sovrapposizione sulla tela di strati successivi, oppure nella rapidità d'esecuzione.⁷¹ Il nervosismo contenuto di cui sono permeati i disegni e dipinti dello stesso Henri Cartier-Bresson è ben un modo di presenza al tempo.

È indubbio che la rapidità d'esecuzione, la vivacità della fattura orientino il sentimento della durata percepita dallo spettatore, instaurando, per esempio, un conflitto tra le forme, il tempo e la materia. Ma sarebbe riduttivo pensare che la complessità del percorso approntato per l'occhio e la temporalità dell'apprensione dell'opera siano direttamente funzione della velocità d'esecuzione. Lo stesso vale per l'immagine fotografica: la rapidità di percezione non è funzione della velocità della presa dell'impronta.⁷² È questa una versione moderna del pregiudizio combattuto da Bernard Lamblin, quello secondo cui la descrizione fisica di un'arte permetterebbe di coglierne la dimensione estetica.⁷³ Tutt'al più si può dire che esistono effettivamente usi sociali della fotografia, d'illustrazione in particolare, che invitano a percorrere le immagini come si scorrono le pagine. A determi-

nare la tessitura temporale della fotografia, o la qualità della sua percezione, non è quindi l'istantaneità del procedimento, bensì la complessità delle simultaneità che si organizzano all'interno dell'inquadratura.

Non c'è ragione per cui la fotografia del boulevard du Temple presa da Daguerre nel 1839 con un tempo di

ill. 9



269 - Tivoli, 1933.

lungo di un'istantanea, per esempio, di Cartier-Bresson o Munkasci. Mentre la foto di Daguerre la guardiamo soprattutto come una curiosità, una sorta di enigma visivo da cui l'occhio si stacca una volta trovata la chiave, un'istantanea come quella dell'*Arena di Valencia* propone una riformulazione completa dei dati dello spazio e mette in opera un dispositivo temporale e narrativo estremamente complesso, imponendo allo spettatore un rapporto con l'immagine che non ha nulla d'istante.

ill. 7

ill. 235

Il problema della rappresentazione del tempo nell'immagine pittorica non si limita a quello posto dall'or-

ganizzazione spaziale della «narrativa dello sguardo». Il tempo pittorico, come il tempo fotografico, è anche quello imposto dalle varie modalità narrative, nella misura in cui l'immagine s'incarica di raccontare qualche evento.

Tale opposizione tra tempo e spazio è stata radicalizzata, tendendo a divenire un luogo comune, in seguito alla sua sistematizzazione a opera dell'estetica romantica, e nonostante fosse stata enunciata per la prima volta da Lessing, per controbilanciare un altro cliché, quello imposto dalla formula programmatica *ut pictura poesis*. Tale formula voleva che la pittura narrasse come la poesia



270 - Valle di Queyras, 1954.

epica, e che la poesia, a sua volta, fosse capace di dare a vedere come la pittura. Nel *Laocoonte, o i confini tra pittura e poesia*, pubblicato nel 1766, Lessing, il cui intento era definire la specificità della poesia drammatica, distingue la pittura, che tratta di oggetti disposti in uno spazio, dalla poesia, che s'articola come il linguaggio, nel tempo.⁷⁴ Alla prima spetta l'imitazione di oggetti giustapposti, alla seconda quella di azioni successive, e le due mimesi sono inconciliabili. La formula di Lessing ebbe grande fortuna. Pur affermando che la pittura non può applicarsi a rendere i momenti successivi di un'azione, egli riconcilia pittura e narrativa isolando un momento singolare, unico, nel quale il racconto si concentrerebbe tutto, anche se nel rispetto dell'unità di luogo, momento che egli chiama istante pregnante o

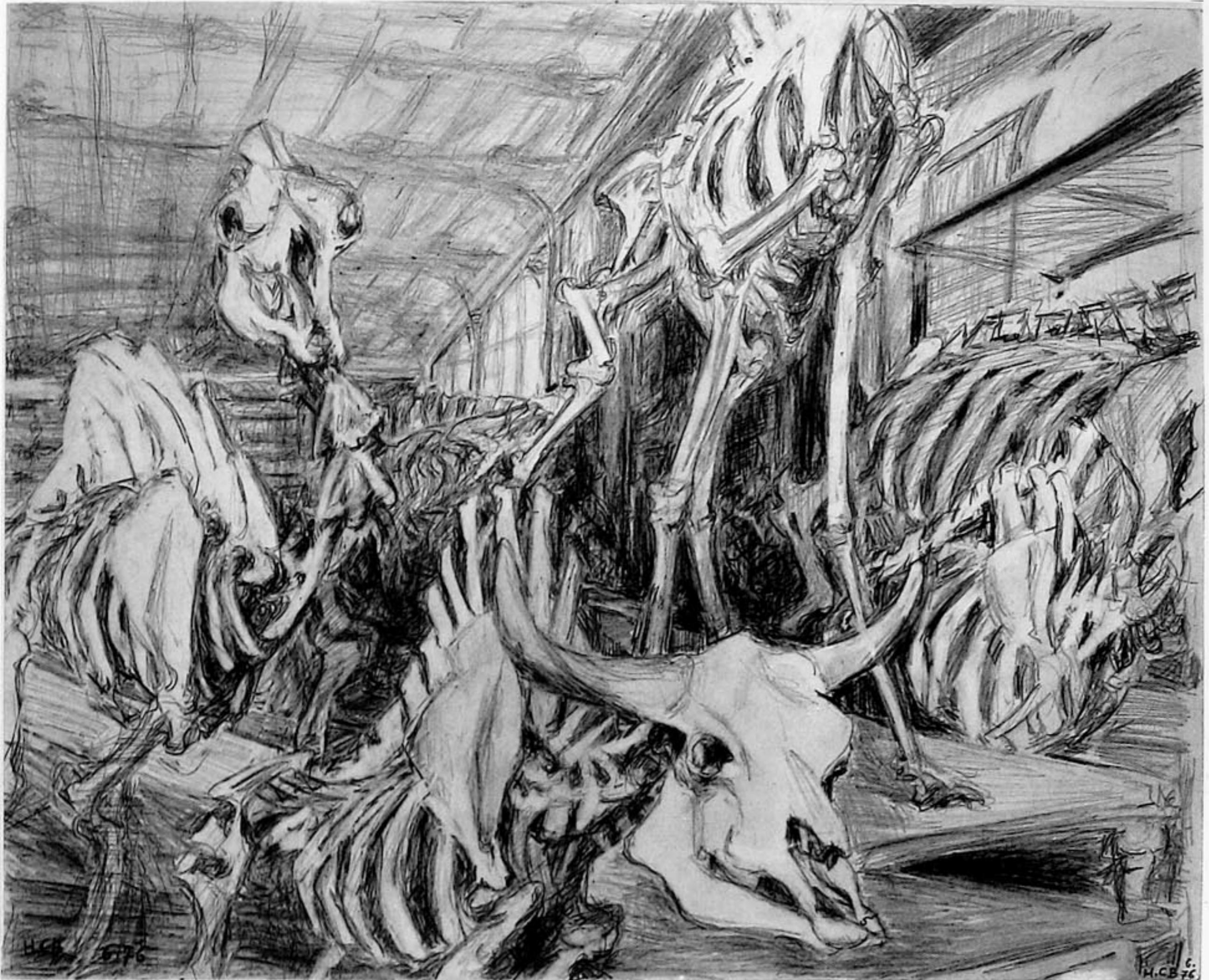
momento fertile. È un'applicazione diretta di una drammaturgia alla figurazione pittorica. L'istante pregnante si situa nella catena drammatica e ne sintetizza il significato: riassume una situazione nello stesso tempo in cui si colloca a un punto estremo d'intensità, a un climax.

Non stupisce quindi constatare che i pittori più vicini alle teorie di Lessing testimonino anche un acceso interesse per l'arte drammatica (e siano inoltre legati a Diderot, che Lessing ammirava e di cui tradusse i drammi borghesi). Si pensi al *Chiavistello* di Fragonard. Si pensi a Greuze, il più vicino ai propositi moralistici del dramma borghese, che abbozza istanti articolati tra loro come gli atti di una pièce teatrale: è così che *La fidanzata di paese*, il cui vero titolo è *Un matrimonio, e l'istante in cui il padre della fidanzata consegna al genero la dote*, trova il suo seguito due anni dopo nel *Paralitico soccorso dai figli*, in cui si vede il padre della sposa, divenuto invalido, soccorso dal genero.

Nei pittori, è evidente che la scelta del momento pregnante è fortemente sovradeterminata dalle convenzioni del linguaggio drammatico e dalla retorica del *gestus* teatrale che ne regolano l'espressività, che ciò avvenga con la magniloquenza di un Greuze o con il senso dell'ellissi di un Fragonard.

Tale constatazione fa cadere a priori un accostamento, pur invitante, tra l'istante pregnante di Lessing e l'istante decisivo di Cartier-Bresson, anche solo in quanto la fotografia presa dal vivo non ha la possibilità di ricostituire le convenzioni situazionali e gestuali proprie al teatro. Ma non solo: l'istante pregnante è fondamentalmente diverso dall'istante decisivo perché il primo è un *climax*, cioè un momento di grande intensità drammatica situato in una continuità evenemenziale che esso sintetizza e simboleggia, mentre il secondo è un *hapax*, cioè un'occorrenza unica, non rinnovabile, una coincidenza singolare e imprevedibile, nella quale l'idea stessa di catena evenemenziale è priva di pertinenza: tale momento singolare annulla in un certo senso quanto lo precede e lo segue per ricostituire uno spazio-tempo autonomo e generare una *fiction* all'interno stesso dell'istante, e non in funzione della continuità da cui dipenderebbe.

Per questo i due ritratti di Saul Steinberg non guadagnano nulla a entrare in un rapporto di successione, o anche di giustapposizione. Così, esistono due versioni del tutto diverse dell'*Arena di Valencia*, la prima pubbli-



271 - Museo di storia naturale, Parigi, 1976.

cata nel 1952 in *Images à la sauvette*, l'altra da Delpire nel 1980.⁷⁵ Benché siano state indubbiamente prese a pochi secondi di distanza, niente permette di affermare con certezza quale sia precedente e quale successiva, perché Cartier-Bresson non ha conservato i provini dell'epoca. Ma non è questo, in tutta evidenza, il problema, perché esse non raccontano la stessa cosa. L'immagine pubblicata nel 1952 e poi espunta dall'opera si proponeva quale scena di vigilanza un po' burlesca, non come il flagrante delitto che abbiamo analizzato.

iii. 235

Istante decisivo e istante pregnante si oppongono radicalmente nella misura in cui l'istante pregnante implica una teatralizzazione dell'evento rispetto a un intreccio, cioè a una catena di azioni legate tra loro, mentre l'istante decisivo propone un'occorrenza unica all'interno della quale si organizzano coincidenze multiple.

Prendiamo ad esempio due fotografie particolarmente segnate dal pathos della situazione e dalla commo- zione dei personaggi, in cui tuttavia non interviene alcuna teatralizzazione: *Il cardinale Pacelli a Montmartre*, del 1938, e *I funerali delle vittime di Charonne*, del 1962.

iii. 272

iii. 273

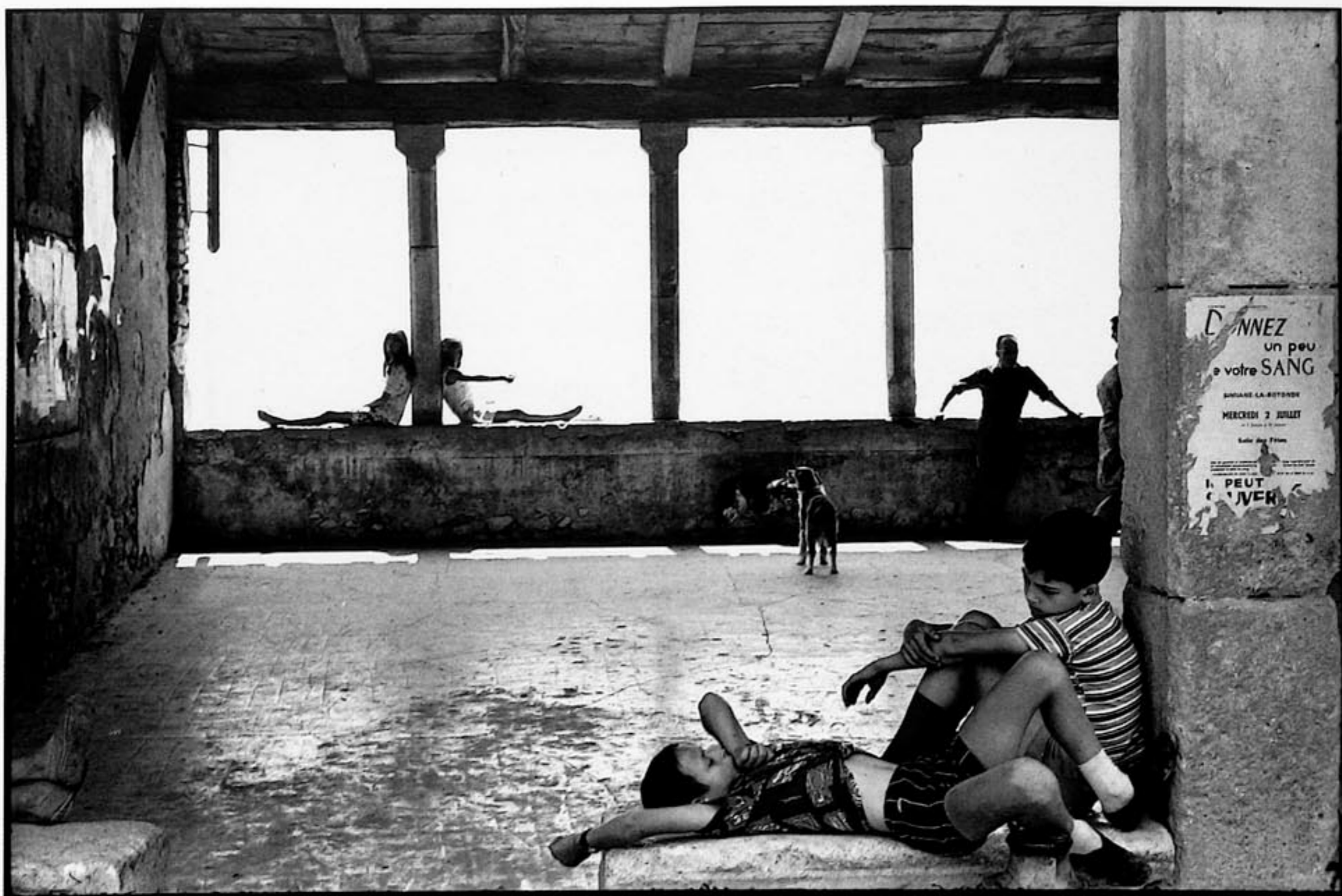
Nella prima l'attenzione si concentra sul volto di una donna che, nel volgersi al cardinale, esprime un misto di disperazione e speranza. Senza dubbio il prelado è qui nel suo «ruolo», che consiste nel consolare e ascoltare gli umili. Un giovane, del resto, gli bacia devotamente la mano destra. Tuttavia, il solo fatto che il cardinale volti le spalle allo spettatore della foto (che ne vede solo la nuca, lo zucchetto e la parte superiore della veste cardinalizia) toglie all'immagine ogni teatralità: il cardinale è nella sua funzione più che nel personaggio. Nulla permette di dire come accolga le parole d'implorazione che



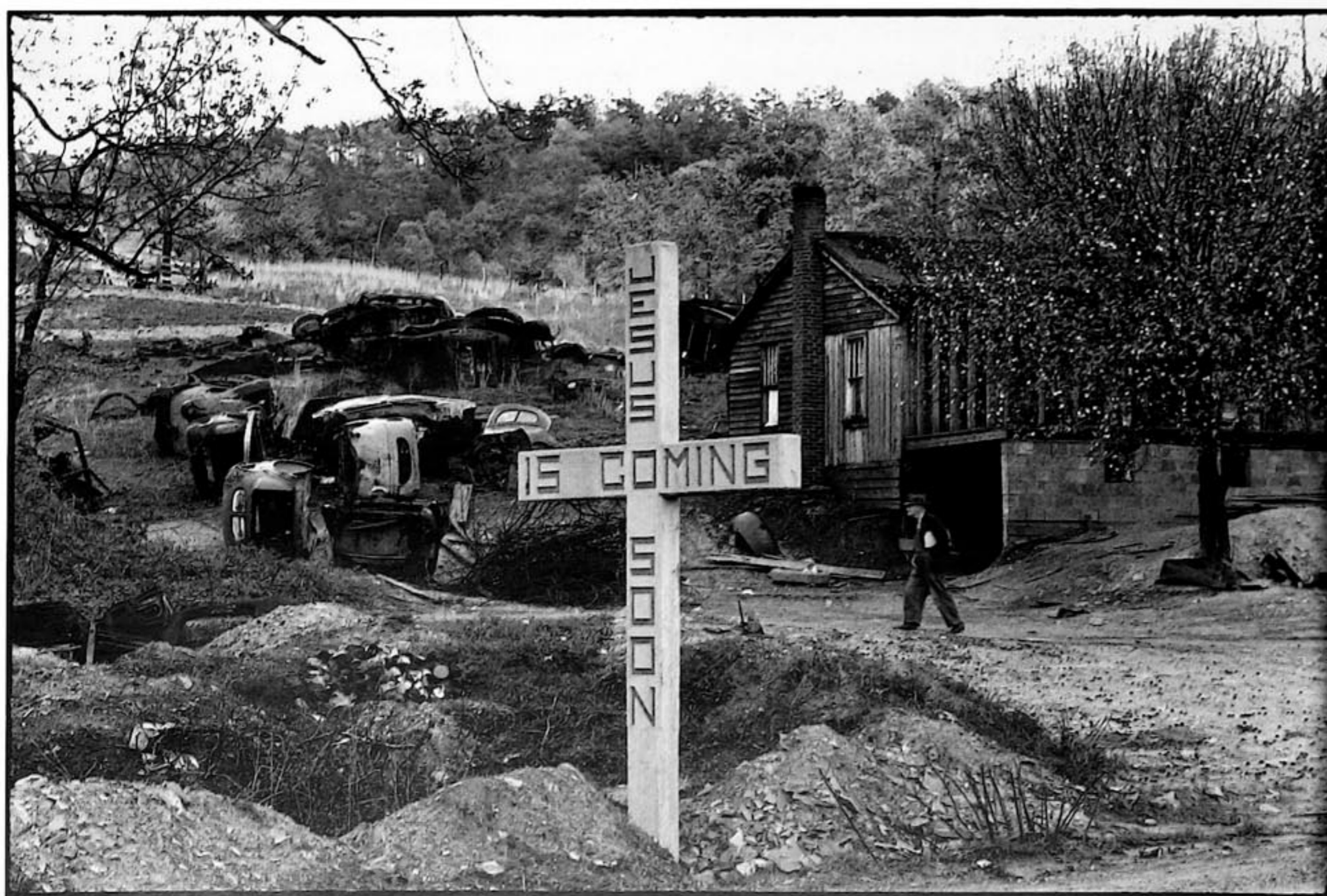
272 - Il cardinale Pacelli a Montmartre, Parigi, 1938.



273 - Funerali delle vittime di Charonne, Parigi, 1962.



274 - Piazza coperta di Simiane, Francia, 1969.



275 - Tennessee, 1947.

gli vengono rivolte, se non, metonimicamente, il volto del dignitario visibile alla sua sinistra. Ora, l'espressione di questo volto è neutra. Se l'occhio, infine, fa il giro dell'immagine, scorge in alto tre volti che esprimono sentimenti diversi, ma tutti di una certa gaiezza.

Nella fotografia presa durante i funerali delle vittime di Charonne, invece, c'è un'unità affettiva incontestabile: le espressioni sono uniformemente meste. Ma, paradossalmente, malgrado il punto di vista frontale e l'allineamento delle persone che formano una catena, la teatralità è negata ancora di più: si vedono solo volti di uomini e donne chiusi nel loro dolore, che non esprimono nulla, o meglio che esprimono il «nulla» che solo può riassumere la morte, assente da ogni teatro delle passioni. Per di più, non importa che si sia di fronte a una folla compatta, le mestizie non si demoltiplicano in un'espressione collettiva e convergente: si giustappongono quali altrettante solitudini raccolte in un medesimo spazio ma non unite le une alle altre.

Lessing propone in realtà una teoria dell'esemplarità dell'istante, alla confluenza di quelli che lo precedono senza avere il suo grado di risoluzione e di quelli che lo seguono senza avere il suo grado d'intensità. Non si tratta affatto, perciò, di una concezione della fugacità o dell'instabilità del tempo, ma al contrario di una temporalità che appartiene a una logica drammatica. Ora, se è vero che istanti esemplari del genere, che è possibile risituare nel quadro di un racconto, si trovano anche in Cartier-Bresson (ne è un esempio l'immagine presa a Dessau), molto più frequente è incontrare in lui immagini in cui l'istante colto esclude ogni azione e si distende in una meditazione.

Come esempi si possono citare due composizioni di personaggi che, riuniti nello stesso spazio, non sembrano avere tra loro alcun rapporto: ognuno è infatti abbandonato alla sua *rêverie*. *La piazza coperta di Simiane*, 1969, si propone quale tavolozza di atteggiamenti e modalità di coscienza, nell'istante. Altrettanti sguardi, gesti, modi di abitare uno spazio cintato e quasi teatrale, altrettanti stati di coscienza e sentimenti del presente. È la messa in evidenza di una pluralità di modalità d'iscrizione della coscienza nel flusso temporale, di una molteplicità qualitativa di durate.

Infine, con l'immagine presa a Roma nel 1953 siamo di fronte a una scena d'interni che, paradossalmente, si svolge all'esterno: quattro personaggi stanno davanti alla

loro porta come se fossero a casa propria, e il fotografo li coglie da una stanza di cui si vedono due sedie, la soglia e la tenda. Una composizione a spirale fa scorrere l'occhio dalle sedie in primo piano agli adulti che guardano fuori dell'inquadratura verso sinistra, fino allo sguardo di una bambina, seminascosta dalla tenda ma di cui ci s'accorge che osserva il fotografo. Il cerchio si chiude, e lo spettatore è sottilmente riportato alla propria intimità.

Tempo e simbolo

Non è tanto sul versante della tradizione della pittura narrativa che Henri Cartier-Bresson attinge i modelli o le regole cui s'ispira per le sue fotografie. Una delle sue originalità sta nel rompere con la nozione di istante pregnante. È piuttosto nella pittura di natura morta che vanno cercate le soluzioni, perché, come la natura morta, la fotografia rappresenta un'immobilità gravida di potenziale movimento, un'associazione della presenza e dell'assenza, dell'istante e dell'eternità che lo comprende e lo nega ad un tempo.

Non è indifferente d'altronde che la natura morta, come il nudo, ritornino nella sua pittura a partire dal 1970; ad esempio nella *Natura morta rossa* del 1981, e anche in una veduta delle Tuileries dall'alto in basso, che sono, non meno che paesaggi, oggetti sui quali il pittore si china.

Su tale sottile dialettica tra essere e non essere, ordine e disordine, duraturo ed effimero, ha posto l'accento Claudel scrivendo: «La natura morta olandese è un ordine che si sta sgretolando, è qualcosa in preda alla durata».⁷⁶

Lo stesso accade nella fotografia, immagine di carta votata all'usura, all'ingiallimento e, infine, a conoscere l'obliterazione della traccia. Anticipazione sull'istante che viene, o immersione nella temporalità bruta che, del movimento, offre solo il «filato» (vedi Giacometti nel suo atelier), la fotografia non fornisce della presenza che attesta altro che la sua estinzione.

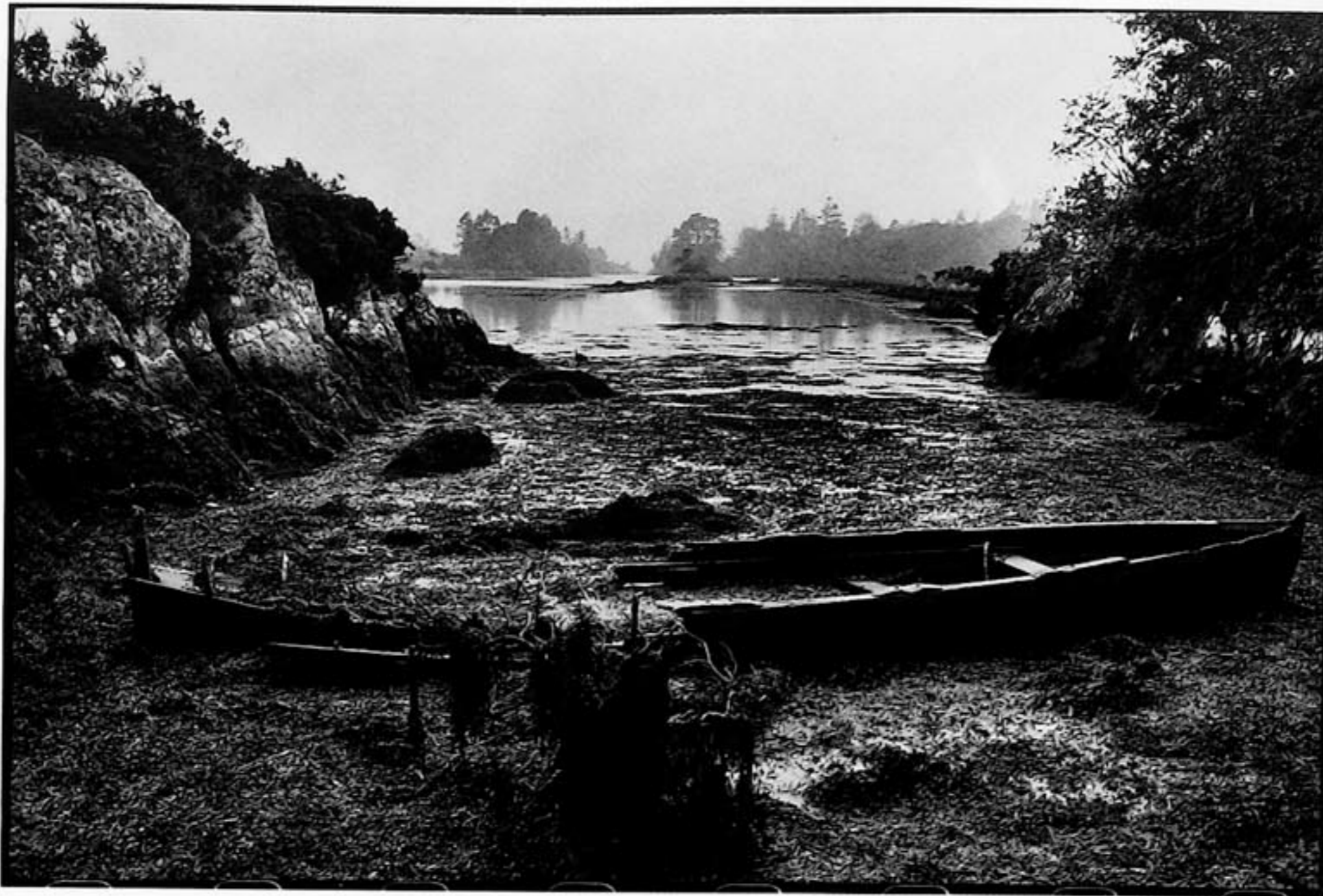
La fotografia inserisce a suo modo lo spettatore in un turbine tra essere e non essere. Il suo mutismo è ingannatore: se non racconta, se non si situa nella successione, le simultaneità che dispone ricompongono durate vissute

ill. 274

ill. 265

pl. VIII

pl. V



276 - Irlanda, 1963.

in un insieme colto come una *fiction* senza episodi, di cui è enunciatore lo spettatore, il quale dà il proprio senso alla temporalità di un'immagine che, senza di lui, ne sarebbe priva. Allo stesso modo, la traccia esiste solo per chi sa rilevarla.

Per l'una come per l'altra, il tempo è il motivo stesso della rappresentazione. Tuttavia, mentre la prima organizza lo spazio in una rappresentazione simbolica del tempo, la seconda opera nel medesimo movimento la messa in configurazione temporale e spaziale, quella che Cartier-Bresson chiama una «plastica nuova, funzione di linee istantanee».⁷⁷

ill. 104 Henri Cartier-Bresson ricorre raramente a oggetti per rappresentare il tempo. Ma c'è qualche eccezione, come la ruota di carro della fotografia presa in India nel 1947, che, nel contesto indiano, rimanda a un simbolismo del tempo. Nell'immagine realizzata lo stesso anno nel Tennessee, la scritta *Jesus is coming soon*, incisa su una croce i cui bracci suddividono lo spazio in quattro compartimenti, impone una lettura simbolica dello spazio-tempo. L'immagine, in cui reportage e humour nero si mescolano, propone un quadro delle speranze escatologiche dell'America profonda, contemplate da uno sguardo molto distante.

Fotografie in cui il tempo è trattato ricorrendo all'oggetto sono più frequenti, invece, in Robert Doisneau. La

portineria di Madame Lucienne, in rue de Ménilmontant, pullula di indicatori temporali così coerenti che l'insieme tende all'allegoria: un orologio accanto a una foto di giovani sposi sorridenti, gli stessi che, invecchiati, si vedono riflessi nello specchio; una pendola e un calendario delle Poste. Il riflesso del primo orologio nello stesso specchio definisce formalmente l'asse attorno al quale la composizione s'organizza. Tale abbondanza simbolica (in un certo senso letteraria) è rara nelle immagini di Henri Cartier-Bresson. Tutti quei personaggi che camminano, corrono, passano, sono colti nell'istante in cui s'inscrivono in una composizione e le danno il suo tocco di temporalità: *Hyères*, 1932, *Sifnos*, 1961, *Palais Royal*, 1960 ecc. La loro funzione è più dinamica che simbolica. Sono fotografie che funzionano sul modello aristotelico della *mimesis*, che non è né copia né riproduzione di una realtà, ma consiste nel manifestare la conoscenza e padronanza della natura conferendo corpo e figura a quanto sarebbe rimasto latente, non rappresentato, in un certo senso, quindi, non vissuto. In tale accezione la *mimesis* è tutto il contrario di un'imitazione servile e degradata: viene a consacrare un'intima unione con la natura, e in questo, come mostra Jean Michel Maulpoix, fonda il lirismo personale dell'artista.⁷⁸

Ogni *fiction* costituisce un'esperienza suscettibile di trovare un'eco in quella del suo spettatore.⁷⁹ Prendiamo

ill. 267

ill. 77, 48

ill. 95

ad esempio tre fotografie di Henri Cartier-Bresson, una natura morta, un paesaggio e un ritratto.

ill. 269 *Tivoli, 1933.* L'intera parte inferiore dell'immagine è occupata da una cassetta contenente, in ordine sparso, frutta (pere e albicocche?) e nocciole, mentre, in secondo piano, altra frutta, in maggiore abbondanza, è disposta con attenzione su un'asse posata su un bidone. La giustapposizione di queste due nature morte, sottolineata da una forte prospettiva, sorprende. La fotografia, tanto vicina a un quadro, è enigmatica.

Certo, si potrebbe dire che il fotografo non fa che registrare l'esistenza di «nature morte», disposte dalla mano dell'uomo. È solo nello spazio cintato della fotografia che l'insieme si costituisce quale reinterpretazione del genere natura morta, nella misura in cui solo l'immagine esclude la potenziale presenza di qualche personaggio pur significandola simbolicamente. D'altra parte, è proprio la composizione dell'immagine in due compartimenti – il primo dei quali, a causa della deformazione della prospettiva, sembra fare da trampolino verso il secondo – che costituisce tale spazio quotidiano in spazio significativo, articolato attorno alla differenza tra il tempo della vita sociale aperta allo scambio mercantile e quello della vita più intima. Malgrado le apparenze (anche se è non evenemenziale), un'immagine del genere rientra nel campo dell'istante decisivo, perché non è la registrazione di uno stato di fatto, ma si costituisce come una coincidenza tra un momento e una composizione.

ill. 276 *Irlanda, 1963:* è un'immagine in cui non accade nulla, si ha addirittura l'impressione che nulla possa accadere. Non un alito di vento, una luce nebbiosa, una forte presenza minerale. Unica allusione a una qualche remota umanità, il relitto di una barca semisepolta, da tempo abbandonata a una lenta putrefazione. Il mare stesso, il cui flusso e riflusso dovrebbe ritmare il paesaggio, s'è ritirato tanto lontano che sembra non dover mai più avanzare.

ill. 271 Tutto sembra rimandare a un tempo prima dell'uomo o dopo il diluvio. In qualche modo Henri Cartier-Bresson qui medita su temporalità che eccedono la durata umana, pur conservando all'immagine il suo carattere d'istantanea. Elaborerà di nuovo rappresentazioni del genere, ma questa volta con la matita. *Museo di storia naturale, 1976.* Questi scheletri di animali da tempo scomparsi sembrano nondimeno precipitare sullo spettatore. Altra interrogazione rivolta al tempo.

ill. 273 *Henri Matisse, Vence, 1944.* Più ancora che un ritratto, è l'omaggio di un fotografo a un pittore. In apparenza, il soggetto della fotografia non è nemmeno Matisse: lo sguardo dello spettatore si posa innanzi tutto sulle tre colombe, fascio di luce bianca in primo piano a destra dell'immagine. Poi l'occhio, guidato dal movimento di due delle colombe, percorre lo spazio naturale per andare a incontrare Matisse in secondo piano a sinistra. Imbacuccato nella veste da camera, la fronte cinta da una fascia bianca, il pittore osserva la colomba che tiene nella mano sinistra mentre disegna su un album posato sulle ginocchia.

Una luce calda bagna la scena, riflesso dell'universo dell'artista. Gli uccelli in libertà, simboli di pace, partecipano all'opera del maestro. Non è una serenità indifferente al mondo: il ritratto, ricordiamolo, è stato eseguito nel 1944. Matisse è a casa sua: tutto qui è Matisse. Il pittore sembra dimenticare il fotografo che, a sua volta, sembra lasciarlo sfumare dietro le sue opere. A venire evocati non sono tanto il mestiere del pittore o i suoi soggetti preferiti; si tratta piuttosto di un ritratto fotografico composto alla maniera di Matisse.

Tutto si gioca tra il disegno che Matisse sta eseguendo e le colombe in primo piano, che il fotografo sembra aver rubato al disegnatore: esse si presentano come uno studio di atteggiamenti e di movimento, colomba tricefala e luminosa. Tra ciò che il pittore disegna e il soggetto della fotografia si opera una sostituzione, secondo il percorso rovesciato che l'occhio si vede imporre. Dalla coincidenza tra questo labile attimo e un universo di forme estremamente elaborate nasce un istante decisivo, punto sul filo del tempo che si apre su durate multiple: la concentrazione del pittore nel suo lavoro, la Storia il cui corso è destinato ben presto a mutare.

L'istante decisivo è insieme traccia e occasione. L'occasione è infatti un *caso*, che si presenta sollecitandoci. La vita è un'opportunità permanente, ma le opportunità che ci offre in proprio sono intermittenti. Non si può quindi prepararsi a esse in anticipo, né farle tornare: l'imprevedibilità e l'irreversibilità sono il recto e il verso di una stessa temporalità. L'occasione ha perciò del miracolo: è, scrive Jankélévitch, «un caso che fa offerte di servizio».⁸⁰ Tutti sappiamo, però, che ci sono mille modi d'essere fuori luogo, uno solo di cadere a proposito.

Il fotografo-arciere non può quindi accontentarsi di



273 - Henri Matisse, Vence, 1944.

attendere passivamente l'occasione. Occorre che stia in agguato. Occorre anche che il divenire sia generoso. Uno spirito teso senza che si presentino opportunità è sfortunato, ma l'opportunità che non trova eco in una coscienza è vana: «C'è insomma nell'occasionalità una sorta di causalità reciproca: è l'occasione che attiva il genio creatore, ma è per il genio creatore che l'incontro, invece di essere un'evenienza morta, diventa un'occasione feconda e ricca di senso».⁸¹ È questo in fondo il significato dell'animismo di Henri Cartier-Bresson: il caso non è neutro, e la vita è abbastanza feconda per far emergere a volte l'ordine dal caos. Se l'occasione appare, infatti, è solo perché non regnano né l'armonia (che renderebbe tutto prevedibile e nulla sorprendente), né la cacofonia (che renderebbe ogni incontro improbabile e ogni intesa impossibile).

Comunque sia, si deve saper fare in fretta, perché

l'occasione non è solo irreversibile e imprevedibile, è anche folgorante. Se è alla punta del divenire che il fotografo-arciere mira, avrà a che fare solo con *hapax*, con occorrenze uniche e non ripetute. Se il fotografo-arciere si dà per bersaglio il divenire, è con un bersaglio mobile che deve fare i conti, il che rende la destrezza ancora più aleatoria. «Se occorre molta acutezza per colpire un obiettivo che si muove sotto i nostri occhi nello spazio attuale, che è quindi insieme mobile e permanente, per captare un evento che avviene nel tempo e che è un'apparizione fugace sarà necessaria un'acutezza infinitesimale. Nessuna balistica, nemmeno infinitamente complicata, può insegnarci a cogliere l'occasione!»⁸² In un certo senso, a cogliere l'istante decisivo non s'impara più di quanto non s'impari il tiro con l'arco zen: è meglio parlare di una progressiva mutazione del soggetto, finché la vita e l'arte non diventino equivalenti.

Ritratto: terzo abbozzo

Cézanne, Degas! Cartier-Bresson mostra che sono della stessa famiglia, il cui segreto è l'ingenuità, nel senso primo del termine: lo stato di colui (o colei) che è nato libero.

Yves Bonnefoy, *Remarques sur le dessin*

A Vera Feyder che, nel 1991, gli chiede quale sia il segreto della sua dinamica creativa, Henri Cartier-Bresson risponde con quest'apologo: quando viveva in Indonesia, l'ambasciatore dell'India Sandar Panilcar, non riuscendo a pronunciare il nome «Cartier-Bresson», l'aveva semplificato in «Kortikkea», nome del fratello di Ganesh, come quest'ultimo figlio di Shiva e Parvati. La mitologia indù racconta che un giorno, volendo mettere alla prova l'amore dei figli, Shiva e Parvati chiesero loro di fare il giro del mondo il più velocemente possibile: il vincitore della corsa avrebbe così dimostrato la sua devozione filiale. Kortikkea, impetuoso guerriero, si lanciò subito in una nube di fumo e scomparve. Ganesh, rappresentato sotto le sembianze di un pensoso elefante, rimase seduto senza muoversi. Mentre i genitori s'interrogavano sul suo attaccamento, si alzò, fece il giro del trono, e tornò a sedersi. Il vincitore fu lui.¹

Questa favola illustra, più che un ordine di precedenza, la reversibilità di azione e meditazione, di

fotografia e disegno. In Cartier-Bresson, «buddista in turbolenza»,² secondo la giustissima espressione di Martine Franck, c'è sia Ganesh che Kortikkea. Il suo ritratto non può essere posto che sotto il segno della compresenza dei contrari.

Il primo periodo della sua maturità è segnato dalla crisi del 1929, dal Fronte popolare, dalla guerra di Spagna, dall'ascesa del fascismo e dalla guerra. Dopo la prigionia, stringe ancora di più i legami che ha già annodato tra la sua arte e la preoccupazione per il divenire storico. Alla fine degli anni Sessanta, la situazione socioeconomica si è molto evoluta, e così i modi di comunicazione sulla superficie del pianeta. Il nostro secolo vede arrivare il suo termine mentre i miti sui quali egli ha vissuto tendono a esaurirsi.

L'anno 1968 lo segna fortemente, come se, con esso, venisse a chiudersi un ciclo. Nel 1970, dopo aver passato un anno a fotografare la Francia, parla dell'invasione della bruttezza. *Vive la France* assume a volte una tonalità



278 - Les Halles, Parigi, 1968.

vicina a quella dei film di Jacques Tati, che diceva di fare del cinema come un falegname un comò. S'oppongono visivamente due universi, due tempi: quello delle città nuove, del design, e quello di una certa Francia popolare o contadina che conserva comportamenti tradizionali.

Alla frontiera franco-belga, nel 1969, un doganiere, la bicicletta appoggiata alla garitta di legno, sembra uscito da *Giorno di festa*. Due donne, sedute su delle cassette alle Halles (1968), a conversare come se fossero in un salotto, ricordano le borghesi di *Mio zio*.

Parigi e la sua *banlieue* gli serviranno da terreno di riflessione e analisi sull'emergere di un nuovo mondo. La *Demolizione della Gare Montparnasse, Parigi, 1968*, potrebbe esserne il simbolo. Nel moltiplicarsi dei grandi complessi, cogliere un momento d'umanità è sempre più difficile. *Parigi, 13° arrondissement, 1971*: una giovane donna porta a passeggio il suo bambino in un paesaggio urbano che sembra decorato da epigoni di Vasarely. Una Parigi si desta rumorosamente mentre un'altra rende

dolcemente l'anima. Per un certo periodo i due mondi convivono, guardandosi in cagnesco: da chez Lipp, una signora ben vestita guarda con aria di riprovazione la giovane vicina in minigonna; un vecchio signore dall'aspetto di notaio di provincia contempla, perplesso, uno slogan su un muro del Marais: *Jouissez sans entraves*, «godete senza impicci». Raramente l'idea di un abisso tra le generazioni è stata meglio illustrata.³

La Francia rurale riserva ancora momenti di folgorante lirismo: a Simiane si ritrova la stessa atmosfera che si sprigiona dall'immagine presa nella valle della Senna (1956) o, lo stesso anno, in riva a un fiume nei dintorni di Chambord, infine più tardi in Italia nella campagna romana (1966). Nel 1968, mentre ancora non si sa se in gioco sia la crisi di crescita di una società di benestanti o l'appello di una gioventù che ha perduto i suoi riferimenti, Henri Cartier-Bresson, quando non è a Parigi in mezzo ai manifestanti o alla Sorbona, fotografa alberi nella piana della Brie.

A partire dall'inizio degli anni Sessanta, i paesaggi danno alle sue fotografie un tono sempre più meditativo. Esse inclinano spontaneamente verso il disegno, riallacciandosi così con l'opera abbozzata in gioventù. È vero che simili paesaggi li s'incontra fin dal 1944, come per esempio un orto in inverno nei pressi di Blois, o le immagini prese nei dintorni di Chambord e nel Queyras, di un grafismo puro e secco, come nel 1964 nel Québec, dove la terra più che arata appare sfregiata dall'aratro,⁴ o nel 1963 in Bretagna, dove una contadina, un mucchio di fieno sulla schiena, percorre un sentiero senza tempo. Nel 1966, nel bosco di Medon, sono di nuovo degli alberi morti in mezzo alla fustaia a fungere da motivo per una composizione estremamente sobria, che si ritrova anche, nel 1979, in Svizzera.⁵

Nel 1991, sempre in Svizzera, un'immagine tendente all'allegoria riassume la piega presa dalla nostra storia: un uomo che, appoggiato a un pilastro, di cemento, guarda verso la valle è sovrastato da un enorme blocco che funge da contrappeso a un mezzo di risalita... Sono paesaggi da leggere come studi di grafismo non meno che come nature morte. Recano il segno dell'uomo che sfigura la terra. Nella produzione fotografica di Cartier-Bresson, divengono una forma di meditazione.

Un giorno Tériade gli consiglia di tornare ai primi amori. «È a lui che sono andato a chiedere se non fosse presuntuoso pubblicare i miei dipinti e disegni. Non

ill. 278

ill. 280

ill. 279

ill. 274

ill. 260

ill. 282

ill. 130

ill. 270

ill. 263

ill. 281

voglio fare carriera in un altro campo, ma riesaminare la mia visione». ⁶ Gli occorre un nuovo terreno d'azione. Le persone che gli sono vicine l'incoraggiano. In appoggio a questa intenzione, l'amico Saul Steinberg gli manda una cartolina postale accompagnata da uno strano oggetto, una macchina fotografica formata da un blocco di legno, una cerniera che simula il mirino e un grosso dado da vite per obiettivo.

Tuttavia, non abbandona la fotografia per il disegno. Cerca piuttosto di accordarli, di procurare che facciano risuonare in lui armonie comuni, conformemente alla sua concezione di un'«arte senz'arte». Così, in un celebre poema persiano di Fari'd ad-din 'Attār, *Il canto degli*

fotografica come un fascio di nervi per quarant'anni!». ⁷ Nel suo progressivo ritorno al disegno si esprime chiaramente la volontà di non riposare sugli allori. Per Robert Delpire, che ha pubblicato notevoli monografie del fotografo, «Henri Cartier-Bresson ha praticato un tipo di fotografia che richiede energia. Quando s'è accorto di invecchiare, ha deviato verso il disegno». ⁸

A partire dal 1966 si ritira poco a poco dalla Magnum e dal fotogiornalismo. È un distacco che corrisponde a un certo disincanto. «Ho sentito la necessità di rimettermi in discussione, unitamente al fatto che l'utilizzazione della foto di reportage era stata notevolmente modificata dalla televisione, alimentata dalla pubblicità ecc., e ho provato

una stanchezza per quello che era diventato un mestiere, un peso, malgrado i sentimenti d'amicizia e la riconoscenza alla Magnum, grazie alla quale posso vivere del mio archivio».

Invece di offrire una presa sul mondo, le immagini diffuse dalla stampa contribuiscono a togliere a esso realtà: «I media si servono quotidianamente della fotografia, cosicché il fotografo si trova in continuazione di fronte a nuove responsabilità. Siamo costretti a riconoscere che un abisso separa le necessità economiche della nostra società del consumo dalle esigenze poste da quanti testimoniano il

nostro tempo. Questo ci riguarda tutti, e più in particolare riguarda le giovani generazioni di fotografi. Più che mai, dobbiamo stare attenti a non lasciarci trascinare lontano dal mondo reale e dall'umanità». ⁹ Cartier-Bresson ha accompagnato questo movimento storico, ne ha assunte le contraddizioni in quanto fotografo. Il passaggio definitivo, l'irreversibile ingresso della Francia nel mondo moderno, si produce alla fine degli anni Cinquanta: «Per me il grande mutamento è avvenuto verso il 1955-56. Prima, eravamo ancora nel XIX secolo». ¹⁰

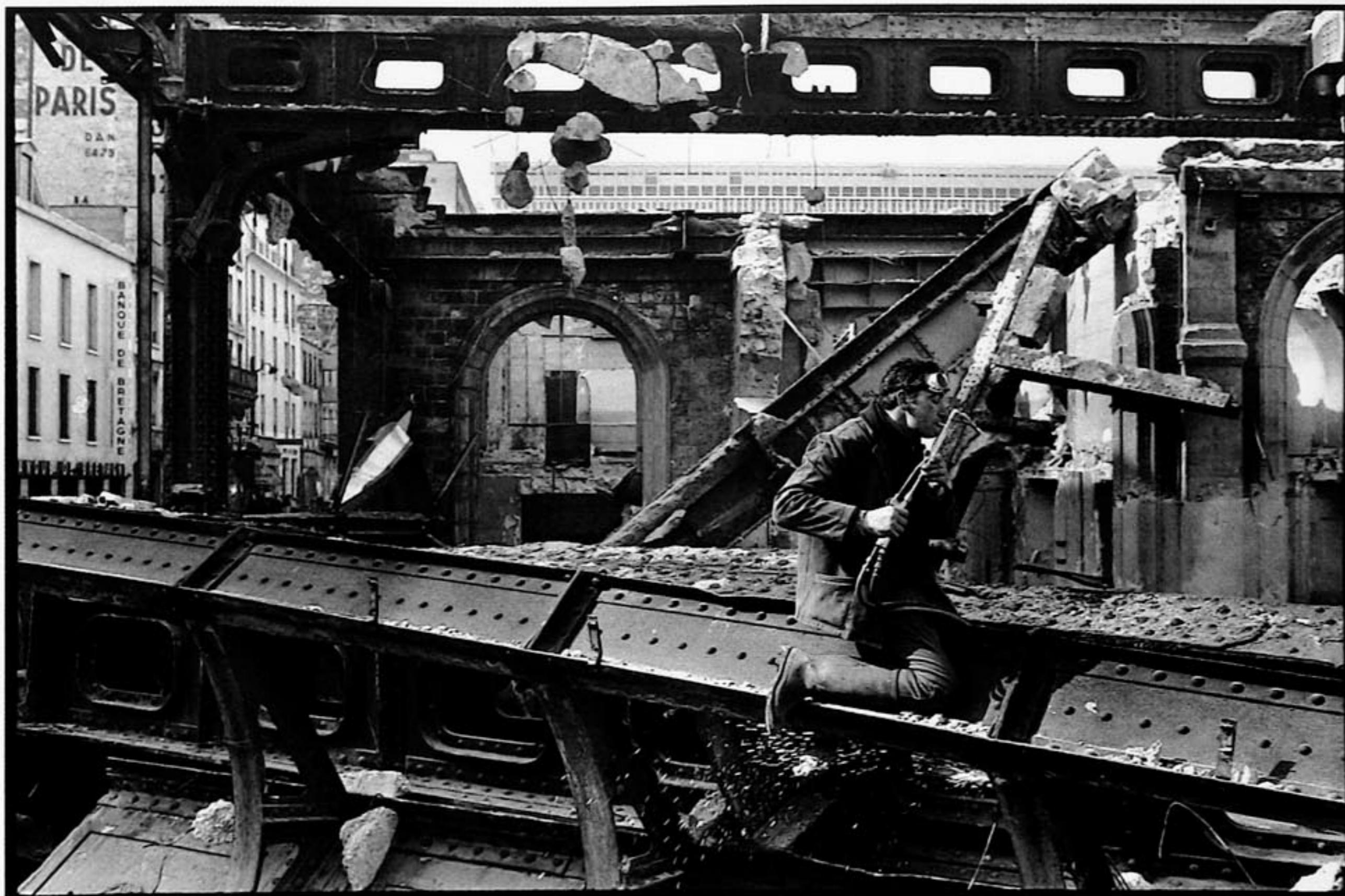
La stampa dei rotocalchi, che Lucien Voguel aveva contribuito a inventare con la creazione, nel 1937, di «Vu», vive ormai in un regime di accesa concorrenza. Ma l'evoluzione del fotogiornalismo, e l'atteggiamento di



279 - Parigi, 13° arrondissement, 1971.

uccelli, questi si lanciano alla ricerca di Simurgh, l'uccello-re, e finiscono, dopo svariate prove, per udire una voce che dice loro: «Avete fatto un lungo viaggio per giungere al viaggiatore». Ormai, come Ganesh, Cartier-Bresson fa il giro delle cose e delle persone restando dov'è. Quando riprende la pittura e il disegno, fissa l'attenzione sulle Tuileries, che diventano uno dei soggetti favoriti, come se il cuore del bersaglio mirato lungo il suo percorso iniziatico non fosse altro che un luogo familiare, intimo, senza mistero né segreto.

«Ho ripreso seriamente con la tempera verso il 1962, e andava male. Nel 1971 era troppo minuzioso, troppo piccolo. È alla fine del 1972 che il disegno ha davvero cominciato a funzionare. Ma a volte lavoro ancora troppo in fretta: non si usa impunemente una macchina



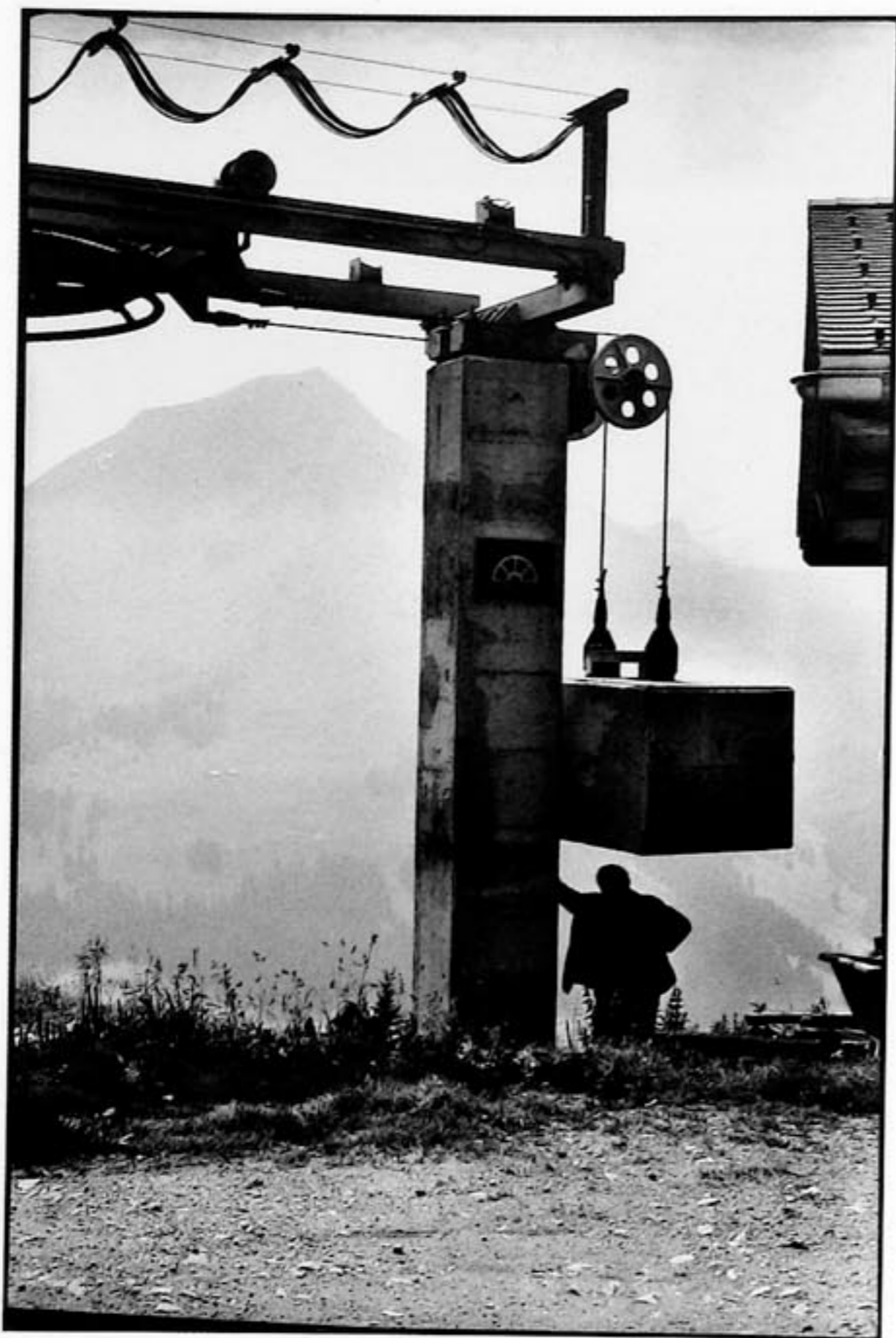
280 - Demolizione della Gare Montparnasse, Parigi, 1968 .

Cartier-Bresson al riguardo, implica altre dimensioni rispetto alla sola concorrenza propria al mercato dell'informazione. Pierre Dumayet, uno dei fondatori della televisione francese, ha scritto: «L'informazione televisiva – che ha compiuto notevoli progressi – ha una concezione adeguata di che cos'è un evento? Non lo nego: quasi tutto ciò che è visibile, spettacolare, oggi, può essere filmato o trasmesso in diretta. Va bene. Ma il più delle volte, la parte di maggior rilievo di un evento non è visibile. Il trionfo di Reagan lo si può filmare. Le ragioni, i motivi della sua elezione no, non direttamente: solo, forse, una *"fiction vera"* potrebbe farceli conoscere, condividere...».¹¹ E che cosa sono, se non *fiction*, tante fotografie della grande tradizione del fotogiornalismo? Né la televisione né soprattutto il mito della comunicazione universale tolgono il bisogno di uno sguardo portato sul mondo da fotografi dotati di un'etica e di una coscienza artistica, come quelli che Magnum e altre agenzie hanno riunito. Un tale sguardo dev'essere reinventato da ogni nuova generazione di fotografi.

Fotografia e disegno

Nella fotografia e nel disegno, tempo e movimento non sono presenti negli stessi termini. «Nella foto [...] c'è qualcosa di estroverso, e nella pittura d'introverso». Facendo appello a inclinazioni antinomiche, pittura e fotografia sembrano inconciliabili.

Eppure, Henri Cartier-Bresson non ha mai cessato di parlare della macchina fotografica come di un quaderno di schizzi. «La fotografia è un modo di disegnare. Lo strumento non è lo stesso, e questo è molto importante: bisogna rispettare lo strumento!».¹² La differenza è tutt'altro che accessoria.¹³ Ciò in cui fotografia e disegno (o pittura) s'oppongono è insieme radicale e superficiale. Radicale, perché gli strumenti decidono dell'atteggiamento dell'artista di fronte alla realtà. Superficiale perché, sottobanco, i modi d'espressione dialogano tra loro: «Per i nudi, è più facile con il disegno: non c'è indiscrezione. Con la fotografia ne ho fatto solo uno, nel 1933, a Trieste. Senza la testa, certo per



281 - Svizzera, 1991.

pudore... Con il nudo, quel che è difficile è sapere quando fermarsi, non mettersi a rifinire... Foto e disegno sono strumenti diversi. Con la foto si fiuta, si passa da una cosa all'altra. Con il disegno, bisogna essere vivi, ma niente tic nervosi: c'è un aspetto grafologico!». ¹⁴

L'accento al nudo è sintomatico di una distinzione essenziale: impronta, la fotografia tende a confondere il modello che ha posato con l'immagine, e a giocare così un ruolo di stimolo di stati affettivi. Da qui un riflesso di pudore. Gli unici due nudi fotografici realizzati da Henri Cartier-Bresson sono infatti uno sfocato (due lesbiche su un letto, in Messico, nel 1934), l'altro senza testa (Italia, 1933). Al contrario, il disegno reca l'impronta della mano del disegnatore, che sceglie se abbozzare o rifinire la sua opera. È il caso di due nudi: *A.*, aprile 1988, e *K. su una poltrona*, 1990. Cartier-Bresson elude la tendenza della fotografia a identificare, e riserva al disegno la meditazione sul corpo. «Il nudo è quanto c'è di più difficile, più difficile degli alberi, ad esempio. Quando si disegna un albero, si può modificare un po', molto poco

certo, ma comunque un po'. Con un nudo, è chiaro che non se ne parla. E le teste, le teste di ragazze in particolare, sono terribilmente difficili. Con le teste di uomini, i volti di vecchie, passino, me la cavo. Capita anche che non ne sia scontento. Ma le ragazze...». ¹⁵

Fotografare o disegnare un nudo implica due disposizioni mentali e due forme d'investimento. Henri Cartier-Bresson confida a Pierre Descargues, con il quale visita nel 1989 una mostra di suoi disegni alla cappella dell'Ecole des beaux-arts: «La gente crede che disprezzi la foto. Ma ho cambiato strumento, è tutto. Il segreto, è la concentrazione. Non posso concentrarmi contemporaneamente su due attività così vicine e così diverse». ¹⁶

Per quanto le due pratiche siano diverse, fotografia e pittura non costituiscono tuttavia che le due facce di una realtà artistica unica, solidali come il diritto e il rovescio di una moneta. «Il disegno è una meditazione, rapida o lenta. Con la fotografia, ci si ritrova sempre sulla cresta dell'onda, come un surfista, sempre in lotta contro il tempo. La fotografia riformula costantemente il problema dello spazio-tempo. All'infinito. È qui che il mio naturale nervosismo mi rende un gran servizio. Certo, quando disegno, la vivacità del tratto ne è un'eredità. Ma, nel disegno, lo sguardo si prende costantemente il tempo necessario a penetrare, godere tranquillamente di ciò che guardo; la matita e la penna, invece, ti trascinano: non sopportano la gomma (come la Leica!). Eppure, è lo stesso mondo visivo. Non c'è un'estetica propria alla fotografia o al disegno. C'è, nei due casi, una tecnica specifica adeguata, e questo cambia tutto. E, per il disegno, bisogna che impari a dominarmi. Piano piano...». ¹⁷

Il disegnatore non può essere in ritardo sul tempo, perché esso non è per lui un dato inaggrabile, ma più che altro un sentimento intimo tradotto dal maggiore o minore nervosismo del tratto. Questa qualità la si trova nei disegni di Henri Cartier-Bresson. Il disegno «incorpora ciò che manca all'immagine ottenuta meccanicamente, la flessione della scrittura, l'impronta grafica», scrive Jean Leymarie. ¹⁸ Da qui il «carattere grafologico»: il disegnatore esplora le forme tratto dopo tratto, infondendo così in esse l'espressione della propria durata interiore. Disegnare significa accettare di non disporre a priori delle forme, che si costruiscono poco a poco, ma disporre del proprio tempo, mentre il fotografo

ill. 283, 289

ill. 285, 286



282 - Brie, maggio 1968.

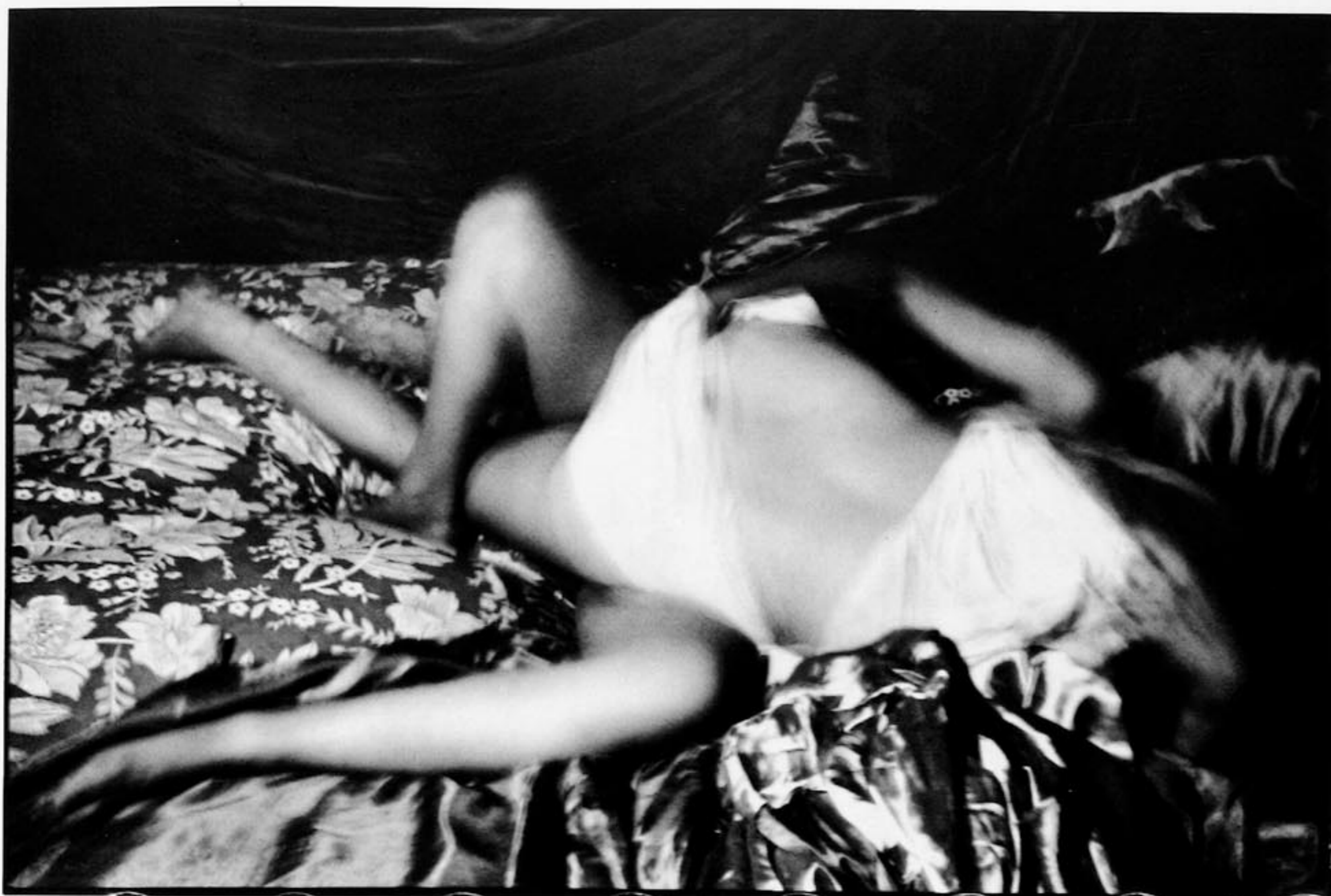
è a disposizione del tempo, che gli fornisce le forme e le ordina nell'istante stesso in cui esse gli appaiono. «Il mio amico Sam Szafran, il pittore, mi rimprovera: "Vedere la realtà in fretta, in fretta, è ancora uno strascico della fotografia!". Per andare in fretta, bisogna andare molto piano. Bisogna osservare, guardare come le cose avvengono, comprenderle, sentirle, altrimenti si rischia di cadere nel cliché e nel balbettio. Il disegno è anche frutto di una meditazione. Occorre conservare l'aspetto impulsivo e nello stesso tempo diffidare dei tic: se ne trovano nel disegno come nella fotografia, nella scrittura come nella parola».¹⁹

La composizione, progressiva nel disegno, in fotografia è impetuosa e inopinata. Sono insieme un dato tecnico e un principio estetico a fare della seconda un'arte della composizione simultanea: «Si compone quasi nello stesso tempo in cui si scatta, e ponendo l'apparecchio più o meno lontano dal soggetto, si disegna il dettaglio, lo si subordina, o se ne è tiranneggiati. Qualche volta succede che, insoddisfatti, ci si blocchi, aspettando che accada

qualcosa... A volte tutto si scioglie e non ci sarà nessuna foto. Ma se, ad esempio, passa qualcuno, si segue il suo cammino attraverso il rettangolo del mirino, si aspetta, si aspetta, si scatta, e ci si allontana con il senso di avere qualcosa nel sacco».²⁰

Henri Cartier-Bresson mantiene l'unità di fotografia e disegno, che rivolgono alla realtà le stesse domande, convergendo verso l'intelligenza delle cose. «Ormai, il modello viene nel mio studio. Attualmente ne ho due, una bianca e una nera. Lascio che si sistemino, giro attorno, come una belva, aspetto, guardo. È un mestiere da gatto, come la fotografia. Il gatto si fa dimenticare, è lì, non lo si vede più. Quando andavo da Matisse, mi sedevo in un angolo, non mi muovevo, non si parlava. Era come se non esistessi».²¹

Affermare che «non c'è un'estetica propria alla fotografia»²² equivale a dichiarare l'unità profonda di tutte le pratiche artistiche. Unità tra le arti visive, indubbiamente, che sollecitano un medesimo senso e hanno una geometria comune, allo stesso modo in cui la



283 - Messico, 1934.

musica obbedisce anch'essa a leggi connesse alla matematica. «Vedere è un tutto»,²³ sostiene Cartier-Bresson. Per lui non esiste uno sguardo proprio alla fotografia o al disegno, ma una cultura dell'intuizione e della sensibilità, che dipende tanto dal senso delle forme e della geometria quanto dall'intelligenza delle cose (da qui l'importanza, in particolare, della cultura letteraria, in quanto modo d'esperienza autentica).

«Eugene Smith ha tenuto una conferenza, cui ho assistito, agli allievi di una scuola di fotografia. Alla fine hanno protestato perché non aveva fatto parola della fotografia, ma aveva parlato tutto il tempo di musica. Li ha placati dicendo che quanto vale per l'una vale anche per l'altra. Sono rimasti a bocca aperta».

Forgiarsi uno sguardo implica un investimento del fotografo nella sua totalità, di fronte al visibile che rappresenta un tutto cui egli non sottrae niente, perché s'integra nel suo movimento, fa corpo con il gioco delle universali mutazioni. Nel disegno, forme e movimento nascono dalla mano. Fotografare significa rovesciare il senso di questo incontro con le forme e il movimento.

«Ero da Bonnard per fotografarlo. Parlavamo. All'improvviso, scatto una foto. Allora mi chiede: "Perché ha scattato in questo preciso istante?". "E lei, perché ha scattato in questo preciso istante?". Ha riso. In entrambi i casi, la risposta era la stessa: una questione di sguardo!».²⁴

Per questo tra disegno e fotografia non c'è una gerarchia. Secondo Jean Leymarie: «Non portato al disegno d'immaginazione, Henri Cartier-Bresson si attiene risolutamente al disegno d'osservazione, al disegno secondo la percezione, davanti al soggetto, introdotto al più alto livello dai maestri del Quattrocento: Masaccio, Dürer, Van Eyck, sommi punti di riferimento ripresi in maniera inflessibile da Cézanne, che si assegnò il compito, a occhi vigili, di *penetrare ciò che si ha davanti*, senza deviazioni intellettuali o sentimentali».²⁵

Classicismo dei disegni di Cartier-Bresson? Superficialmente. Avigdor Arikha ricorda che il disegno d'osservazione era considerato, nel mondo ellenistico e nella Cina antica, l'essenza dell'arte. «È immediato. Esige il sentire: sensazione intensa, acutezza, velocità ed



284 - Nudo, Italia, 1933.



285 - K. su una poltrona, 1989.



286 - K. su una poltrona, 1990.



287 - A., aprile 1988.



288 - A., aprile 1988.



289 - Gabbiani sulla Manica, 1960.

esecuzione istantanea. Non ammette modifiche posteriori, che immancabilmente si noterebbero. [...] È come la vita stessa, imprevedibile, a meno che non lo si costringa a ripetere una matrice. Disegnare o dipingere dal vero, cioè sentire, scrutare e tracciare simultaneamente, è un'attività davvero sperimentale, a condizione che sia intensamente soggettiva, un lampo istantaneo».²⁶ Il disegno d'osservazione possiede in realtà tutte le caratteristiche della fotografia quale Cartier-Bresson l'ha praticata, compreso quel legame organico tra dimensione spirituale ed estetica manifestato dalla dialettica tra il vuoto e il tratto, dal soffio vitale che vi si dispiega: «Questa qualità di soffio o potenza vitale che i cinesi chiamavano il *chi* [...], aggiunta a quella della rigorosa registrazione del visibile con mezzi grafici, ha retto il disegno d'osservazione fino ai giorni nostri».²⁷ Piuttosto che una fedeltà al classicismo, il disegno d'osservazione è in Cartier-Bresson un rifiuto di avanguardismo, un atto rifondatore della modernità al di là di tutte le mode. La sua ricerca si orienta verso le radici stesse del desiderio di raffigurare. Avigdor Arikha: «André Breton avrebbe detto a Giacometti che, lasciando il gruppo surrealista, iniziò con il tentare di realizzare una testa dal vero: "Tutti sanno che cos'è una testa". Sarebbe esatto piuttosto il contrario: ogni testa è unica. La conoscenza che si può acquisire disegnando una testa è

inutile per disegnarne un'altra. Il disegno d'osservazione è un ricominciare all'infinito».²⁸ La realizzazione dell'artista nella sua opera non è che un eterno ricominciare.

La macchina fotografica è un quaderno di schizzi. Le motivazioni e lo spirito sono identici: «Il disegno immediato quale lo pratico tramite la fotografia, è impulsività. Per me, è una questione di tempo: prendere tempo per poter andare in fretta. Il disegno ti si elabora sotto gli occhi. La foto è velocità, strizzata d'occhio; il disegno è prendere tempo, unico lusso! Ci sono due modi di procedere: l'istantaneità nella foto e il prendere tempo nel disegno. Ho sempre la mia macchina fotografica, è un altro modo di disegnare, questo non m'impedisce di fare le due cose...».²⁹ Due modi di prendersi il proprio tempo, che si completano, o piuttosto si compenetrano, come le architravi a traforo delle porte di certi templi giapponesi, che rappresentano una certa scena da un lato e un'altra da dietro: con i trafori del recto, l'artista ha composto nel verso un'altra scultura, diversa per tonalità, ma inseparabile dalla prima. Come ricorda Jean Leymarie, i maestri cui Cartier-Bresson s'ispira, Bonnard e Giacometti, non uscivano mai senza il loro quaderno di schizzi: «Sul loro esempio, e secondo un suo modo personale, Henri Cartier-Bresson sostituisce alla linea di contorno, troppo imperiosa, il fascio dei tratti

moltiplicati, intrecciati, che non chiudono mai ciò che fanno nascere e lasciano respirare. Il suo approccio è nello stesso tempo penetrante e ingenuo, fedele e volitivo, fluido e ruvido, teso e aperto. Usa per lo più la matita, a volte la penna o il carboncino. I suoi soggetti rientrano nelle categorie tradizionali: qualche natura morta, molte vedute urbane, giardini, paesaggi, crocicchi, monumenti, vedute campestri, rive di fiumi, boschetti, creste montane, i ritratti degli intimi, e quello che, per pudore, restava un'eccezione in fotografia, il nudo femminile, modello eterno della forma nel suo splendore tattile e nel variare delle pose. Solitario, spossato del mestiere come bene comune, sottratto ai codici e ai riferimenti, il disegnatore attuale avanza a tentoni, senz'altro appoggio che la sua rettitudine e il suo fervore. Henri Cartier-Bresson conduce una lotta esigente e tenace per "stregare la verità", secondo l'espressione di Degas, altro intercessore, trasmettere la meraviglia che lo possiede e che cresce con gli anni davanti allo splendore del reale». ³⁰

iii. 97 Il dialogo s'instaura con tanta naturalezza che certe foto diventano dei disegni: *L'Isle-sur-la-Sorgue*, 1988 rappresenta il fiume sulla cui riva si piegano nodosi platani che si riflettono in un'acqua lievemente agitata da un colpo di vento e dalle evoluzioni di un anatroccolo. Questo viene in primo piano a introdursi surrettiziamente in una losanga chiara che sembra posata sull'acqua, producendo un effetto di specchio, mentre sempre più lontano, presso l'argine, altri spazi di luce a fior d'acqua, più piccoli, le fanno rima. Raramente una fotografia aveva raggiunto questo lirismo esente da ogni impronta dell'io. L'istante e l'eternità convergono qui in un'improbabile e squisita alleanza, un momento di grazia, ma di grazia immanente. Il disegno eseguito a partire dalla stessa scena ristabilisce una prospettiva facendo figurare la riva destra (ma non l'anatroccolo). Là dove la fotografia aveva colto un precipitato di tempo, sono reintrodotti materia e spazio. Ancora una volta, citiamo François Jullien e il suo *Eloge de la fadeur*: «La calma interiore, l'intuizione del vuoto non ci rendono impenetrabili all'emozione. Al contrario, poiché l'emozione non ci turba più, la si afferra tanto meglio, e si può goderne. È all'accesso di passione e alla sua effervescenza, allora, che si imputa di rendere superficiale la soggettività e angusta la nostra sensibilità. Quando si accede al mondo dell'insipido, i sentimenti non ci distraggono più, l'esperienza emozionale è decantata: la

iii. 96

coscienza riflette tanto meglio, secondo la vecchia metafora dell'acqua cheta o dello specchio, l'infinita ricchezza della vita interiore. Non solo questo o quel sentimento particolare, vissuto nel suo limite e nella sua contingenza, ma quel sentimento che diviene totale, reso alla sua virtualità». ³¹

Henri Cartier-Bresson non ha fatto che seguire la linea di cresta delle sue esigenze etiche ed estetiche. Altri artisti o intellettuali francesi hanno vissuto un'evoluzione simile. Jean Claude Carrière, in un libro che racconta i suoi incontri con il Dalai-Lama, ricorda che nel terzo numero della rivista «*La révolution surréaliste*», dell'aprile 1925, Artaud indirizzava questo messaggio: «Siamo tuoi fedelissimi servitori, Grande Lama, dacci, rivolgici i tuoi lumi in un linguaggio che i nostri spiriti contaminati di europei possano comprendere e, all'occorrenza, cambiaci lo Spirito, donaci uno spirito tutto rivolto verso quelle cime perfette dove lo Spirito dell'uomo non soffre più. Donaci uno Spirito senza abitudini, uno Spirito veramente raggelato nello Spirito, o uno Spirito con abitudini più pure, le tue, se sono buone per la libertà. Noi siamo circondati da papi rugosi, da letterati, da critici, da cani, il nostro Spirito è tra i cani, che pensano immediatamente con la terra, che pensano incorreggibilmente nel presente. Insegnaci, Lama, la levitazione materiale dei corpi e come potremmo non essere più trattenuti dalla terra. Perché sai bene a quale liberazione trasparente delle anime, a quale libertà dello Spirito nello spirito, o Papa accettabile, o Papa nello Spirito autentico, noi facciamo allusione. È con l'occhio di dentro che ti guardo, Papa, un vertice interiore. È dal di dentro che ti somiglio, io, impulso, idea, labbro, levitazione, sogno, grido, rinuncia all'idea, sospeso tra tutte le forme e che non spero più che nel vento». ³² Testo «giovanile», senza dubbio, come dice Jean Claude Carrière, che fu tra gli sceneggiatori di Luis Buñuel e accompagnò Peter Brook in un'avventura artistica e spirituale che li portò ad accostarsi al buddismo, come Lawrence Durrell e Henri Cartier-Bresson. Forse questi itinerari convergenti esprimono il nostro divenire, anche se per dire quale sia esattamente il senso (se ve n'è uno) del caotico cammino della nostra epoca, ci manca ancora la distanza storica. Il confronto tra le fotografie di Cartier-Bresson e i suoi disegni mostra l'unità di un'arte senz'arte che s'è pazientemente costruita senza mai irrigidirsi.

Note

RITRATTO: PRIMO ABBOZZO, PP. 6-25

1. *Au bon plaisir d'Henri Cartier-Bresson*, programma televisivo di Vera Feyder, France Culture, 14 settembre 1991.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*
4. Julien Gracq, *La Forme d'une ville*, Paris, José Corti, 1985, p. 150. *Le Sang noir* di Louis Guilloux contiene anch'esso un'evocazione della vita in un liceo nel periodo bellico: il dramma di Cripure, professore kantiano e anarchico, è quello di essere insieme il prodotto di questo sistema scolastico e il suo scandalo.
5. *Photographier n'est rien, regarder c'est tout*, intervista di Philippe Boegner, «Le Figaro Magazine», 25 febbraio 1989.
6. *Que nul n'entre ici s'il n'est géomètre*, intervista di Yves Bourde, «Le Monde», 5 settembre 1974.
7. *Photographier n'est rien...*, 1989, cit.
8. *Au bon plaisir d'Henri Cartier-Bresson*, 1991, programma televisivo citato. Il libro di Arthur Koestler cui allude Henri Cartier-Bresson è stato pubblicato a Parigi, da Calmann-Lévy, nel 1972.
9. *Ibid.*
10. *Que nul n'entre ici s'il n'est géomètre*, 1974, cit.
11. *Ibid.*
12. Henri Cartier-Bresson, *L'instant décisif, Images à la sauvette*, idea e realizzazione di Tériade, Paris, Verve ed., 1952; ed. americana *The Decisive Moment*, New York, Simon and Schuster, 1952 (titolo scelto dall'ed. Dick Simon).
13. *Ibid.*
14. «Les cahiers de la photographie», n. 18, 1986, conversazione con Gilles Mora.
15. *Au bon plaisir d'Henri Cartier-Bresson*, 1991, programma televisivo citato.
16. *Ibid.*
17. Aragon, *Le paysan de Paris*, Paris, Gallimard, coll. Folio, pp. 128-129.
18. André Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre de la mémoire, entretiens avec Francine Mallet*, Paris, Gallimard, 1975.
19. Jean-Paul Sartre, prefazione alla riedizione di *Aden-Arabie* di Paul Nizan, Paris, Maspéro, 1960, p. 22.
20. *Que nul n'entre ici s'il n'est géomètre*, 1974, cit.
21. «Les cahiers de la photographie», 1986, cit.
22. Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, 1934, p. 8.
23. Paul Nizan, *Aden-Arabie*, cit. Nizan compie questo primo viaggio nel 1926 e al 1932 risale la prima pubblicazione.
24. Come è ricordato da Peter Galassi nel suo notevole studio sulle prime fotografie di Cartier-Bresson, *Henri Cartier-Bresson, the Early Works*, New York, Museum of Modern Art, 1989; ed. fr.: *Henri Cartier-Bresson, premières photos*, Paris, Garnier-Flammarion, 1989, p. 191.
25. Joseph Conrad, *Cuore di tenebra*, Torino, Einaudi, 1989, p. 112.
26. Henri Cartier-Bresson, *L'instant décisif*, 1952, cit.
27. *Ibid.*
28. Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, cit.
29. André Pieyre de Mandiargues, *H. C.-B. Le Grand Révélateur*, «Le Nouvel Observateur», 25 febbraio 1983, p. 68.
30. Julien Gracq, *La Forme d'une ville*, cit., p. 157.
31. «Les cahiers de la photographie», 1986, cit.
32. *Au bon plaisir d'Henri Cartier-Bresson*, 1991, programma televisivo citato.
33. Peter Galassi, *Henri Cartier-Bresson, premières photos*, 1991, cit., pp. 56-57.
34. André Pieyre de Mandiargues, *H. C.-B. Le Grand Révélateur*, 1983, cit.
35. «Les cahiers de la photographie», 1986, cit.
36. *Ibid.*
37. *Photographier n'est rien...*, 1989, cit.
38. *Objectif peinture*, programma di Daniel Le Comte, France Culture, 12 ottobre 1976.
39. Henri Cartier-Bresson, *L'imaginaire d'après nature*, testo scritto nel 1980 per l'esposizione retrospettiva organizzata da R. Delpire al Musée d'art moderne de la Ville de Paris, tenutasi nel 1981; ripubblicato in: *L'imaginaire d'après nature: disegni, dipinti, fotografie di Henri Cartier-Bresson*, Giuliana Scimé ed., Milano, Padiglione d'arte contemporanea, 1983.
40. Cfr. *Atget, Photo Poche*, n. 16, ill. n. 25.
41. Daniel Masclet, *Un reporter*, «Photo France», n. 7, maggio 1951.
42. *Ibid.*
43. Alain Buisine, *Atget ou la mélancolie en photographie*, Nîmes, J. Chambon, 1994, p. 107.
44. *Ibid.*, p. 56.
45. Fa figurare questo aforisma di Victor Hugo sull'ultima pagina dell'opuscolo dedicato alle sue fotografie: *Histoire de la photographie, Henri Cartier-Bresson*, Paris, Delpire-«Le

Nouvel Observateur», 1976, p. 275.
 46. Roland Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso* (1977), Torino, Einaudi, 1979, pp. 213-215.
 47. Yves Bourde, *L'Univers noir et blanc d'Henri Cartier-Bresson*, «Photo», n. 15, dicembre 1968.
 48. «Les cahiers de la photographie», 1986, cit.
 49. *Ibid.*
 50. Claude Lévi-Strauss, *Saudades do Brasil*, Paris, Plon, 1994.
 51. Claude Lévi-Strauss, *Tristi tropici* (1955), Milano, Il Saggiatore, 1976.
 52. Sir J.G. Frazer, *Ramo d'oro. Studio della magia e della religione*, Torino, Boringhieri, 1965.
 53. *Au bon plaisir d'Henri Cartier-Bresson*, 1991, programma televisivo citato.
 54. Henri Cartier-Bresson, *Les Danses à Bali*, prefazione di Antonin Artaud, Paris, Robert Delpire, 1954.
 55. Rosalind Krauss, *Corpus Delicti, Explosante-Fixe, photographie et surréalisme*, Paris, Centre Georges Pompidou-Hazan, 1985, p. 91.
 56. *Photographier n'est rien...*, 1989, cit.
 57. Marcel Proust, prefazione a *Tendres Stocks* di Paul Morand, 1920, in *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1971, p. 612.
 58. *L'Art vivant*, programma di G. Charensol e J. Dalevèze, France Culture, 19 dicembre 1966.
 59. Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1954, tomo III, p. 895; trad. it. *Il tempo ritrovato*, Milano, Mondadori, 1994, vol. IV, p. 578.
 60. Henri Cartier-Bresson, *L'instant décisif*, 1952, cit.

LA VITA, PP. 26-37

1. Paul Valéry, *La Crise de l'esprit, Variété I*, Paris, Gallimard, 1924, p. 12; trad. it. *Varietà*, Milano, Rizzoli, 1971.
 2. *Photographier n'est rien...*, 1989, cit.

3. Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, in *Ecrits sur l'art: Curiosités esthétiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1992, pp. 466-467.
 4. «Trasposta nell'ordine dell'immaginazione, l'idea del progresso (c'è stato qualche audace e qualche patito di logica che ha tentato di farlo) si erge come un'assurdità gigantesca, una stravaganza che sfiora l'orrido.» Charles Baudelaire, *Exposition universelle de 1855*, in *Ecrits sur l'art: Curiosités esthétiques*, cit.
 5. Claude Abastado, *Introduction au surréalisme*, Paris, Bordas, 1971, p. 20. La citazione di Apollinaire è tratta dalla sua *Conférence sur l'Esprit nouveau*, tenuta il 26 novembre 1917.
 6. *Ibid.*, p. 19.
 7. Aragon, *Le paysan de Paris*, cit., p. 139.
 8. Pierre Francastel, *Peinture et société*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1972, p. 198.
 9. Sigmund Freud, *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Torino, Boringhieri, 1971.
 10. Jean Epstein, *Photogénie de l'impondérable*, Paris, Corymbe, 1935, p. 12.
 11. *Que nul n'entre ici s'il n'est géomètre*, 1974, cit.
 12. *L'environnement poétique*, 1969, programma televisivo di Vera Feyder, France Culture, 6 febbraio 1969.
 13. *Ibid.*
 14. Aragon, *Le paysan de Paris*, cit., pp. 110-111.
 15. *L'Art vivant*, programma citato.
 16. Yves Bourde, *Sur les chemins de l'Asie*, «Photo», n. 63, dicembre 1972.
 17. Henri Cartier-Bresson, *L'instant décisif*, 1952, cit.
 18. *L'environnement poétique*, 1969, programma televisivo citato.
 19. Henri Cartier-Bresson, *L'instant décisif*, 1952, cit.
 20. *Les chroniques photographiques*, programma di Jean Klein, France Culture, 24 ottobre 1970.
 21. *Entretien avec Henri Cartier-Bres-*

son, 1975, cit.

22. Henri Cartier-Bresson, *L'apprentissage du monde par la photographie*, prefazione a *Européens*, pubblicato sulla rivista «Arts», n. 535, 28 settembre 1955 e da Verve, Paris, 1955 (copertina di Juan Miró).
 23. Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, cit., p. 304.
 24. Henri Bergson, *L'Evolution créatrice*, Paris, P.U.F., coll. Quadrige, p. 201; trad. it. *L'evoluzione creatrice*, Brescia, La Scuola, 1965.
 25. *Ibid.*, p. 5.
 26. Henri Cartier-Bresson, *L'instant décisif*, 1952, cit.
 27. «Les cahiers de la photographie», 1986, cit.
 28. Henri Cartier-Bresson, *L'instant décisif*, 1952, cit.
 29. *Ibid.*
 30. *Ibid.*
 31. *Ibid.*
 32. *L'univers noir et blanc...*, 1968, cit.
 33. Henri Cartier-Bresson, *L'instant décisif*, 1952, cit.
 34. *Ibid.*
 35. Henri Bergson, *L'énergie spirituelle*, Paris, P.U.F., 1976, p. 23; trad. it. *L'energia spirituale e la realtà*, Napoli, Il Tripode, 1983. A proposito di questa distinzione tra piacere e gioia vale la pena riferire un aneddoto. Nella serie di trasmissioni intitolata *Au bon plaisir*, realizzata da France Culture, Vera Feyder ha dedicato quella del 14 settembre 1991 a Henri Cartier-Bresson, che s'indignò del fatto che si parlasse di piacere e non di gioia: «Il piacere! quello fa il solletico, fa dandy, fa sibarita! La gioia, invece, è un'esplosione, una sorpresa!». Nell'estetica di Henri Cartier-Bresson la gioia ha un'importanza cardinale quanto nella filosofia zen.

L'ANIMISMO, PP. 38-65

1. Citazione riportata in un articolo di Philippe Dubois, *Le corps et ses*

fantômes, pubblicato nel numero 1 di «La recherche photographique», Paris Audiovisuel - Presses de l'université de Paris VIII, ottobre 1986.

2. J.G. Frazer, *Il ramo d'oro*, cit.

3. Susan Sontag, *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1978.

Jean-Marie Schaeffer conferma la tesi di Susan Sontag: cfr. *L'image précaire*, Paris, Seuil, 1987.

4. J.G. Frazer, *op. cit.*

5. Questi due esempi sono commentati nell'articolo di Philippe Dubois, cit.

6. Citato in Jean-Luc Daval, *Histoire d'un art, la photographie*, Genève, Skira, 1982.

7. André Bazin, *Che cos'è il cinema*, Milano, Garzanti, 1979.

8. *L'environnement poétique*, 1969, edizione citata.

9. J.G. Frazer, *op. cit.*

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*

12. Testo di Brassai, comparso in «Le Minotaure», n. 3/4, dicembre 1933 (ripreso in *Graffiti*, Paris, Flammarion, 1993).

13. Louis-Vincent Thomas, voce «Afrique noire», in *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1990.

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*

16. Allo stesso modo, Pierre Bourdieu sottolinea come, nel XIX secolo, i pittori si siano affidati agli scrittori quando hanno stabilito le nuove regole del campo artistico: «I pittori in contrasto con l'Accademia e con il pubblico borghese non sarebbero certo riusciti nell'inversione che si imponeva loro senza l'aiuto degli scrittori». Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.

17. Aragon aveva fatto delle macchine uno degli elementi della sua mitologia del mondo moderno: «Da altre forze cieche siamo nati, da altre più grandi paure, ed è così che ci prosterniamo davanti alle nostre figlie, le macchine. [...] L'uomo ha delegato la sua attività alle macchine. Si è separato, tramite queste, dalla sua facoltà

di pensare. E loro pensano, le macchine. Nell'evoluzione di questo pensiero, vanno al di là dell'uso per loro previsto. Ad esempio, hanno inventato gli inconcepibili effetti della velocità i quali modificano a tal punto la percezione di chi ne fa l'esperienza, che possiamo a malapena, anzi solo arbitrariamente, sostenere che questi sia la stessa persona che viveva nella lentezza». Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, cit.

18. Roland Barthes, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980.

19. *Ibid.*

20. *L'environnement poétique*, 1969, edizione citata.

21. S.M. Eisenstein, *Cinématisme, peinture et cinéma*, raccolta di testi, trad. di A. Zouboff, Bruxelles, Complexe, 1980. Eisenstein si è anche interessato del pensiero cinese, soprattutto perché esso permette di compiere una sintesi tra pensiero razionale ed effetti sensibili dell'opera d'arte (si vedano i suoi articoli sulla pittura cinese e giapponese, *ibid.*).

22. Henri Cartier-Bresson, *L'instant décisif*, 1952, cit.

23. *Ibid.*

24. Il termine «infictionnel» è impiegato da Roland Barthes nell'ambito di un confronto tra linguaggio e fotografia: «Il linguaggio è per natura 'fictionnel'; per rendere il linguaggio 'infictionnel' è necessario un enorme dispositivo: si fa appello alla logica o, in sua mancanza, al giuramento; ma la Fotografia, lei, è indifferente a qualsiasi relè, lei non inventa: è l'autenticazione stessa. [...] È una profezia al contrario: come Cassandra, ma con gli occhi rivolti al passato, la fotografia non mente mai, o piuttosto può mentire sul senso della cosa, che è per natura tendenziosa, ma non sulla propria esistenza». Roland Barthes, *La camera chiara*, cit.

25. L'analisi delle *Meninas* di Velázquez condotta da Michel Foucault lo dimostra in modo esemplare. Michel Foucault, *Le parole e le cose*, Milano, BUR, 1985 (4a ed.).

26. Marc Le Bot, *L'œil du peintre*, Paris, Gallimard, 1982.

27. Henri Cartier-Bresson, *L'instant décisif*, 1952, cit.

28. *Au bon plaisir d'Henri Cartier-Bresson*, 1991, trasmissione citata.

29. Michel Leiris, *L'età dell'uomo*, Milano, Mondadori, 1980.

30. Yves Bourde, *Henri Cartier-Bresson à Arles*, in «Photo», no. 144, settembre 1979.

31. Henri Cartier-Bresson, *L'instant décisif*, 1952, cit.

32. In *Image à la sauvette* (1952) così recita la didascalia di quest'immagine: «Tirunvanamalai, India del Sud, 1948. Mentre Sri Maharashi sta morendo nella sua ultima reincarnazione umana per divenire dio, il suo pavone preferito, dono di un Maharajah, si pavoneggia nel recinto della sua ultima dimora terrestre».

33. Michel Leiris, *op. cit.*

34. *Un reporter*, *op. cit.*

35. Henri Cartier-Bresson, *L'instant décisif*, 1952, cit.

36. André Lhote, *Traité du paysage et de la figure*, Paris, Grasset, 1958.

37. *Ibid.*

38. *Ibid.*

39. Intervista pubblicata su «Le Monde», 27 novembre 1994.

40. *Au bon plaisir d'Henri Cartier-Bresson*, 1991, trasmissione citata.

41. *Photographier n'est rien [...]*, 1989, cit.

42. *Un reporter*, 1951, cit.

43. Henry Meschonnie, *Critique du rythme*, Paris, Vendier, 1982, p. 20.

44. Louis Althusser, *Philosophie et philosophie spontanée de savants*, Paris, Maspero, 1974.

IL TIRO FOTOGRAFICO PP. 66-83

1. *L'univers noir et blanc...*, cit.

2. Henri Van Lier, *Philosophie de la photographie*, «Les cahiers de la photographie», 1983, p.89.

3. Ernst Gombrich, *L'ecologie des ima-*

ges, Paris, Flammarion, 1983.

4. François Dagognet, *Etienne-Jules Marey*, Paris, Hazan, 1987, p.133.

5. In *La vie d'un paysagiste*, Guy de Maupassant utilizza la metafora del cacciatore per descrivere un'attività per molti versi simile a quella di Henri Cartier-Bresson: «L'anno scorso ho spesso seguito Claude Monet alla ricerca d'immagini. In realtà, egli non era più un pittore, ma un cacciatore... Davanti al soggetto, spiava la luce e le ombre, coglieva con qualche colpo di pennello un raggio di sole o una nuvola di passaggio e, disdegnando falsità e convenzioni, le posava rapidamente sulla tela».

6. Jean Epstein, *op. cit.*, p.16.

7. Citato da Peter Galassi, *op. cit.*

8. *Un reporter*, cit.

9. *Entretien avec Henri Cartier-Bresson*, cit.

10. *Que nul n'entre ici...*, cit.

11. Brassai, *Conversation avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964, p.68.

12. «Bisogna dire che in quest'epoca la fotografia non era sempre riconosciuta come un'arte, tranne che in un ambiente molto ristretto. Presentarsi come un fotografo significava essere considerati dei dilettanti, visti con sufficienza dagli artisti. La foto era il parente povero, il marchio del 'declassamento sociale' di cui parla Bourdieu». Intervista di Anne Baldassari con Pierre de Fenoyl, «Les cahiers de la photographie», n.18, p.81.

13. *Au bon plaisir d'Henri Cartier-Bresson*, trasmissione citata.

14. Citato da Jean Paulhan, in *Les Fleurs de Tarbes*, Paris, Gallimard, 1974, p.34.

15. Da una lettera a Peter Galassi, marzo 1987, *op. cit.*

16. «Les cahiers de la photographie», 1986, cit.

17. Per Rimbaud è sul potenziale di rivolta presente in ciascuno di noi che si fonda la nostra pretesa di «cambiare la vita»; per Breton è invece nel carattere universale dell'inconscio che risiede la creatività, ed è lasciando agire l'inconscio che si produce l'o-

pera d'arte.

18. *L'Univers noir et blanc...*, cit.

19. Henri Cartier-Bresson, *L'imaginaire d'après nature...*, cit.

20. *Entretien avec Henri Cartier-Bresson*, cit.

21. *Que nul n'entre ici...*, cit.

22. Roland Barthes, *La camera chiara*, cit.

23. *Ibid.*

24. Henri Cartier-Bresson, *L'imaginaire d'après nature...* cit.

25. Henri Cartier-Bresson, *L'instant décisif*, cit.

26. *Que nul n'entre ici...*, cit.

27. *Henri Cartier-Bresson à Arles*, cit.

28. Henri Cartier-Bresson, *L'instant décisif*, cit.

29. *Photographier n'est rien...*, cit.

30. Henri Cartier-Bresson, *L'instant décisif*, cit.

31. Cfr. il saggio di Jean-Claude Gaubert nel catalogo della mostra «Photos de famille», Grand Halle de la Villette, 1990.

32. Henri Cartier-Bresson, post-scriptum a *L'instant décisif*, 2 dicembre 1985, «Les cahiers de la photographie», n.18, 1986.

33. *Que nul n'entre ici...*, cit.

34. *Henri Cartier-Bresson à Arles*, cit.

35. Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Bruxelles, Labor, 1983 p.154.

36. *Ibid.* Questa analisi implica, paradossalmente, l'apoteosi del segno e al tempo stesso il suo annullamento. Tale paradosso è una conseguenza dell'impiego di concetti peirciani, che sono alla base della dimostrazione di Dubois. E. Benveniste così li criticava: «La difficoltà che impedisce ogni applicazione particolare dei concetti peirciani [...] è che in definitiva il segno viene posto alla base dell'intero universo. [...] L'uomo è un segno, il suo pensiero è un segno, la sua emozione è un segno. Ma alla fine questi segni, essendo tutti segni gli uni degli altri, di che cosa potrebbero essere il segno, se non di un altro segno?» (Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Galli-

mard, p.45) Questa considerazione può essere completata da quella, più laconica, di Henri Meschonnic: «Se tutto è segno, il semiotizzabile si riduce» (Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, cit.)

37. *Ibid.* Conviene aggiungere che il concetto di «momento decisivo» utilizzato da Philippe Dubois, pur esplicitamente mutuato da Henri Cartier-Bresson, è qui inteso in un'accezione banale, come la concezione di fotografo, che incontreremo più avanti.

38. A proposito di Peirce, Henri Van Lier non usa l'espressione «metafisica del segno», ma parla di «realismo medievale», il che, in fondo, non è molto diverso: «Il suo realismo medievale gli faceva considerare l'universo come un serbatoio di intenzioni divine, dove gli indizi erano originariamente dei segni», «Les cahiers de la photographie», n.8, pp.28-29.

39. Philippe Dubois, *op. cit.*, pp.86-89.

40. *Ibid.*, pp.160-168. *Blow up*, diretto nel 1967 da Michelangelo Antonioni, è la storia di un fotografo che indaga su un omicidio, l'unica traccia del quale è l'ingrandimento di una fotografia scattata per caso in un giardino pubblico. Ma si tratta davvero di una prova, quando l'ingrandimento è tale da scomporre l'immagine in una miriade di puntini bianchi e neri? Con «effetto *Blow up*» Philippe Dubois designa questo gioco di incerti rimandi tra il reale e l'immaginario.

41. Henri Cartier-Bresson, lettera in «Le Monde», 17 dicembre 1982.

42. Philippe Dubois racconta che durante un gioco sulla spiaggia fu fotografato in piena corsa ed ebbe l'impressione di non appartenere più al flusso temporale, Philippe Dubois, *op. cit.*, p.155.

43. Henri Cartier-Bresson, *L'instant décisif*, cit.

44. Citato da André Jammes in *Nadar, Photo Poche*, n.1, C.N.P., 1983.

45. *Henri Cartier-Bresson à Arles*, cit.

46. Susan Sontag aggiunge: «Tra coloro che hanno ammesso, pur con reticenza, il carattere abusivamente predatore delle attività del fotografo, figurano Cartier-Bresson e Avedon». Susan Sontag, *op. cit.* p.139.
47. *L'environnement poétique*, trasmissione citata.
48. *Un reporter*, cit.
49. Henri Cartier-Bresson, *L'instant décisif*, cit.
50. Henri Cartier-Bresson, *L'apprentissage du monde...*, cit.
51. Henri Cartier-Bresson, *L'imaginaire d'après nature...*, cit.
52. Henri Cartier-Bresson, *L'instant décisif*, cit.
53. Marcel Granet, *Il pensiero cinese*, Milano, Adelphi, 1986.
54. *Henri Cartier-Bresson à Arles*, cit.
55. Claude Lévi-Strauss, *Tristi tropici*, Milano, Il Saggiatore, 1976.
56. *Photographier n'est rien...*, cit.
57. *L'environnement poétique*, trasmissione citata.
58. Cfr. Marcel Proust, *Il tempo ritrovato*, cit.
59. Henri Cartier-Bresson, *L'imaginaire d'après nature...*, cit.
60. *Henri Cartier-Bresson à Arles*, cit.
61. *L'environnement poétique*, trasmissione citata.

OLTRE

IL SURREALISMO, PP 84-97

1. Yves Bourde, *Les érotiques de Cartier-Bresson*, «Photo», n.57, giugno 1972.
2. Henri Cartier-Bresson, lettera pubblicata in *Coup d'œil américain*, «Caméra», n.7, luglio 1976.
3. *La vision instantanée de Henri Cartier-Bresson*, «Caméra», n.34, ottobre 1965.
4. Testo scritto da Julien Lévy nel 1974, tradotto da Pierre Leyris e pubblicato in *Trait pour trait, les dessins d'Henri Cartier-Bresson*, Paris, Arthaud, 1989.
5. Lo ricorderà lui stesso durante la trasmissione di Vera Feyder *Au bon*

plaisir, nel 1969.

6. Peter Galassi, *op. cit.*, pp.32-38.
7. Yves Bourde, *Un année de reportage: portrait d'un pays, à propos de «Vive la France»*, «Photo», n.38, novembre 1970.
8. Vedi *Explosante-Fixe*, cit., p.171.
9. *Ibid.*, p.154.
10. Gustave Caillebotte presentò i suoi *Imbianchini* nel 1877, alla terza mostra degli impressionisti, insieme alla tela intitolata *Le pont de l'Europe*. La fotografia di Man Ray è datata 1929 (senza titolo). È riprodotta in *Explosante-Fixe*, cit., p.142.
11. Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
12. Guy de Maupassant, «Studio sul romanzo», prefazione a *Pierre e Jean*.
13. André Pieyre de Mandiargues, prefazione a *Photoportraits*, Paris, Gallimard, 1985, p.7.
14. «Les cahiers de la photographie», 1986, cit.
15. *Ibid.*
16. André Breton, *L'Amour fou*, Torino, Einaudi, 1980. Per un'analisi più approfondita vedi Rosalind Krauss: «Il concetto di bellezza convulsiva, che è al centro dell'estetica surrealista, è riducibile al fatto di percepire la realtà come rappresentazione. La surrealtà è, potremmo dire, la natura convulsa in una specie di scrittura». Rosalind Krauss, «La photographie au service du surréalisme», *Explosante-Fixe*, cit., p.35.
17. André Breton, *Le pas perdue*, Paris, Gallimard, 1924, p.7.
18. «Les cahiers de la photographie», 1986, cit.
19. André Breton, *Manifesti del surrealismo*, Torino, Einaudi, 1987.
20. *Le Pont de l'Europe* di Gustave Caillebotte si trova a Ginevra, al Petit Palais. Ne esiste uno schizzo (32 x 46 cm) al Musée des Beaux-Arts di Rennes. *La Gare Saint-Lazare* di Monet è esposta a Parigi, al Musée d'Orsay.

IL CASO, PP. 98-115

1. *Que nul n'entre ici...*, cit.
2. *L'environnement poétique*, trasmissione citata.
3. Susan Sontag, *op. cit.*, p. 132.
4. Anche alcuni pittori hanno affrontato la questione del caso. Jean-Pierre Changeux, in *Raison et plaisir*, Paris, Odile Jacob, 1994, p. 111, cita l'esempio di un quadro di Laurent de La Hyre, *La Tuile, ou les Joueurs de dés*, che raffigura tre donne (le Parche) intente a giocare attorno a un tavolo; sopra colei che ha appena vinto, una tegola si è staccata dal tetto e sta per colpirla. Equilibrio di fortuna e sfortuna? Regno universale del caso, anche per coloro che tessono i fili della necessità? Comunque sia, è una lezione filosofica per iniziati che si fa leggere come un'allegoria.
5. Jean-Marie Schaeffer, *op.cit.*, p.159.
6. *L'environnement poétique*, cit.
7. Eugène Delacroix, *A propos d'une méthode de dessin*, 1850. Brano pubblicato in *Du bon usage de la photographie*, *Photo Poche*, n.27, 1987, p.22.
8. *Au bon plaisir d'Henri Cartier-Bresson*, 1991, trasmissione citata.
9. Cfr. «Photogénies» n.5, C.N.P.-ministère de la Culture, 1984.
10. Aristotele, *La poetica*, cap.IX. Per un approfondimento sulla concezione del caso nella civiltà greca, cfr. Léon Robin, *La pensée grecque*, Paris, Albin Michel 1973, pp.130-151 e 328-376.
11. Albert Jacquart, *Un acteur décisif mais fictif: le hasard*, «Traverses», n.23, Centre Georges Pompidou-Minuit, p.66, novembre 1981.
12. *Ibid.*, p.67.
13. Cfr. Marcel Granet, *op. cit.*, e Jacques Brosse, *Le hasard et les traditions extrême-orientales*, «Traverses», cit., pp.41-51.
14. Marcel Granet, *op. cit.*
15. «Quello che ci piace registrare non sono tanto le cause e gli effetti, l'ordine di apparizione dei fenomeni, bensì manifestazioni concepite come

- singolari, anche se innestate sulla stessa radice. *Uguualmente espressive, esse appaiono sostituibili*. *Ibid.* pp. 272-273.
16. Dan Sperber, *Le Symbolisme en général*, Paris, Hermann, 1974, p.125.
17. Marcel Granet, *op.cit.*
18. *Objectif peinture*, 1976, trasmissione citata.
19. *Interview muet*, catalogo della mostra, Paris, Galerie Agathe Gailard, novembre 1983.
20. In un articolo su Francis Picabia, André Breton mette alla gogna l'armonia: «La parola armonia è assolutamente priva di significato e testimonia soltanto il desiderio di esprimere, in maniera affatto insufficiente, che noi proviamo unicamente emozioni ragionevoli, il che ha poca importanza». André Breton, *Le pas perdu*, cit., p. 135.
21. André Breton, *L'Amour fou*, cit., p. 25.
22. Cfr. *Les champs magnétiques*, Paris, Gallimard, 1967, p.175.
23. «In *Nadja*, le coincidenze e l'incontro con la donna offrono a Breton uno specchio di se stesso. Nell'*Amour fou* le *trouvailles* consentono a Giacometti di completare la statua abbozzata e a Breton di ritrovare il senso della vita». Claude Abastado, *op.cit.*, p. 156.
24. André Breton, *L'Amour fou*, cit., p. 169.
25. *Ibid.*, pp. 174-175.
26. La frase di André Breton è tratta da *Entretiens (1913-1952)*, Paris, Gallimard p.140 e posta da Cartier-Bresson in esergo a *Histoire de la photographie*, n.1, Paris, Delpire-Le Nouvel Observateur, 1976.
27. André Breton, *Les pas perdu*, cit., p.11.
28. *Rencontre avec Henri Cartier-Bresson*, 1989, trasmissione citata.
29. Sulle fotografie surrealiste citate più sopra, cfr. Rosalind Krauss, «Corpus delicti», *Explosante-Fixe*, cit., pp.55-112.
30. Brassai, *Graffiti*, Flammarion, 1994, p.140.
31. Citazione dalla trasmissione *Contacts*, prodotta da Robert Delpire e realizzata da Sylvain Roumette, La Sept, 1989. Doisneau scrisse inoltre in *A l'imparfait de l'objectif*, Paris, Belfond, 1989, p.190: «La mia deambulazione non era affatto sistematica, camminavo con il naso all'aria contando sul *buon cuore del caso* con un equipaggiamento la cui indigenza era una garanzia contro il virtuosismo».
32. L'immagine mitica di Eugene Smith fa di lui uno dei maestri del reportage impegnato. Egli era tuttavia combattuto tra le esigenze dell'obiettività giornalistica e la sua coscienza di artista che a volte gli suggeriva di giocare con il caso. «Sono costantemente diviso tra l'atteggiamento del giornalista coscienzioso, che riporta i fatti, e quello dell'artista creatore che sa che la poesia e la verità letterale non vanno affatto d'accordo», scriveva in un articolo ripubblicato in *Historie de la photographie*, a cura di J.C. Lemagny e A. Rouillé, Paris, Bordas, 1986, p.170. Una biografia recentemente pubblicata (Jim Hugues, Mc Graw-Hill, *Shadow and substances, W. Eugene Smith, The Life and Work of an American Photographer*, 1989) rivela come egli preparasse, rittocasse o mettesse in scena alcune delle sue immagini (cfr. Michel Guerrin in «Le Monde des arts», 18 aprile 1991, p.21). C'è in Eugene Smith una drammaturgia del caso, nella quale, come in Aristotele, l'alea non contraddice ma rafforza il potere emozionale dell'avvenimento.
33. In Robert Frank, che scelse come titolo per una delle sue monografie *The Lines of my Hand* (New York, Lustrum Press, 1972), il caso si manifesta come non-prevedibilità delle immagini, che sembrano sistematicamente mal inquadrare, come se la sua visione fosse quella «di un uomo che non ha mai preteso di capire qualcosa di ciò che vedeva», secondo l'espressione di Arnaud Class in *Les lignes de sa main*, «Le cahiers de la photographie», n.11-12, 1983, p.56. Nello stesso numero di questa rivista, Jean Arrouye oppone la percezione del caso di Henri Cartier-Bresson a quella di Robert Frank: «Questa fotografia non è il frutto di una contemplazione (nulla è stabile), e ancor meno di una ricerca (nulla è prevedibile). [...] Questo genere di fotografia non si fonda sulla composizione, sui rapporti di forme rigorose e ben stabilite e sulla coordinazione organica di cui parla Henri Cartier-Bresson, ma deriva da una *circostrizione*, che implica la correlazione di oggetti contrapposti per caso». Jean Arrouye, *La Chine de Robert Frank*, *Ibid.*, pp. 75-76.
34. Coincidenza piuttosto che caso, poiché comporta la possibilità di accostare fatti di generi e logiche diverse. La sua ermeneutica non si dispiega in direzione dell'enigmatico e del segreto, come nell'estetica surrealista, ma piuttosto del simbolico, come nella concezione cinese del caso visto come apparentamento tra forme (la ruota, la mano e il torace).
35. Alan Watts, *La via dello zen*, Milano, Feltrinelli, 1989.
36. Henri Cartier-Bresson, *L'instant décisif*, cit.
37. *Ibid.*
38. *Ibid.*
39. *Ibid.*
40. Ansel Adams, citato da Nancy e Beaumont Newhall, *The Masters of Photography*, New York, 1969. Una delle fotografie di nuvole di Ansel Adams è riprodotta in *Histoire di voir, Photo Poche*, n.42, p. 105.
- 41 Alfred Stieglitz, *How I came to photograph clouds*, testo del 1923 ripubblicato in *Photographers on Photography*, a cura di Nathan Lyons, Englewood-Cliffs, Prentice-Hall, 1966, p.10.
42. Citato da E. Herrigel, *Lo zen e il tiro con l'arco*, Milano, Adelphi, 1988.
43. Ferdinando Scianna, *A propos d'Henri Cartier-Bresson*, «Camera International», n.11, estate 1987, p.20.

44. Parlando dello scatto dell'otturatore, Roland Barthes ha scritto: «Per me, il ruotare del tempo non è triste». *La camera chiara*, cit.

45. Albert Einstein, lettera a Hedi Born, 9 ottobre 1944. In *Dio non gioca a dadi*, Milano, Eleuthera, 1989, Henri Laborit ha scritto: «Come molti fisici, David Bohm, che ha lavorato con Einstein, pensa che la vera natura dell'universo sia immateriale, ma ordinata, giacché al di là dell'apparenza esiste un insieme di variabili 'nascoste', che forniscono una base non statistica e coerente al movimento apparentemente aleatorio delle particelle».

**RITRATTO:
SECONDO ABOZZO,
PP. 116-133**

1. *Photographier n'est rien...*, cit.
2. Brassai, *op. cit.*, p. 185.
3. *Photographier n'est rien...*, cit.
4. *Ibid.*
5. *Au bon plaisir d'Henri Cartier-Bresson*, 1991, trasmissione citata.
6. *Henri Cartier-Bresson à Arles*, cit.
7. Henri Michaux, *Un barbare en Asie*, Torino, Einaudi, 1974.
8. Paul Claudel, *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, pubblicato nella raccolta *Connaissance de l'Est*, Paris, Gallimard, 1974, pp.157-158.
9. *L'environnement poétique*, 1969, trasmissione citata.
10. *Photographier n'est rien...* cit.
11. Ferdinando Scianna è nato in Sicilia nel 1944.
12. *Photographier n'est rien...*, cit.
13. *Au bon plaisir d'Henri Cartier-Bresson*, 1991, trasmissione citata.
14. *Que nul n'entre ici...*, cit.
15. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, cit., p.457.
16. *Ibid.*, p. 345. La recente edizione delle interviste di Duchamp con Georges Charbonnier, realizzate nel 1960 per la Radiodiffusion-Télévision française, mostrano tuttavia un personaggio molto estraneo al suo

mito, che confessò che la sua decisione di smettere di dipingere era dettata dal disgusto per «il commercialismo nell'arte»: «Da cent'anni, la nostra epoca non ha prodotto nulla nel grande senso della parola, soprattutto a causa dell'immissione del commercialismo nella questione artistica. [...] Ciò che mi infastidisce un po' è il numero di persone che si definiscono artisti, che lo siano o che credano d'esserlo. E che vi sarà uno scarto fantastico in una produzione come la nostra, oggi». Georges Charbonnier, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, André Dimanche, 1994. A questo proposito le critiche che egli formula non sono lontane dalle posizioni di Cartier-Bresson.

17. Lettera di Henri Cartier-Bresson, «Le Monde», 17 ottobre 1974.
18. *Que nul n'entre ici...*, cit.
19. *Fleurir la statue de Cartier Bresson ou la dynamiter?*, articolo di Yves Bourde, in «Le Monde», 17 ottobre 1974, pp.18-19.
20. Lettera di Jean-Michel Folon, «Le Monde», 17 ottobre 1974, p.18-19.
21. Anne Baldassari, *Entretien avec Pierre de Fenoyl*, «Les cahiers de la photographie», n.18, pp.80-81.
22. Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 1992, pp.363-364.
23. Simon Leys, *La forêt en feu, essais sur la culture et la politique chinoises*, Paris, Hermann, 1983, pp.14-15.
24. W.H. Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, 1844, rist. New York, 1969.
25. Simon Leys, *op. cit.*, p.28.
26. *Ibid.*, p.39
27. *Ibid.*, p. 35. Henri Cartier-Bresson parla anche lui di sismografo a proposito dei provini.
28. *Ibid.*, p. 35.
29. *L'Univers noir et blanc...*, cit.
30. *Henri Cartier-Bresson, point d'interrogation*, film realizzato da Sarah Moon, Take Five Production, 1994.
31. «Per l'artista, pittore o poeta, l'imperativo primario è quindi captare il *qi*, e conferirne l'energia alla propria opera. Se l'opera non è inve-

stita di questa ispirazione vitale, se manca di respiro, tutte le altre qualità tecniche che essa potrebbe presentare resteranno votate all'inutilità. Se, al contrario, essa possiede questa circolazione interna, gli eventuali errori d'esecuzione sono riscattati. Così, prima d'ogni altra cosa, il lavoro del critico consiste nel giudicare l'intensità del *qi* manifestata dall'opera». Simon Leys, *op. cit.*, p.31.

32. Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, Paris, Gallimard, 1965, pp.58-80.
33. *Ibid.*, p.58.
34. *Ibid.*, p.45.
35. *L'univers noir et blanc...*, cit.

**IL FOTOREPORTAGE
PP. 134-191**

1. «Les cahiers de la photographie», 1986, cit.
2. Henri Cartier-Bresson, *L'instant décisif*, cit.
3. *Ibid.*
4. Intervista con André Fermigier, in «Le nouvel observateur», 309, 12 ottobre 1970.
5. Henri Cartier-Bresson, *L'instant décisif*, cit.
6. Pierre Bourdieu et al., *Un art moyen*, Paris, Minuit, 1965; trad. it. *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Rimini, Guaraldi, 1972.
7. Henri Cartier-Bresson, *L'instant décisif*, cit.
8. *Ibid.*
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*
13. Henri Cartier-Bresson, *L'apprentissage du monde...*, cit.
14. Henri Cartier-Bresson, *L'instant décisif*, cit.
15. È ciò che Roland Barthes, in un articolo intitolato *Rhétorique de l'image*, in «Communication», 1964 (poi ristampato in *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 1985) chiama funzioni di ancoraggio e ricambio.

16. Henri Cartier-Bresson, *L'instant décisif*, cit.
17. *Ibid.*
18. Tranne che per *Vive la France*, in cui le fotografie hanno uno status d'illustrazione imposto dal committente, Henri Cartier-Bresson ha sempre potuto accordare tutta la sua importanza al lavoro di concezione e impaginazione delle proprie opere grazie a editor quali Tériade e Robert Delpire, o grazie a Maurice Coriat per la riedizione, nel 1994, di *Paris a vue d'œil*.
19. «Les cahiers de la photographie», 1986, cit.
20. «Per poter essere l'incarnazione di una precisa intenzione ermeneutica, [l'immagine] dev'essere leggibile, e per essere leggibile non può fare altro che riprodurre significati visivi stereotipati che siano riconoscibili.» Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire*, cit., p. 154.
21. Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970, p. 106.
22. Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire*, cit., p. 155.
23. Henri Cartier-Bresson, *L'instant décisif*, cit.
24. Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire*, cit., p. 150.
25. Cardinale di Retz, *Memorie*, Milano, Bompiani, 1981.
26. Jean-Claude Lemagny e André Rouillé (a cura di), *Storia della fotografia*, Firenze, Sansoni, 1988.
27. *Henri Cartier-Bresson à Arles*, cit.
28. Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire*, cit., pp. 155-56.
29. Henri Cartier-Bresson, *L'imaginaire d'après nature...*, cit.
30. *Un reporter*, cit.
31. André Breton, *Discours au congrès des écrivains pour la défense de la culture*, ristampato in *Position politique du surréalisme*, Paris, Sagittaire, 1935.
32. *Sur les chemins de l'Asie*, cit.
33. *Southern Exposures*, C.B.S. News, 1969. Il film venne girato dalla C.B.S. News dopo *California Impressions*.
34. *Ibid.*
35. Vedi Ernst Bloch, *Eredità del nostro tempo*, Milano, Il Saggiatore, 1992.
36. I fotografi di metà XX secolo, o almeno molti di loro, non hanno potuto non lasciarsi attrarre da una delle figure d'artista dominanti, il cui modello è lo scrittore impegnato. Tanto più che la fotografia può indurre una riflessione, e anche intervenire sul corso della storia. Per rendere giustizia ad André Breton occorre osservare che, nonostante le sue posizioni politiche, criticava duramente la nozione d'impegno. «L'intellettuale non è l'uomo dell'impegno, secondo un vocabolario infelice che ha spesso mandato André Breton, e a buon diritto, fuori dai gangheri. Il che non significa che egli non prenda partito; al contrario... è l'ostinato, il resistente, perché non c'è coraggio più forte di quello del pensiero», scrive Maurice Blanchot in *Les intellectuels en question*, in «Le débat», 29, marzo 1984.
37. *Henri Cartier-Bresson à Arles*, cit.
38. Su tale questione, vedi Sogyal Rimpoché, *Le livre tibétain de la vie et de la mort*, Paris, La table ronde, 1992.
39. Henri Cartier-Bresson, *L'imaginaire d'après nature...*, cit.
40. *Que nul n'entre ici...*, cit.
41. *L'univers noir et blanc...*, cit.
42. Henri Cartier-Bresson, *L'apprentissage du monde...*, cit.
43. Michel Leiris, *op. cit.*, p. 15.
44. Jean François Chevrier, *L'homme de la rue, de Charles Nègre à Robert Doisneau*, in «Photographie», numero fuori serie, marzo 1986, pp. 87-91 (atti del simposio su Eugène Atget, Collège de France, 14-15 giugno 1985). Sul pittoresco del paesaggio, vedi Jean Arrouye, *Renversements imaginaires ou le dépaysement paysager*, in «La recherche photographique», 1, ottobre 1986, pp. 19-31.
45. Vedi Robert Doisneau, in *Photo Poche*, 5, immagini 1, 23 e 25.
46. Vedi per esempio *Marseille, 1932*, *La Villette, 1932*, e *Mexico, 1934*, in Peter Galassi, *op. cit.*, pp. 106, 59 e 119.
47. Lo si paragoni, per esempio, a due ragazzini di Doisneau che tornano dalle corse a Choisy le Roi (*Photo Poche*, immagine 24): qui l'accento è su elementi di cultura popolare (le scarpe, la vetrina della drogheria, il giornale «L'humanité»).
48. Henri Cartier-Bresson, *L'instant décisif*, cit.
49. In termini più rigorosi, si potrebbe dire con Jean-Marie Schaeffer che tale «petizione d'esistenza e affidabilità» procede dal sapere di quella che egli definisce l'*archè* fotografica: «L'impronta, quindi l'immagine fotonica, costituisce l'*archè* dell'immagine fotografica in quanto quest'ultima si definisce quale registrazione di tracce visibili». Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire*, cit., p. 27.
50. La fotografia manifesta quella forma paradossale del presente che Barthes commentava affermando che «nella foto si produce una congiunzione illogica tra il *qui* e l'*un tempo*». Al presente compiuto s'aggiungono un *presente narrativo* e un *presente storico*. La nostra analisi, tuttavia, contraddice le conclusioni che Barthes traeva dall'esistenza nella fotografia di un presente paradossale: «Se queste osservazioni hanno qualche fondamento», scriveva, «bisognerebbe allora collegare la fotografia a una pura coscienza spettatrice, e non alla coscienza legata alla finzione, più proiettiva, più «magica», da cui dipenderebbe in linea di massima il cinema». Roland Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, cit., p. 36. Ci sembra, al contrario, che il presente compiuto non impedisca l'intervento di altre forme di presente né, di conseguenza, l'entrata in azione della coscienza «legata alla finzione» o simbolica.
51. Vedi *Magnum, 50 ans de photographies*, Paris, Nathan Images, 1989, pp. 27 e 92-93.
52. Si tratta della trasmissione *Salle de rédaction*, produzione François

Régis Bastide, France Culture, 30 ottobre 1970. Nato nel 1939, Gilles Caron era stato nel 1967 tra i fondatori, in particolare con Raymond Depardon, dell'agenzia Gamma. Le sue fotografie del maggio '68 e del Biafra sono celebri. Morì nei dintorni di Phnom Penh il 5 aprile 1970.

53. *Photographier n'est rien...*, cit.

54. *Au bon plaisir d'Henri Cartier-Bresson*, cit.

55. Carole Naggar, *Du cœur à l'œil*, in «Le matin de Paris», 23 gennaio 1981.

56. Henri Cartier-Bresson, *L'instant décisif*, cit.

57. Patrick Roegiers, articolo su una mostra di Dieter Appelt allo Studio 666, catalogo generale del Mois de la Photo, Paris, novembre 1986, p. 154.

58. *A propos de l'URSS*, Paris, Le Chêne, 1973.

59. Pierre de Fenoyl, intervista con Anne Baldassari, in «Les cahiers de la photographie», 18, pp. 80-81.

60. *Ibid.*, p. 80.

61. *Ibid.*, pp. 81-82.

62. «Les cahiers de la photographie», 1986, cit.

63. Vedi Peter Galassi, *op. cit.*, pp. 106 e 119.

64. I riferimenti sarebbero numerosissimi; citiamo tuttavia l'opera di Michael Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1978, che studia da un lato le relazioni contrattuali tra il pittore e il suo cliente, e dall'altro le loro conseguenze sulla percezione estetica.

65. Henri Cartier-Bresson, *L'instant décisif*, cit.

66. Si vedano in *Photoportraits*, Paris, Gallimard, 1985, pp. 78-79, le fotografie prese ad Alicante nel 1933 e a Città del Messico, calle Cuauhtemocztin, nel 1934.

67. *Photoportraits*, cit., p. 58 per il ritratto di Truman Capote, pp. 194 e 217 per quelli di Carson McCullers, e p. 253 per quello di Claude Roy.

68. *Photoportraits*, cit., p. 131 per il ritratto di Saul Steinberg, e pp. 107,

177 e 279 per quelli di Mandiargues. 69. Vedi Henri Cartier-Bresson e Louis Clayeux, *Alberto Giacometti photographié par Henri Cartier-Bresson*, impaginazione di Ferdinando Scianna, Milano, Franco Sciardelli, 1991.

70. Su «Le Matin» del 12 gennaio 1984 Françoise Ayxendri ricorda che fu proprio Max Ernst, nel 1927, a essere oggetto di uno dei suoi primi ritratti fotografici. Per quanto le personalità illustri che Henri Cartier-Bresson ha conosciuto siano numerose, non esiste in lui un progetto di enciclopedia fotografica dei grandi del secolo. D'altronde, tracciare una linea divisoria tra la sua vita privata e la storia sociale e culturale dagli anni Trenta ai Settanta è quasi impossibile, tanto esse sono intrecciate.

71. Vedi *Théorie des genres*, in particolare Robert Scholes, «Les modes de la fiction», Paris, Seuil, 1986, pp. 77 sg.

72. Peter Galassi, *op. cit.*, p. 46.

73. *Ibid.*

74. *Au bon plaisir d'Henri Cartier-Bresson*, cit.

75. *L'environnement poétique*, cit.

76. *Ibid.*

77. *Interview muet*, cit.; la citazione di F. Mauriac è tratta dalla trasmissione *Contact*, realizzata da Robert Delpire, Paris, C.N.P., La Sept-Arte-K.S. Vision, 1994.

78. Hervé Guibert, *Cartier-Bresson, «Photoportraits» sans guillemets*, in «Le Monde», 10 ottobre 1985.

L'ARCIERE ZEN

PP. 192-225

1. Citato da D.T. Suzuki nell'introduzione al libro di E. Herrigel, *Lo zen e il tiro con l'arco*, Milano, Adelphi, 1975.

2. In J.W. Goethe, *Le affinità elettive*, Milano, Garzanti, 1982. Per Goethe il «filo rosso» è ciò che permette di rintracciare una continuità nascosta e che conferisce unità a un'opera:

«Abbiamo sentito di una curiosa usanza della marina inglese. Tutto il sartame della flotta reale, dal più resistente al più sottile, è intrecciato in modo tale che un filo rosso vi rimane sempre all'interno e non lo si può tirare fuori senza sciogliere tutto e per mezzo del quale anche il più piccolo pezzo è riconoscibile come appartenente alla corona. Allo stesso modo corre il filo lungo il diario di Ottilia, un filo di amore e di dedizione che tiene unito e segna il tutto». 3. *Au bon plaisir d'Henri Cartier-Bresson*, 1991, cit.

4. L'edizione tedesca dell'opera di Eugen Herrigel fu pubblicata nel 1948 da Kurt Weller a Costanza con il titolo *Zen in der Kunst des Bogenschiessens*.

5. *Le Tir à l'arc mis en lumière par Georges Braque*, E. Herrigel e G. Braque, Paris, 1960, in 8°, 61 pp. Gli aforismi di Georges Braque sono tratti da *Le jour et la nuit, cahiers 1917-1952*.

6. Eugen Herrigel, professore di filosofia tedesco, negli anni precedenti la seconda guerra mondiale si trasferisce in Giappone con la moglie per studiare all'università imperiale di Tohoku. Da lungo tempo appassionato di mistica estremo-orientale, ha così occasione di avvicinarsi al buddismo zen. Tenuto conto delle difficoltà incontrate dagli occidentali nel comprendere questo fenomeno che non è religione, né sapienza, né una mistica nel senso cristiano del termine, gli consigliano di applicarsi a una delle arti legate allo zen, in un certo senso a esso propedeutiche, come l'*ikebana*, la pittura a inchiostro di China (sua moglie sceglierà queste due discipline) e il tiro con l'arco, arte per cui opta, invece, Herrigel.

7. Lao-tsu, *Tao te ching*, Milano, Adelphi, cap. LXXVII.

8. E. Herrigel, *op. cit.*

9. Nel taoismo, i concetti di soffio, vuoto, ritmo e vita sono intimamente legati: «Il soffio dell'universo è al contempo vuoto e luce, calore e vita».

Tchouang-Tseu, citato da Marcel Granet.

10. Lao-tsu, *Tao te ching*, cit., cap. XXIV. Lo zen non introduce una problematica del perfezionamento o del superamento di sé, e in ciò si distingue sia dalla mistica occidentale sia dallo spirito sportivo. Si veda, a questo proposito, Alan W. Watts: «Ogni idea del perfezionamento di sé e ogni speranza di diventare o di ottenere qualcosa in futuro non riguarda che l'immagine astratta di noi stessi, e spinge ad attribuire a quest'immagine una realtà che non ha. Del resto, il nostro Io reale, non intellettuale, è già il Buddha, e non ha alcun bisogno di perfezionamento». Alan W. Watts, *op. cit.*

11. Se un'analogia può essere utile a comprenderne la portata, converrà affiancare a questa osservazione sui poteri dell'intelligenza quella di Marcel Proust, che all'inizio di *Contro Sainte-Beuve*, scrive: «Ogni giorno che passa attribuisco sempre meno valore all'intelligenza. Ogni giorno che passa sempre più mi rendo conto che solo al di fuori di essa uno scrittore può riconquistare qualcosa delle nostre impressioni passate, cioè attingere in se stesso la sola cosa che è materia dell'arte». L'intelligenza è qui intesa come un vasto sistema che avvolge la vita sensoriale e affettiva elementare; che permette, certo, di orientarsi tra convenzioni e segni, cioè nella vita sociale in genere, interponendosi però tra l'artista e la materia della sua opera quando questi cerca di scoprire o di esprimere la propria personalità autentica. Per Marcel Proust quest'operazione consiste nel «forare il [proprio] io banale per farne uscire l'altro», *ibid.*

12. L. Aragon, *Le paysan de Paris*, cit.

13. Alan W. Watts, *op. cit.*

14. *Ibid.*

15. In Lao-tsu troviamo i simboli che stanno a fondamento di questa cosmologia imperniata sul concetto di vuoto: egli si serve dell'immagine del mantice che, «pur vuoto al suo

interno, è inesauribile» (*Tao te ching*, cap. XI).

16. François Cheng, *Vide et plein, le langage pictorial chinois*, Paris, Seuil, coll. Points, 1991, p. 45.

17. Marcel Granet, *op. cit.* All'inizio per Herrigel si è trattato solo di imparare a tendere l'arco «spiritualmente». Dopo un anno di esercizio, si trova ad affrontare un problema ben più delicato: «E che cosa avvenisse della freccia era ancora più indifferente. [...] Colpirlo [il bersaglio] non era un'impresa perché ci sta di fronte a una distanza di tutt'al più due metri». E. Herrigel, *op. cit.*

18. Lie-Tseu, *Le Vrai Classique du vide parfait*, II, X, in *Philosophes taoïstes*, cit., p. 401.

19. E. Herrigel, *op. cit.*

20. «Il colpo fila liscio solo se sorprende il tiratore stesso. Deve essere come se la corda tagliasse improvvisamente il pollice che la trattiene. Lei non deve quindi aprire la mano destra con intenzione!», dice il Maestro Kenzo Awa, in *ibid.*

21. A questo riguardo, rinviamo all'opera citata di Marcel Granet: «Per dare una regola all'azione e per rendere il mondo intelligibile, non c'è affatto bisogno di distinguere delle forze, delle sostanze, delle cause e di ingarbugliarsi in problemi che hanno a che fare con le idee di materia, movimento, lavoro. L'intuizione dell'interdipendenza tra le realtà emblematiche e le loro realizzazioni è in sé sufficiente. Essa invita a riconoscere la solidarietà e le responsabilità. Ci risparmia la necessità di immaginare una Causa, ma anche di ricercare le cause».

22. E. Herrigel, *op. cit.*

23. La propedeutica taoista è fondata principalmente sui *koan*, sorta di indovinelli che è impossibile risolvere, perché ogni percorso logico è anticipatamente ostruito o eluso (si veda Alan W. Watts, *op. cit.*). Per i maestri zen si tratta essenzialmente di insegnare agli allievi a distaccarsi dalla fiducia esclusiva nei propri stru-

menti logici. Roland Barthes dedica alcune pagine a questa pratica, in relazione all'analisi di un *haiku* in un capitolo intitolato «L'essenzione del senso», in *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi, 1984.

24. «Noi maestri d'arco diciamo: un colpo - una vita! [...] Noi maestri d'arco diciamo: con l'estremità superiore dell'arco l'arciere fora il cielo, all'estremità inferiore è appesa la terra, fissata con un filo di seta. Se il colpo parte con una forte scossa c'è il pericolo che il filo si spezzi. Per il volitivo e il violento la frattura diventa allora definitiva e l'uomo resta irrimediabilmente nello spazio intermedio tra il cielo e la terra». E. Herrigel, *op. cit.*

25. *Ibid.*

26. *Ibid.*

27. Questo paragone tra l'atto creativo e il modo di agire dei bambini non è estraneo a André Breton che, nel primo *Manifesto surrealista*, scrive: «È forse l'infanzia che più si avvicina alla *vera vita*: l'infanzia, al di là della quale all'uomo non restano, oltre al proprio lasciarsi passare, che pochi biglietti omaggio; l'infanzia, in cui tutto concorreva però al possesso effettivo, e senza rischi, di sé».

28. Alain Dister, *Paroles d'instantané*, in «Le Nouvel Observateur», 13-20 settembre 1988.

29. Henri Cartier-Bresson, *L'imaginaire d'après nature...*, 1980, cit.

30. *Au bon plaisir d'Henri Cartier-Bresson*, 1991, cit.

31. *L'environnement poétique*, 1969, cit.

32. *Une année de reportage...*, 1970, *op. cit.*

33. Henri Cartier-Bresson, *L'instant décisif*, 1952, cit.

34. *Henri Cartier-Bresson à Arles*, 1979, cit.

35. *L'art vivant*, 1966, cit.

36. *Objectif peinture*, 1976, cit.

38. *Que nul n'entre ici...*, 1974, cit.

39. Lao-tzu, *Tao te ching*, cap. XXIX, cit.

40. «Les cahiers de la photographie», 1986, cit.

41. Henri Cartier-Bresson, *L'instant décisif*, 1952, *op. cit.*

42. Un esempio, tratto dall'ambito cinematografico: si pensi a Jean Renoir che, dal 1934, inventa nel suo film *Toni* una modalità d'approccio alla realtà sociale che in seguito, in Italia, prenderà il nome di neorealismo. Per quanto riguarda la fotografia, basti pensare al Gruppo dei XV, che Marie de Thézy così descrive: «Il genere del reportage, lanciato dalle riviste illustrate a grande tiratura, conobbe per un decennio, più o meno negli anni Trenta, una diffusione improvvisa. Oltre alla prospettiva storica, che voleva fissare per i posteri un'immagine del nostro tempo, vi era una posizione militante, opposta a quella borghese, che tentava di denunciare lo sfruttamento e la miseria. [...] Risale ad allora il debutto di Willy Ronis con 'Regards', organo del Partito comunista. L'attenzione rivolta allora alle classi povere produsse, nel campo della fotografia, una poetica della città che trovava riscontro anche in letteratura». Marie de Thézy, *Le groupe des XV, un moment de la photographie française*, in «Les cahiers de la photographie», n. 9, p. 39.

43. Henri Cartier-Bresson, *L'imaginaire d'après naturei*, 1980, *cit.*

44. *Henri Cartier-Bresson à Arles*, 1979, *cit.*

45. *Ibid.*

46. Sui rapporti estremamente complessi che, nella nostra cultura, intercorrono tra rappresentazioni iconiche e linguaggio, si può consultare l'opera di Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989, in cui l'autrice mostra come la pittura, dopo essere stata confinata tra le ambigue illusioni dell'irrazionale dalla tradizione platonica, sia stata, nel XVII secolo, annessa dalla retorica, per le sue grandi capacità di persuasione. In esergo a quest'opera, l'autrice offre la seguente gustosa citazione di Alberti: «Un tale volle diventar cieco per meglio filosofare e

non vedere, di ora in ora, oggetti che potessero distrarlo da quelli, arcani e rarissimi, che riempivano le sue eccellenti meditazioni. Io non avrei il coraggio di biasimare un così grande filosofo, ma non sarei neppure in grado di imitarlo». Nella tradizione cinese, al contrario, dato che la pittura, la scrittura e la meditazione sono intimamente legate, l'intelligenza del saggio non è contrapposta a quella dell'artista. Questa è la prospettiva all'interno della quale va compresa la volontà di Henri Cartier-Bresson di conferire all'immagine fotografica la funzione di riflessione autonoma dal pensiero relativo al linguaggio.

47. L. Aragon, *Le paysan de Paris*, *cit.*, p. 245.

48. *L'univers noir et blanc...*, 1968, *cit.*

49. *Les chroniques photographiques*, 1970, *cit.*

50. E. Herrigel, *op. cit.*

51. *Ibid.*

52. Ricordiamo che il Tao non è un dio, né la ragione, né lo spirito, né l'anima del mondo: *Tao*, che significa «cammino», è la condotta migliore, la più regolare. Di nuovo, il pensiero cinese si rivela eminentemente concreto: il Tao è principio di regolazione del movimento delle cose così come si verificano. Si veda Marcel Granet, *op. cit.*

53. E. Herrigel, *op. cit.* Questa frase evoca quella quasi identica che Picasso amava ripetere.

54. *Ibid.*

55. *Ibid.*

56. Charles Baudelaire sviluppa con eloquenza il punto di vista secondo cui immaginazione e tecnica sono inconciliabili. La ragione risiede nel fatto che egli vuole sì concedere alla fotografia la stessa funzione della stampa, ma non più di questo. Si veda «Le public moderne et la photographie, Salon de 1859», in *Curiosités esthétiques*, *cit.*

57. «Nulla potrebbe essere più diverso dal lavoro di un artista come

Proust, che è un costante autosacrificio, dell'agio con cui si scatta una foto, sicuramente la sola attività per cui basta un semplice movimento, il tocco di un dito, per creare un'opera che verrà accolta come opera d'arte» scrive ad esempio Susan Sontag, *op. cit.*

58. Roland Barthes sottolinea come il parallelo tra il *satori* e l'estasi mistica sia al contempo allettante e fallace: «Tutto il pensiero zen, di cui lo *haikuai* non è che l'aspetto letterario, appare così come un'immensa pratica votata a *sospendere il linguaggio*, a rompere questa sorta di radiofonìa interiore che risuona continuamente in noi [...], una pratica votata insomma a svuotare, a sconcertare, a prosciugare il chiacchiericcio irrefrenabile dell'anima: e può darsi che ciò che, nello zen, si chiama il *satori* e che gli occidentali non possono tradurre che con termini vagamente cristiani (*illuminazione, rivelazione, intuizione*) non sia altro che una sospensione panica di linguaggio, il bianco che cancella in noi il regno dei Codici, la rottura di questa recita interiore che costituisce la nostra persona [...]. In tutte queste esperienze, così sembra, non si tratta di annientare il linguaggio sotto il silenzio mistico dell'ineffabile, ma di *misurararlo*, d'arrestare la trottola verbale che coinvolge nel suo moto rotatorio il gioco ossessivo delle sostituzioni simboliche». Roland Barthes, *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi, 1984. L'analisi di Barthes è tanto più interessante in quanto non si accontenta di circoscrivere il significato psicologico del *satori*, bensì ne esamina le conseguenze semantico-estetiche: il *satori* ha senso soltanto nel quadro di un pensiero estetico che, contrariamente all'estetica romantica occidentale, tratti la riuscita e la compiutezza di un'esperienza artistica, non come una saturazione significativa, bensì come la sospensione o la *misura* dei processi di simbolizzazione. Le analisi di Jean-Marie Schaeffer, in *L'image*

précaire, cit., mostrano molto chiaramente che l'immagine fotografica non può sottomettersi al regime simbolico presupposto dall'estetica romantica, se non facendo ricorso all'idea di sublime.

59. *Au bon plaisir d'Henri Cartier-Bresson*, 1991, cit.

60. *Ibid.*

61. Supporre che il pensiero cinese poggi su un *a priori* analogo all'ideologia contemporanea della morte del soggetto, legata all'effetto congiunto, nella Francia degli anni Sessanta, di strutturalismo e freudismo, sarebbe un clamoroso errore di prospettiva.

62. Si veda Paul Demieville, *Les entretiens de Lin-tsi* (una traduzione commentata che è stata oggetto di un corso al College de France nel 1958-1959), in «Hermès», n. 4, nuova serie, 1985, pp. 235-254. Va sottolineato che, fatte le dovute trasposizioni, la prima delle soluzioni proposte da questo tetralemma presenta dei punti in comune con la logica dell'«atto fotografico» secondo cui al soggetto pertiene esclusivamente «la prova del processo fotografico».

63. Si veda François Cheng, *op. cit.*

64. Marcel Granet, *op. cit.*

65. Si veda Marcel Granet, che aggiunge la seguente precisazione: «Si è descritto il loro sforzo [quello dei pensatori taoisti] come un tentativo di liberarsi delle concezioni animiste che, ai loro tempi, dominavano la mentalità cinese. Ma sarebbe più esatto parlare di magia, piuttosto che di animismo. Intellettualizzando, se così si può dire, l'idea del Tao, e insistendo sui concetti di impersonalità e imparzialità, i maestri taoisti hanno cercato di interpretare in termini di principio esplicativo razionale ciò che era stato concepito fino ad allora come principio concreto e totale dell'Ordine, o *milieu* efficiente delle azioni magiche». M. Granet, *op. cit.*

66. G.F. Carrera, *La photographie le néant*, Paris, P.U.F., 1986. Citato da Regis Durand in *Le regard pensif*, Paris, La Différence, 1988.

67. Regis Durand, *op. cit.*

68. Philippe Dubois, *L'acte photographique*, cit. (i corsivi sono dell'autore).

69. *Ibid.* La citazione rinvia al testo di J. Berger e J. Mohr, *Une autre façon de raconter*, Paris, Maspero, coll. Voix, 1981.

70. Henri Van Lier, *Philosophie de la photographie*, cit.

71. Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire*, cit.

72. *Ibid.*

73. Questa fotografia è riprodotta in particolare nel libro di Beaumont Newhall, *History of Photography*, New York, Museum of Modern Art, 1964.

74. J.-M. Schaeffer, *L'image précaire*, cit.

75. Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, cit.

76. Come scrive J.-M. Schaeffer in *L'image précaire*, cit.: «L'estetica romantica [...] ammette come verità evidente che un'attività non possa divenire arte se non a condizione di produrre oggetti ermeneutici e di essere retta da un linguaggio. [...] L'arte fotografica pone seri problemi a questo discorso sacralizzante, come illustrano le disavventure cui questo è andato incontro».

77. Roland Barthes, *La camera chiara*, cit.

78. *Ibid.*

IL GEOMETRA

PP. 226-247

1. *Entretien avec Henri Cartier-Bresson*, cit.

2. *Que nul n'entre ici...*, cit.

3. Alain Bergala, *Henri Cartier-Bresson, un livre, une exposition*, in «Les cahiers du cinéma», 308, febbraio 1980.

4. Tale «contraddizione dinamica tra il non-volere e la padronanza» è intrinseca all'estetica cinese, come osserva François Jullien a proposito in particolare della musica parlando del legame che, per lo strumentista, uni-

sce l'avvento e la perdita: «Il musicista, per quanto dotato, lascia perdere certi suoni nello stesso tempo in cui ne fa avvenire altri». *Eloge de la fadeur: à partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*, Paris, Garnier-Flammarion, 1993, p. 69. Si tratta in effetti di mantenere uno spazio sonoro virtuale, di lasciare un margine di espressività meno assertiva che relativamente neutra: «Ciò che non inclina più in un senso che nell'altro, ciò che non si caratterizza più in un modo che in un altro, ma conserva completa in sé la propria capacità di sviluppo». *Ibid.*, p. 43.

5. Il bambino di rue Mouffetard è oggetto di un'analisi di Raúl Beceyro, che mette in rilievo gli «errori» commessi in questa immagine da Henri Cartier-Bresson; il che, a suo parere, «confuta l'idea che il fotografo padroneggerebbe il materiale, e quindi lo fisserebbe» (*Henri Cartier-Bresson. Essai*, Paris, Créatis, 1980, pp. 14-15). La padronanza ci sembra tuttavia incontestabile: se la composizione è inclinata, non è per questo meno perfetta. Sarebbe meglio parlare di una contraddizione praticata tra padronanza formale e ricerca della sorpresa, del non volontario.

6. *L'environnement poétique*, cit.

7. Robert Klein, *La forma e l'intelligibile*, Torino, Einaudi, 1975.

8. *L'univers noir et blanc...*, cit.

9. Robert Klein, *op. cit.*, p. 162.

10. Vedi Plotino, *Enneadi*, VI, 7, 22.

11. Citato da Nicole Vandier-Nicolas, in *Peinture chinoise et tradition lettrée*, Paris, Seuil, 1983, p. 202.

12. *Entretien avec Henri Cartier-Bresson*, cit.

13. *Les chroniques photographiques*, cit.

14. Henri Cartier-Bresson, *L'imaginaire d'après nature...*, cit.

15. Citato in Jean Lacouture, «Les pères fondateurs», in *Magnum, 50 ans de photographies*, cit., p. 55.

16. *Photographier n'est rien...*, cit.

17. *L'environnement poétique*, cit.

18. *L'univers noir et blanc...*, cit.

19. Eugen Herrigel, *op. cit.*
 20. *L'univers noir et blanc...*, cit.
 21. Henri Cartier-Bresson, *L'apprentissage du monde...*, cit.
 22. *Que nul n'entre ici...*, cit.
 23. Henri Cartier-Bresson, *L'apprentissage du monde...*, cit.
 24. *Ibid.*
 25. *Que nul n'entre ici...*, cit.
 26. Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, cit., pp. 57 e 70.
 27. François Jullien, *Eloge de la fadeur...*, cit., pp. 123 e 143.
 28. André Lhote, *Traité du paysage et de la figure*, cit., p. 142.
 29. *Ibid.*, pp. 87-88 (corsivo nel testo). Il libro di André Lhote apre la discussione contro quanti vedono nella pittura moderna il regno dell'istinto bruto e ignorano la profonda continuità che lega un Cézanne, per esempio, alla tradizione dei maestri. L'esigenza di rigore e disciplina, la conoscenza delle grandi opere museali, lo stesso concetto di intelligenza fotografica, essenziali in Henri Cartier-Bresson, sono un retaggio diretto di André Lhote che viene considerevolmente a sfumare l'influenza surrealista, e anche a contraddirne su certi punti centrali la dottrina. Peter Galassi, pur constatando questo debito verso André Lhote, ne minimizza la portata per rafforzare la tesi di un'opera giovanile che sarebbe un prolungamento fotografico dell'estetica surrealista: «Tuttavia l'insegnamento di Lhote può aver aiutato Cartier-Bresson a concepire la disciplina non come applicazione rutinaria di regole formali, ma come definizione di un insieme di precise condizioni suscettibili di chiarificare un problema artistico e permettere così all'immaginazione di lavorarvi liberamente. In questo senso è realmente possibile che la formazione da pittore ricevuta da Cartier-Bresson abbia svolto un ruolo importante nella sua fotografia». Peter Galassi, *op. cit.*, p. 12. Se l'influenza ideologica e affettiva del surrealismo è innegabile, sono anche l'apporto di André Lhote

e soprattutto la conoscenza della tradizione pittorica a costituire l'ossatura dell'intera opera di Henri Cartier-Bresson.

30. *Que nul n'entre ici...*, cit.
 31. *Objectif peinture*, cit.
 32. André Lhote, *Traité du paysage et de la figure*, cit., p. 29.
 33. Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire*, cit., p. 46.
 34. «Questa profondità, che da sempre ossessiona lo spirito dei pittori, trova nell'impiego degli schermi la sua tecnica essenziale: ogni campo respingendo l'altro, l'occhio manovrato in avanti, poi indietro, si sforza così di realizzare la terza dimensione. Il genio consiste nel compensare, con l'incessante ripetizione di ogni fenomeno, ogni approfondimento con un avanzamento *eguale*. Senza questo stratagemma, l'occhio andrebbe a cercare l'orizzonte, lo sfondo, d'un colpo solo, senza eccitarsi su tali resistenze successive che, ritardando la sua ricerca dello spazio, gli procurano un piacere ambiguo e sottile», scrive André Lhote, *Traité du paysage et de la figure*, cit., p. 30 (il corsivo è nel testo).
 35. Jean-Marie Floch, *Les formes de l'empreinte*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1986, p. 81.
 36. Si pensi ai paesaggi cubisti di Picasso, in particolare a *Horta del Ebro*, dove una falda di tetto di una delle case al centro del quadro frena bruscamente le linee di fuga. «Per evitare un effetto di prospettiva troppo indiscreto, la fuga delle linee – quelle, per esempio, del tetto del primo piano – è rovesciata, come nei primitivi e nei cinesi, e per le stesse ragioni», scrive André Lhote, *Traité du paysage et de la figure*, cit., tav. XXX.
 37. *Ibid.*, p. 125.
 38. È proprio la pregnanza di una composizione spietata, anche se discretissima, che permette a Henri Cartier-Bresson di sfuggire quasi sempre al pittoresco e all'aneddoto. Scrive André Lhote a proposito della

Parata di Seurat: «Il quadro può rappresentare indifferentemente gli spettacoli più ordinari o i più singolari senza rischiare di cadere nel pittoresco: la spietata e deliziosa cadenza scandisce lo sviluppo dell'aneddoto e gli conferisce la nobiltà dei bassorilievi antichi». André Lhote, *Traité du paysage et de la figure*, cit., fig. 50.
 39. *Ibid.*, p. 27.
 40. *Ibid.*, p. 11.
 41. *Ibid.* Il dipinto di Seurat è *Una domenica a Port-en-Bessin*.
 42. Ernst H. Gombrich, *Storia dell'arte*, Torino, Einaudi, 1966.
 43. Testo di Avigdor Arikha, scritto nel 1988 per il C.N.P. in occasione dell'ottantesimo compleanno di Henri Cartier-Bresson, e ripreso in *Peinture et regard*, Paris, Hermann, 1991, p. 223.

LA TRACCIA E IL TEMPO PP. 248-279

1. Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, cit., p. 149.
2. Nel testo introduttivo all'edizione del «Photo Poche» dedicata a Cartier-Bresson, Jean Clair scrive: «La foto che ci offre l'aspetto delle cose come se fossero scomparse e degli esseri come se fossero morti è il migliore approccio che si possa immaginare al velo di Maya. Essa non è mai tanto pervasa da quel senso funebre o mortifero insegnato dal buddismo come quando è, ed è il caso in quest'uso rituale, foto di circostanza o, come si dice, d'amatore. [...] Ora, è contro quest'uso meccanico e subdolamente funebre dell'industria fotografica che si solleva la foto come arte, che ristabilisce il legame tra il mondo esterno e noi e che, come ogni altra arte, non si propone di scongiurare la morte ma, al contrario, di indicarne la presenza nel cuore della vita, come ciò che le dà senso».
3. Hervé Guibert, *L'image fantôme*, Paris, Minit, 1981, p. 38.
4. Le circostanze meritano d'essere

ricordate, perché la morte di sua madre è all'origine di una riflessione sulla fotografia orientata verso la reminiscenza, impregnata di elaborazione del lutto, stimolata dalla speranza di esorcizzare quella «superillusione» che è la scomparsa di una persona vicina. L'espressione «superillusione» è tratta dall'apologo in quarta di copertina della *Camera chiara*.

5. Roland Barthes, *La camera chiara*, cit.

6. Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. III, Paris, Gallimard, 1954, p. 886; trad. it. *Alla ricerca del tempo perduto*, Milano, Mondadori, 1985-93.

7. In un libro sulla fotografia nell'opera di Proust (*Proust et la photographie*, cit., p. 76), Jean François Chevrier scrive: «In questa dimostrazione, la condanna della fotografia è chiara. Essa cela la distinzione, ripresa da Benjamin a Reik, tra ricordo e memoria: «La memoria, scriveva Reik, ha la funzione di proteggere le impressioni. Il ricordo tende a scomporle». Ed è ormai banale affermare (dopo Freud) che il vero agente conservatore è l'oblio». Ci sembra ugualmente che questa distinzione tra ricordo e memoria sia del tutto pertinente.

8. Roland Barthes, *La camera chiara*, cit. L'episodio della scoperta insperata, fatta da Barthes, di un'immagine della madre che conteneva la sua «aria», è parallela all'esperienza proustiana della reminiscenza nel cortile del palazzo di Guermantes. Resuscita allora tutto un immaginario, come se questa fotografia detta del «Giardino d'inverno» venisse a rovesciare bruscamente il senso della corrente seguita da tutte le altre, semplici tracce «con divieto d'immaginario». Se Barthes non svela questa fotografia al lettore, è indubbiamente perché su una simile esperienza singolare, che è un caso limite, non potrebbe «fondare un'obiettività». La fotografia del Giardino d'inverno condivide del

resto con le più comuni foto ricordo il carattere di non essere presentabile a coloro ai quali non evocerebbe nulla. Così gli estremi si congiungono, e le foto ricordo che inscrivono la traccia del momento più parcellare hanno la stessa confidenzialità, la stessa incomunicabilità, di quella, l'unica, che contiene l'evidenza di tutta una vita.

9. *Ibid.*

10. È quello che Barthes chiama la «lettera stessa del Tempo»: «Folle o saggia? La fotografia può essere l'una o l'altra: saggia se il suo realismo resta relativo, temperato da abitudini estetiche o empiriche (sfogliare una rivista dal barbiere, dal dentista); folle se questo realismo è assoluto e, se così si può dire, originario, facendo tornare alla coscienza innamorata e spaventata la lettera stessa del Tempo: movimento propriamente revulsivo, che rovescia il corso della cosa, e che chiamerò per finire l'estasi fotografica». *Ibid.*

11. La distinzione tra indizio e icona è essenziale, perché non tutti i segni indiziari hanno funzione analogica: «La traccia della radioattività dell'uranio su una lastra fotografica è sì dell'ordine di un indizio visibile, ma non implica alcun rapporto di somiglianza tra oggetto e segno né, va da sé, alcun rapporto d'analogia». Jean Marie Schaeffer, *L'image précaire*, cit., p. 56.

12. «Un ritratto pittorico rimanda in genere alla persona reale che raffigura: da questo punto di vista, può svolgere la stessa funzione dell'immagine fotografica. Tuttavia, considerato quale segno *in se*, resterà un segno d'essenza, anche se il rapporto di rimando individualizzante è perfettamente stabilito. Al contrario, un'immagine fotografica resta un segno d'esistenza, anche quando è impossibile stabilire di chi sia il ritratto. [...] Il carattere vincolante e obbligatorio della tesi d'esistenza propria all'icona fotografica è illustrato da un esempio eloquente: in termini logici, si può affermare nello stesso

tempo che un certo dipinto rappresenta il mostro di Loch Ness, e che questo mostro non esiste; invece, queste due affermazioni sarebbero incompatibili se ne avessimo una fotografia (che ne affermerebbe tuttavia la sola esistenza, senza pregiudicare della natura del fenomeno né delle sue interpretazioni)». *Ibid.*

13. «Questa tensione» scrive Schaeffer «interviene a molteplici livelli. [...] A livello dell'inserzione temporale dell'immagine esiste una tensione virtuale tra l'attualità della presenza iconica e il sapere dell'archè che la respinge nel passato. La stessa tensione si ritrova a livello della strutturazione dell'immagine, che oscilla tra il campo quasi percettivo e la figurazione iconica». *Ibid.*

14. È forse a Franz Kafka che si deve la migliore descrizione di questa ambivalenza degli affetti dovuta al movimento d'oscillazione tra indizio e icona, tra la freddezza e la preservazione di un'essenza, in breve della incupita dolcezza che accompagna lo sfogliare un album di fotografie: «Che questo ritrattino sia così inesaurevole è certo una gioia ma anche un dolore. Esso non tramonta, non si dissolve come i viventi, ma in compenso si conserva per sempre, è un conforto durevole che non mi compenetra, ma nemmeno mi abbandona». Franz Kafka, *Lettere a Felice*, Milano, Mondadori, 1972, p. 189.

15. Ad esempio, una fotografia presa in Cina nel 1949 riceve la seguente didascalia: «Finito il mercato, un contadino venuto a Pechino a vendere la propria verdura si siede a mangiare le sue provviste: pane cinese e zuppa di cereali. Un negoziante rassegnato non ha più niente da vendere nella sua bottega. Pechino è già invasa dall'esercito del popolo». Vedi *L'autre Chine*, coll. Photo Notes, fig. 7, e, qui, fig. 245.

16. Jean François Chevrier, *Proust et la photographie*, cit., p. 86.

17. *L'Amérique furtivement*, cit., p. 88.

18. *Une année de reportage...*, cit.
 19. «Nella Foto, qualcosa s'è posato davanti al piccolo foro e vi è rimasto per sempre (questa è la mia impressione); ma al cinema, qualcosa è passato davanti a quel piccolo foro: la posa è trascinata e negata dal continuo succedersi delle immagini: è un'altra fenomenologia, e pertanto un'altra arte che inizia, benché derivata dalla prima». Roland Barthes, *La camera chiara*, cit.
 20. Il termine «impronta» è utilizzato da André Bazin, in un articolo apparso inizialmente sulla rivista «Esprit» nel 1951, per distinguere la fotografia dal cinema: «Il fotografo procede, per il tramite dell'obiettivo, a una vera e propria presa d'impronta luminosa: a un calco. [...] Ma la fotografia è una tecnica inferma nella misura in cui la sua istantaneità la obbliga a non cogliere il tempo che di taglio. Il cinema realizza lo strano paradosso di ricalcarsi sul tempo dell'oggetto e prendere per di più l'impronta della sua durata». André Bazin, *Che cosa è il cinema*, cit. La dimensione d'impronta vale per la fotografia sul piano morfologico, ma a vedervi il regime significativo esclusivo dell'immagine fotografica, che non può essere allora che «inferma», scrive Bazin, porta solo a semplificazioni abusive. J.-M. Schaeffer mostra che la fotografia non è un calco, bensì un'impronta a distanza, e che inoltre non bisogna confondere due livelli: «Il livello dell'impronta è quello dell'immagine digitale-fotonica, che va distinto dalla fotografia analogica. Quest'ultima si caratterizza per almeno un vincolo supplementare, cioè la somiglianza dell'immagine di un oggetto con le condizioni della visione umana di quell'oggetto». Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire*, cit., p. 17. In realtà la nozione d'impronta, al di fuori di questa definizione stretta, perpetua una triplice illusione: la fotografia è un calco della cosa, ha un rapporto con la morte di ciò che rappresenta,

rimanda al tempo del ricordo e del passato in genere.

21. A parte l'esperienza metafisica occasionata dalla scoperta della foto di sua madre, Barthes riferisce solo esperienze insoddisfacenti e giunge alla conclusione dell'esistenza di un modo di manifestazione del tempo diverso dal tempo assoluto dell'estasi: «Ora so che esiste un *punctum* (una *stigmat*) altro dal «dettaglio». Questo nuovo *punctum*, che non è più di forma, ma d'intensità, è il tempo, è l'enfasi straziante del noema (*questo è stato*), la sua raffigurazione pura». Roland Barthes, *La camera chiara*, cit. Ma questo secondo *punctum* dipende in tutta evidenza dal valore d'impronta della fotografia, senza che si metta in conto il valore iconico. Gli esempi di Barthes sono a tale riguardo significativi: si tratta di immagini il cui valore è essenzialmente documentario, o la cui qualità figurativa viene passata sotto silenzio.
 22. «È possibile che Ernest, scolarotto fotografato nel 1931 da Kertész, viva ancor oggi (ma dove? come? Che romanzo!). Io sono il punto di riferimento di ogni fotografia, ed è per questo che essa m'induce a stupirmi, ponendomi la domanda fondamentale: perché vivo *qui e ora?*». *Ibid.*
 23. «La Fotografia, a volte, fa apparire ciò che non si percepisce mai di un volto reale (o riflesso in uno specchio): un tratto genetico, il frammento di sé o di un parente che viene da un ascendente. Su una certa foto, ho il *muso* della sorella di mio padre. La Fotografia dà un po' di verità, a condizione di frammentare il corpo». *Ibid.*, p. 161.
 24. «La discendenza fornisce un'identità più forte, più interessante dell'identità anagrafica – più rassicurante anche, perché il pensiero dell'origine ci tranquillizza, mentre quello dell'avvenire ci mette in agitazione, ci angoscia; ma questa scoperta ci delude perché nello stesso tempo in cui afferma una permanenza (che è la verità della specie, non la mia), fa

risaltare la differenza misteriosa degli individui usciti da una stessa famiglia: che rapporto c'è tra mia madre e il suo avo, formidabile, monumentale, hughiano, tanto incarna la distanza inumana della Fonte?». *Ibid.*, pp. 162-164.

25. Henri Cartier-Bresson, *L'instant décisif*, cit.

26. *Ibid.*

27. *Ibid.*

28. Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1985, p. 16. Qualche pagina dopo (p. 30), Merleau-Ponty aggiunge: «L'interrogazione della pittura mira in ogni caso a questa genesi segreta e febbrile delle cose nel nostro corpo».

29. Roland Barthes, *La camera chiara*, cit.

30. Citato da Jean François Chevrier, *Proust et la photographie*, cit., p. 15.

31. *Mais où est donc passé le chat de Steinberg?*, in «Les cahiers de la photographie», 18, pp. 88-93.

32. *Contacts*, cit.

33. Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, Paris, P.U.F., 1975, p. 170.

34. «Sforziamoci di percepire il cambiamento qual è, nella sua indivisibilità naturale: vediamo che è la sostanza stessa delle cose, e né il movimento ci appare più nella forma evanescente che lo rendeva inafferrabile al pensiero, né la sostanza con l'immutabilità che la rendeva inaccessibile alla nostra esperienza». *Ibid.*, pp. 168-174.

35. *Ibid.*, p. 208.

36. Vladimir Jankélévitch, *Il non-soche e il quasi niente*, Genova, Marietti, 1987.

37. *Ibid.*, p. 123.

38. «Il rapporto analogico [tra immagine fotografica e visione corrente] è garantito dal dispositivo ottico, la cui finalità tecnica non è altro che la produzione di un'immagine traducibile in campo quasi percettivo per sovrapposizione (parziale) tra forme dell'immagine e forme percettive, finalità realizzata attraverso una parentela di genesi dell'immagine fotografica con

- la percezione fisiologica. Questa parentela poggia sul supporto di trasmissione dell'informazione, cioè il flusso fotonico, e nello stesso tempo su alcune delle condizioni di organizzazione di quest'ultimo, la più importante delle quali è evidentemente la centratura ottica». Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire*, cit., p. 40.
39. Henri Bergson, *Materia e memoria*, in *Opere*, Milano, Mondadori, 1986.
40. *Ibid.*, p. 181.
41. Si potrebbero ricordare Emile Zola – «Non si può pretendere di avere visto realmente qualcosa prima di averlo fotografato» – Garry Winogrand – «Se fotografo qualcosa, è per sapere a che cosa assomiglierà una volta fotografato» – o ancora Jacques Meuris: «La fotografia è un'operazione dell'intelligenza a partire dall'occasione fortuita di guardare qualcosa che prima veniva in genere soltanto visto». Citati in Jean Arrouye, *L'ailleurs de la photographie*, in «Les cahiers de la photographie», 15, 1985, pp. 109-122.
42. Citato in Gilles Mora, *Le projet photographique*, in «Les cahiers de la photographie», 8, p. 20.
43. Vedi *Weegee*, in «Photo Poche», 21, prefazione di André Laude.
44. Intervista di Patrick Roegiers a Robert Frank, in «Le Monde», 11-12 maggio 1986.
45. Vedi *Materia e memoria*, cit. Gilles Deleuze, in *L'immagine-tempo*, cit., osserva che tale distinzione echeggia quella tra storia e memoria proposta da Charles Péguy: «La storia è essenzialmente longitudinale, la memoria essenzialmente verticale. La storia consiste essenzialmente nel passare lungo l'evento. La memoria consiste essenzialmente, essendo dentro l'evento, innanzi tutto nel non uscirne, nel restarvi, e nel risalirlo dal di dentro». Charles Péguy, *Clio*, Paris, Gallimard, p. 230.
46. Tale accostamento non è fortuito, perché la differenziazione tra tempo e aspetto è dovuta alle ricerche di G. Guillaume, *Temps et verbe*, Paris, 1929, che s'ispirava alla filosofia di Henri Bergson, introducendo in particolare nella descrizione dei fatti linguistici la nozione di energia psichica.
47. Peter Wollen distingue i differenti generi fotografici applicando ad essi un'analisi grammaticale in termini d'aspetto: «Le fotografie d'attualità sono percepite come significanti degli *eventi*; le fotografie d'arte e la maggior parte di quelle documentarie come significanti degli *stati*; certe fotografie documentarie e le serie di Muybridge come significanti dei *processi*. [...] Differenti tipi di fotografie corrispondono a differenti tipi di elementi narrativi. Se questa ipotesi è giusta, la domanda sottesa alla fotografia documentaria sarà: «Accadrà qualcosa che verrà a concludere o interrompere questo?». La domanda posta dalla fotografia d'attualità sarà: «Com'era appena prima e che cosa diverrà?». Infine, la domanda della fotografia d'arte sarà: «Com'è che è così, o è stato sempre così?». I diversi generi di fotografie mettono in gioco differenti prospettive all'interno di situazioni di durata e di sequenze di situazioni». Peter Wollen, *Feu et glace*, in «Photographies», 4, pp. 17-21.
48. «Noi non percepiamo, praticamente, che il passato, essendo il presente puro l'inafferrabile progredire del passato che erode l'avvenire». Henri Bergson, *Materia e memoria*, cit.
49. La fotografia, intitolata *Pueblo, Colorado, 1900 circa* e scattata a una fiera, mostra un cavallo che si tuffa in una piscina dall'alto di un trampolino. Cfr. *Histoire de voir*, vol. II, in *Photo Poche*, p. 21.
50. Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, cit., p. 80.
51. «A dare il movimento, dice Rodin, è un'immagine in cui le braccia, le gambe, il tronco, la testa sono presi ognuno in un istante diverso, che quindi raffigura il corpo in un atteggiamento che non ha avuto in nessun momento, e impone tra le sue parti raccordi fittizi, come se questa giustapposizione d'impossibili potesse, e potesse essa soltanto, far nascere nel bronzo e sulla tela la transizione e la durata». *Ibid.*, pp. 78-79.
52. Vedi Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano, 1984.
53. Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, cit., pp. 80-81.
54. Edmond Couchot, *Prise de vue, prise de temps*, in «Les cahiers de la photographie», 8, p. 106.
55. *Contacts*, cit.
56. *L'environnement poétique*, cit.
57. «Le immagini ci attorniano. Molte sono invisibili; ci attorniano come immagini di desiderio, come rappresentazioni; esistono nella nostra immaginazione e in proiezioni. Sono immagini concettuali, per così dire non ancora nate, sono cioè, da un lato, nel campo della «realtà», ma dall'altro in quello della realtà immaginaria, e possono essere formate per mezzo di diversi procedimenti artistici a partire dagli elementi del visibile», scrive Dieter Appelt, in *Le théâtre des réalités*, atti del colloquio, Metz, 1986, pp. 36-37.
58. Il cineasta e fotografo Johan Van der Keuken osserva: «Non c'è soltanto il tempo, ci sono strati di tempo. Noi parliamo come se fosse qualcosa, ma in realtà non è niente. Eppure, all'interno di questo niente noi abbiamo un corpo». *L'expérience d'un photographe-cinéaste*, in «Photographies», 4, aprile 1984, p. 36.
59. Marc Bloch, *Apologia della storia o mestiere di storico*, Torino, Einaudi, 1974. Le analisi che seguono sono ispirate a Paul Ricoeur, che cita questa frase di Marc Bloch in *Tempo e racconto*, Milano, Jaca Book, 1986-88.
60. Paul Ricoeur, *Tempo e racconto*, cit. Ricoeur commenta qui il capitolo dedicato alla traccia in Emmanuel Lévinas, *Umanesimo dell'altro uomo*, Genova, Il melangolo, 1985.
61. Emmanuel Lévinas, *Umanesimo dell'altro uomo*, cit.
62. Vedi Alain, *Sistema delle arti com-*

pilato a uso degli artisti per abbreviarne le riflessioni preliminari, Milano, Muggioni, 1947, e Elie Faure, *Fonction du cinéma*, Genève, Gonthier, 1964.

63. «Due elementi contribuiscono a creare una certa affinità tra foto e feticcio: la piccolezza e la possibilità di un arresto dello sguardo. Allo stesso modo, il feticcio autentico (clinico) risulta da un arresto dello sguardo, unico e definitivo, che vale per tutta una vita». Christian Metz, «Photo, fétiche», in *Pour la photographie*, vol. III, Sammeron, GERMS, 1990, pp. 117-131.

64. Vedi Alain, *Il sistema della arti...*, cit.

65. Hubert Damisch, «L'espace, le temps et les arts de l'espace», intervista di Emile Noël realizzata per France Culture e pubblicata in *L'espace et le temps aujourd'hui*, Paris, Seuil, 1983, p. 237.

66. Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Genève, Denoël, 1985, p. 96. Tra gli studi ispirati alla fenomenologia, citiamo Pierre Francastel: «La lettura intelligente di un'opera ridispegna nel tempo ciò che la mano dell'artista ha condensato nello spazio. Il tempo non è assente da nessuna opera che suggerisca lo spazio». Pierre Francastel, *L'image, la vision et l'imagination*, Paris, Denoël-Gonthier, 1983, p. 177.

67. Vedi Bernard Lamblin, *Peinture et temps*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 77. Le tesi di Wölfflin sono state arricchite dai lavori di Mercedes Gaffron, che ha dimostrato come il percorso dello sguardo non vada soltanto da sinistra a destra, ma integri la profondità. Cfr. *Ibid.*, p. 90.

68. Tra gli esempi analizzati da Lamblin, particolarmente eloquente è quello della *Parabola dei ciechi* di Bruegel vista allo specchio: «Se rovesciamo l'immagine di questo quadro, [...] il cieco che sta per cadere trascinandosi nella sua caduta quelli che lo seguono non sembra più attirarli nel fosso, ma al contrario venirvi spinto

da essi. La loro caduta involontaria ci dà l'impressione di una spinta determinata, perché ora cadono da destra verso sinistra, in senso inverso al movimento naturale del nostro occhio». Bernard Lamblin, *Peinture et temps*, cit., pp. 79-82.

69. Vedi Hubert Damisch, «L'espace, le temps et les arts de l'espace», cit., pp. 238-239.

70. Gérard Genette, *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976.

71. Analizzando delle opere a china di Hans Hartung, Bernard Lamblin mostra come la dimensione temporale sia cruciale: «Ognuno dei suoi quadri, scrive Marcel Brion commentando l'opera di Hartung, ci dà l'impressione, difficilmente analizzabile, che qualcosa *si compie*. La violenza interiore di Hartung, la velocità dei movimenti della mano artista, si lasciano cogliere immediatamente sulle tele di questo grande creatore, e, nel contemplatore, suscitano l'impressione di assistere a un'avventura temporale delle forme plastiche». Bernard Lamblin, *Peinture et temps*, cit., p. 120.

72. Osservando che le fotografie si vedono in fretta, e pur sottolineando che si tratta in parte di un «riflesso sociale o culturale», Régis Durand scrive: «Cézanne diceva che il quadro, anch'esso, lo si vede subito o per niente. Ma nella fotografia questa velocità è omologa a quella dell'esecuzione». *Le regard pensif*, cit., p. 36.

73. Bernard Lamblin, *Peinture et temps*, cit., p. 33.

74. Gotthold Ephraïm Lessing, *Laoconte*, Palermo, Aesthetica, 1991.

75. Entrambe sono pubblicate in Peter Galassi, cit., p. 41.

76. Paul Claudel, «Introduction à la peinture hollandaise», in *L'oeil écoute*, Paris, Gallimard, p. 48.

77. Henri Cartier-Bresson, *L'instant décisif*, cit.

78. Jean Michel Maulpoix, *La voce di Orfeo. Saggio sul lirismo*, Cernusco Lombardone, Hestia, 1994.

79. «Ogni immagine associa condotte

senso-motorie e rappresentazioni, che induca la creazione di un segno figurativo o semplicemente a un'attività pratica di intellesione. Ogni immagine è ad un tempo riflesso e abbozzo di una condotta; essa implica messa in rapporto ma non identificazione di modello e comprensione. Ogni immagine è *fiction* e ogni immagine, necessariamente, associa, di conseguenza, elementi attinti nell'attuale con altri tratti dalla memoria, grazie alla quale divengono, in ultima analisi, presenti e utilizzabili elementi remoti o antichi, conosciuti per esperienza personale come attraverso l'esperienza di altri uomini. Diviene evidente, così, che uno dei caratteri fondamentali dell'immagine plastica consiste nel fatto che essa unifica elementi di origini diverse e che non possiedono il medesimo carattere di realtà. Ogni immagine presuppone, in definitiva, non solo una combinazione di valori temporali e valori spaziali, ma un'integrazione di elementi stabiliti in rapporto a esperienze individuali e nello stesso tempo a esperienze collettive», scrive giustamente Pierre Francastel, in *L'image, la vision et l'imagination*, cit., p. 146.

80. Vladimir Jankélévitch, *Il non-soche...*, cit.

81. *Ibid.*

82. *Ibid.*

RITRATTO: TERZO ABBOZZO PP. 280-291

1. *Au bon plaisir d'Henri Cartier-Bresson*, trasmissione citata.

2. Durante la trasmissione di Vera Feyder, *Au bon plaisir d'Henri Cartier-Bresson*, Yann Le Tourmelin, monaco buddista e pittore, esclama: «È il buddista più elettrizzato che abbia mai incontrato!». Per questa trasmissione, Henri Cartier-Bresson aveva chiesto di potersi incontrare con il Dalai-lama, allora a Parigi, e che venisse invitato René Dumont, in

nome della sua battaglia per l'ecologia.

3. Per queste due fotografie, vedi *Paris à vue d'œil*, Paris, Seuil, 1994, rispettivamente ill. 92, *Chez Lipp*, 1968, e 118, *Rue de Vaugirard*, mai 1968.

4. Vedi *Henri Cartier-Bresson Collection*, catalogo pubblicato a Osaka dall'Università delle arti, Kunihiko Tsukamoto, 1991, fotografie 72, 76 e 329.

5. *Ibid.*, n. 80, e *Henri Cartier-Bresson photographe*, Paris, Delpire, 1981, n. 103.

6. *Que nul n'entre ici...*, cit.

7. *Ibid.*

8. *Au bon plaisir d'Henri Cartier-Bresson*, trasmissione citata.

9. Henri Cartier-Bresson, testo in esergo a *Flagrants délits*, Paris, Delpire, 1968.

10. *Au bon plaisir d'Henri Cartier-Bresson*, trasmissione citata.

11. Tratto da «Une génération à peine...», in *Paris-Paris, 1937-1957*, catalogo della mostra, Paris, Centre Georges Pompidou, 28 maggio-2 novembre 1981, p. 468.

12. *Rencontre avec Henri Cartier-Bresson*, cit.

13. «Tutte le volte che la conversazione scivola verso l'importanza della tecnica in fotografia, ho preso l'abitudine di tirar fuori lo stesso discorso, la mia piccola «legge dei tre stati». *Stato inferiore*: quello dell'ingenuo dilettante che crede che farà belle foto grazie alle caratteristiche del suo apparecchio, e non parla che di pulsanti, rotelle e diaframmi. *Stato medio*: quello di chi sa che la tecnica non conta granché, che bisogna andar oltre, utilizzarla a servizio dell'emozione. *Stato superiore*: un grande artista sa che non esiste in arte nessun altro tipo di problema se non i problemi di tecnica». Jean Claude Lemagny, *Le dessin d'H. C.-B.*, in «Les cahiers de la photographie», 18, pp. 65-66.

14. *Rencontre avec Henri Cartier-Bresson*, cit.

15. *Henri Cartier-Bresson raconte sa passion pour le dessin*, conversazione con Philippe Dagen, in «Le Monde», 11 marzo 1995.

16. *Rencontre avec Henri Cartier-Bresson*, cit.

17. «Les cahiers de la photographie», 1986, cit.

18. Jean Leymarie, *Henri Cartier-Bresson, double regard*, Paris, Le nyctalope, 1994, n.p.

19. *Que nul n'entre ici...*, cit.

20. Henri Cartier-Bresson, *L'instant décisif*, cit.

21. *Henri Cartier-Bresson raconte...*, cit.

22. «Les cahiers de la photographie», 1986, cit.

23. *Que nul n'entre ici...*, cit.

24. *Henri Cartier-Bresson raconte...*, cit.

25. Jean Leymarie, *Henri Cartier-Bresson, double regard*, cit.

26. Avigdor Arikha, *Peinture et regard*, cit., pp. 106 e 129.

27. *Ibid.*, p. 126.

28. *Ibid.*, p. 127.

29. *Objectif peinture*, cit.

30. Jean Leymarie, *Henri Cartier-Bresson, double regard*, cit.

31. François Jullien, *Eloge de la fadeur...*, cit., pp. 129-130.

32. Jean Claude Carrière, *La force du bouddhisme*, Paris, Robert Laffont, 1994. Questo testo, anonimo, è stato comunicato a Henri Cartier-Bresson da Florence Loeb come di Antonin Artaud. È pubblicato a p. 17 dell'edizione reprint di «La révolution surréaliste», 3, Paris, Jean-Michel Place, 1975.

Bibliografia

MONOGRAFIE SU HENRI CARTIER-BRESSON

- Lincoln KIRSTEIN e Beaumont NEWHALL, *The Photographies of Henri Cartier-Bresson*, New York, The Museum of Modern Art, 1947 [42 foto b. n.].
- Max J. OLIVIER, *Beautiful Jaipur*, Jaipur, Information Bureau-Gouvernement, 1948 [64 foto b.n.].
- Henri CARTIER-BRESSON, *L'instant décisif*, in *Images à la Sauvette*, vol. concepito e realizzato da Tériade, copertina di Matisse, Paris, Verve, 1952 [126 foto b.n.]; ed. am. *The Decisive Moment*, New York, Simon & Schuster, 1952.
- ANTONIN ARTAUD e BÉRYL DE ZOETE, *Les Danses à Bali*, Paris, Robert Delpire, coll. Huit, 1954 [46 foto b.n.]; Olten, 1954.
- JEAN-PAUL SARTRE (pref.), *D'une Chine à l'autre*, Paris, Robert Delpire, 1954 [144 foto b.n.]; ed. am. e ingl. testo di Han Suyin, New York, London, 1956.
- Henri CARTIER-BRESSON, *Les Européens*, vol. concepito e realizzato da Tériade, copertina di Juan Miró, Paris, Verve, 1955 [114 foto b.n.]; ed. am., New York, 1955.
- Moscou, vu par Henri Cartier-Bresson*, Paris, Robert Delpire, coll. Neuf, 1955 [163 foto b.n.]; Düsseldorf, New York, London, Milano.
- ANNA FÁROVÁ, *Henri Cartier-Bresson: Fotografie*, Prague, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958 [54 foto b.n.]; Bratislava, 1959.
- Photographies de Henri Cartier-Bresson*, Paris, Robert Delpire, 1963 [47 foto b.n.]; introd. di Lincoln KIRSTEIN e Beaumont NEWHALL, New York, London, Tokyo, Zurich, 1964.
- Barbara BRAKELEY MILLER (postf.), *China*, New York, Bantam Books, 1964 [85 foto b.n.].
- Flagrants délits*, Paris, Robert Delpire, 1968 [210 foto b.n.]; Frankfurt-Luzern, New York, 1968.
- ÉTIEMBLE (introd.), *L'Homme et la machine*, I.B.M. World Trade Corp.-Paris, Le Chêne, 1969 [106 foto b.n.]; New York-London, 1969; ed. sp. e it. François NOURISSIER, *Vive la France*, Paris, Robert Laffont-Sélection du Reader's Digest, 1970 [17 foto a col., 245 n.b.]; Frankfurt-Luzern, New York, London.
- Robert SHAPLEN (introd.), *The Face of Asia*, New York, John Weatherhill-Orientations Ltd, Hong Kong, 1972 [119 foto b.n.]; ed. fr. Robert SHAPLEN, *Visages d'Asie*, Paris, Le Chêne, 1972.
- Henri CARTIER-BRESSON, *A propos de l'U.R.S.S.*, Paris, Le Chêne, 1973 [141 foto b.n.]; Frankfurt-Luzern, New York, London.
- Henri CARTIER-BRESSON, *Henri Cartier-Bresson*, Millerton, History of Photography Series, New York, Aperture, 1976 [41 foto b.n.]; Paris, Robert Delpire-Le Nouvel Observateur, 1976; Tokyo, 1976, München, 1978, ed. am. riv. New York, 1987; Udine, 1988.
- Yves BONNEFOY, *Henri Cartier-Bresson Photographe*, Paris, Robert Delpire, 1979 [155 foto b.n.]; Boston, 1979; ed. ted., ingl. e giap.
- Jean CLAIR (introd.), *Henri Cartier-Bresson*, Paris, C.N.P., coll. Photo Poche, 1982 [63 foto b.n.]; ed. am. introd. Michael Brenson, New York, 1985; ed. ingl. 1989.
- André PIEYRE DE MANDIARGUES e Ferdinando SCIANNA, *Henri Cartier-Bresson: Ritratti, 1928-1982*, I Grandi Fotografi, Milano, Gruppo Editoriale Fabbri, 1983 [79 foto b.n.]; London, 1984.
- Bruno FOUART, Sébastien LOSTE e Antoine SCHNAPPER, Henri CARTIER-BRESSON (pref.), *Paris mystifié: La grande illusion du Grand Louvre*, Paris, Julliard, 1985.
- André PIEYRE DE MANDIARGUES (introd.), *Henri Cartier-Bresson: Photoportraits*, Paris, Gallimard, 1985 [255 foto b.n.]; ed; ted., 1985; New York-London, 1985.
- Peter GALASSI, *Henri Cartier-Bresson: The Early Work*, New York, The Museum of Modern Art, 1987 [4 ill. a col., 2 b.n., 93 foto b.n.]; ed. fr. riv. *Henri Cartier-Bresson: Premières photos: de l'objectif hasardeux au hasard objectif*, trad. Pierre Leyris, Paris, Arthaud, 1991.
- Jean CLAIR (introd.), John RUSSEL (pref.), *Trait pour trait: les dessins d'Henri Cartier-Bresson*, Paris, Arthaud, 1989 [9 dipinti, 56 disegni]; ed. ted.; New York-London, 1989.
- Robert GUILLAIN (introd.), *L'Autre Chine*, Paris, C.N.P., coll. Photo Notes, 1989 [60 foto b.n. con didascalie di Henri Cartier-Bresson].
- Gilles MORA (pref.), *L'Amérique furtivement*, vol. concepito e realizzato da Robert Delpire, Paris, Le Seuil, 1991 [99 foto b.n.]; ed. ted., am., ingl., dan., it., port.
- Henri CARTIER-BRESSON e Louis CLAYEUX, *Alberto Giacometti photographié par Henri Cartier-Bresson*, Milano, Franco Sciardelli, coll. diretta da Ferdinando Scianna, 1991 [23 foto b.n.].
- Vera FEYDER e André PIEYRE DE MANDIARGUES, *Paris à vue d'œil*, Paris, Le Seuil, 1994 [131 foto b.n.]; ed. ted., am., ingl., giapp.
- Jean LEYMARIE, *Double regard*, Amiens, Le Nyctalope, 1994 [7 foto b.n., 7 disegni].
- Carlos FUENTES, *Carnets mexicains, 1934-1964*, Paris, Hazan, 1995.
- Henri CARTIER-BRESSON, *André Breton, Roi Soleil*, Paris, Fata Morgana, 1995.

**LIBRI CON RIPRODUZIONI
DI OPERE ILLUSTRATE E
DI LITOGRAFIE
DI HENRI CARTIER-BRESSON**

- Yves BONNEFOY, *Comme aller loin dans les pierres*, Crest-La Sétérée-Jacques Clerc, 1992 [7 litografie, 125 copie numerate].
- Louis ARAGON, *Le Paysan de Paris*, New York, Limited Edition Club, 1994. [7 litografie, 1 foto, 300 copie numerate]
- Daniel WRONECKI, *New York*, Paris, Nathan, 1949 [64 foto b.n.].
- Claude MOISY, *Birmanie*, Lausanne, Rencontre, 1964 [69 foto b.n.].
- Howard BARNSTONE, James JOHNSON SWEENEY (pref.), *The Galveston that Was*, New York, MacMillan-Houston, The Museum of Fine Arts, 1966 [foto di Ezra Stoller e 46 foto b.n. di Henri Cartier-Bresson].
- Weston J. NAEF (introd.), *Behind the Great Wall of China: Photographs from 1870 to the Present*, New York, Cornell Capa-The Metropolitan Museum of Art, 1972 [10 foto b.n.].
- Georgette ELGEY, *Front Populaire*, Paris, Le Chêne-Magnum, 1976 [8 foto b.n.].
- Staffan TJERNELD, *Minns du 50-talet*, Stockholm, Förlags A.B. Marieberg, 1979 [23 foto b.n.].
- Jean LACOUTURE, William MANCHESTER e Fred RITCHIN, *Magnum, 50 ans de Photographies*, Paris, Nathan Images, 1989 [20 foto b.n.].
- Yves BONNEFOY, *Comme aller loin dans les pierres*, Crest-La Sétérée-Jacques Clerc, 1992 [7 litogr., 125 copie numerate].
- Serge BRAMLY, Agnès de GOUVION SAINT-CYR e Alain SAYAG, *Photo Dessin, Dessin Photo*, cat. mostra, Arles, Actes Sud, 1994 [2 disegni, 2 foto b.n.].
- Louis ARAGON, *Le Paysan de Paris*, New York, Limited Edition Club, 1994 [7 litogr., 1 foto, 300 esemplari numerati].

CATALOGHI DI MOSTRE

- Henri Cartier-Bresson: The Decisive Moment: Photographies, 1930-1957*, New York, American Federation of Arts-French Cultural Services, 1957 [4 foto b.n.].
- Claude ROY e Ryoichi KOJIMA (introd.), *Photographs by Cartier-Bresson*, Tokyo, Asahi Shimbun, 1966 [60 foto b.n.].
- Henri CARTIER-BRESSON, Claude ROY e Helmut MAY, *Henri Cartier-Bresson*, Köln, Kunsthalle Köln, 1967 [209 foto b.n.].
- Claude ROY e Ryoichi KOJIMA, *Henri Cartier-Bresson*, Milano, Consolato di Francia-Centro Francese di Studi di Milano-Popular Photography Italiana, 1967 [178 foto b.n.].
- Alain ROBBE-GRILLET (introd.), *Impressions de Turquie*, Paris, Bureau de Tourisme e d'Information de Turquie, 1968 [12 foto b.n.].
- Henri CARTIER-BRESSON, *Vive la France*, Tokyo, 1974 [90 foto b.n., 1 disegno].
- Julian LEVY (introd.), *Henri Cartier-Bresson: Drawings*, New York, Carlton Gallery, 1975 [22 ill.].
- Manuel GASSER (introd.), *Henri Cartier-Bresson: Zeichnungen*, Zurich, galerie Bischofberger, 1975 [29 ill.].
- P. SIHARE (introd.), *Selected Photographies by Henri Cartier-Bresson*, New Delhi, National Gallery of Modern Art, 1976 [8 foto b.n.].
- Henri Cartier-Bresson: Dessins*, Forcalquier, Galerie Lucien Henry, 1976 [23 ill.].
- Henri Cartier-Bresson: 70 photographies*, Marseille, École d'Art et d'Architecture de Marseille-Luminy, 1977 [8 foto b.n.].
- Sir Ernst GOMBRICH, *Henri Cartier-Bresson*, London, Victoria & Albert Museum, 1978 [19 foto b.n.].
- Henri Cartier-Bresson*, Tokyo, Pacific Press Service, 1979 [392 foto b.n.]; ed. riv. 1991.
- Images du Pays Franc: Cartier-Bresson*, Lille-Le Pays Franc-Région Nord-Pas-de-Calais, 1980 [16 foto b.n.].
- James LORD e André BERNE-JOFFROY, Bernadette CONTENSOU (pref.), *Henri Cartier-Bresson: Dessins, 1973-1981*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1981 [60 ill.].
- Carlo BERTELLI (introd.), *Scanno di Henri Cartier-Bresson*, Biblioteca Comunale di Scanno, 1982 [4 foto b.n.].
- James LORD (introd.), *Henri Cartier-Bresson: Dibujos, 1973-1981*, Mexico, Museo de Arte Moderno-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1982 [9 ill. n.b.].
- Christian DUMON (pref.), *Henri Cartier-Bresson: Teckningar (1973-1983)*, Stockholm, Franska Institutet, 1983 [1 ill.].
- Henri CARTIER-BRESSON, Lamberto VITALI e James LORD, Giuliana SCIMÉ (introd.), *L'imaginaire d'après nature: Designi, dipinti, fotografie, documentari Henri Cartier-Bresson*, Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 1983 [11 dipinti, 24 disegni, 27 foto b.n.].
- Juan RULFO (pref.), *Henri Cartier-Bresson: carnet de notes sur le Mexique*, Paris, Centre culturel du Mexique, 1984 [41 foto b.n.].
- Henri CARTIER-BRESSON, *Henri Cartier-Bresson*, Toulouse, galerie municipale du Château d'Eau, 1984 [22 foto b.n.].
- André PIEYRE DE MANDIARGUES e Vera FEYDER (introd.), *Henri Cartier-Bresson: Paris à vue d'œil*, Paris, Association des Amis du musée Carnavalet-Paris Audiovisuel, 1984 [133 foto b.n.].
- Amy CONGER (introd.), *Photographs by Henri Cartier-Bresson from Mexico, 1934 and 1963*, Corpus Christi, Art Museum of South Texas, 1984 [22 foto b.n.].
- Julian LEVY e André BERNE-JOFFROY, David ELLIOTT (pref.), *Henri Cartier-Bresson: Drawings and Paintings*, Oxford, Museum of Modern Art, 1984 [5 dipinti, 23 disegni, 3 foto b.n.].
- Yves VÉQUAUD (introd.), Satyajit RAY (pref.), *Henri Cartier-Bresson. En Inde*, Paris, C.N.P.-Ministère de la culture, 1985 [39 foto b.n.]; ed. am., indiana,

- 1985; London, 1987 [105 foto b.n.].
Henri Cartier-Bresson, Séoul, K.B.S., 1985 [408 foto b.n.].
 Michael BRENSON, André BERNE-JOFFROY e James LORD, *Henri Cartier-Bresson: dessins et temperas*, Atene, Institut français, 1985 [11 ill.].
 Dieter SCHRAGE (introd.), *Henri Cartier-Bresson: Zeichnungen*, Salzburg, Repertinum e Museum moderner Kunst, Wien, Palais Lichtenstein, 1985 [26 ill.].
 Leonardo SCIASCIA e Giuliana SCIMÉ, *L'Uomo e la macchina: Henri Cartier-Bresson*, Agrigento, Centro Culturale Editoriale Pier Paolo Pasolini, 1986 [10 foto b.n.].
 Susana BENKO, Paolo GASPARINI e Henri CARTIER-BRESSON, Jose Maria SALVADOR (pref.), *Henri Cartier-Bresson: Fotografo*, Caracas, Museo de Bellas Artes, 1986 [12 foto b.n.].
 Roland SCOTTI, Thomas SCHIRMBÖCK e Friedrich W. KASTEN (introd.), *Henri Cartier-Bresson: Zeichnung und Fotografie*, Mannheim, Mannheimer Kunstverein, 1986 [25 foto b.n., 25 disegni].
 Arnold HERSTAND (introd.), *Henri Cartier-Bresson: Drawings and Paintings*, New York, Arnold Herstand & Company, 1987 [2 dipinti, 8 disegni].
 Noriyoshi SAWAMOTO (pref.), *Paris, vu par Eugène Atget et Henri Cartier-Bresson*, Tokyo, Metropolitan Tien Art Museum, 1988 [80 foto b.n. di ciascun fotografo].
Henri Cartier-Bresson, Tokyo, Pacific Press Service, 1989 [vol. I, 39 foto b.n. con testo; vol. II, 12 dipinti e 42 disegni].
 Arthur MILLER, *Henri Cartier-Bresson, L'Amérique furtivement*, trad. Dominique Rueff, Paris, F.N.A.C. Étoile, 1991.
Henri Cartier-Bresson-Martine Franck, Taipei, Fine Arts Museum-National Taipei Teachers College, 1991 [13 disegni di Henri Cartier-Bresson, 14 foto b.n. di Martine Franck].
 Jean LEYMARIE, *Henri Cartier-Bresson: Dessins*, Noyers-sur-Serein (Yonne), Parma (Palazzo San Vitale), Noceto, Zaragoza (Centro de Exposiciones) e Logroño, 1992 [40 disegni].
 Jean LEYMARIE e Henri CARTIER-BRESSON, José Luis Martínez CANDIAL (introd.), *Henri Cartier-Bresson: Dibujos-Fotografías*, Zaragoza, Centro de Exposiciones y Congresos-Museo Camón Aznar, 1993 [9 ill.a col., 1 collage, 28 disegni, 8 foto b.n.].
 Julian LEVY e África GUZMÁN, *Henri Cartier-Bresson, Primeras fotografías y Últimos dibujos*, Barcelone, Centro de Cultura Contemporánea, 1994 [3 foto b.n., 3 disegni].
 Dominique SZYMUSIAK, *Matisse par Henri Cartier-Bresson*, Le Cateau-Cambrésis-Nord, Musée Matisse, 1995 [29 foto b.n.].
 Henri CARTIER-BRESSON, Gérard MACÉ (introd.), *Dessins et Hommage à Henri Cartier-Bresson*, Valence (Drôme), C.R.A.C., 1995 [6 disegni e 6 foto b.n. con testo, copertina di Martine Franck].
- ARTICOLI SU HENRI CARTIER-BRESSON**
- Ben SHAHN, *Henri Cartier-Bresson*, «Magazine of Art», maggio 1947.
 Daniel MASCLÉ, *Sur quelques maîtres*, «Photo France», n.4, gennaio 1951, pp.15-29.
 Daniel MASCLÉ, *Un reporter*, «Photo France», n.7, maggio 1951.
Cartier-Bresson présente ses chef-d'oeuvres: images à la Sauvette, «Paris-Match», n.187, 11 ottobre 1952.
Notes de voyage en Chine, «Photo Monde», n.31, gennaio 1954 [41 foto b.n.].
 Nancy NEWHALL, *Controversy and the Creative Concept*, «Aperture», vol.2, n.2, 1954.
L'extraordinaire témoignage en photos de Cartier-Bresson: le peuple russe, «Paris-Match», n. 305, 29 gennaio 1955 e 5 febbraio 1955.
 Henri CARTIER-BRESSON, *L'apprentissage du monde par la photographie*, «Art», n.535, 28 settembre 1955 [3 foto b.n.].
 Beaumont NEWHALL, *La vision instantanée de Henri Cartier-Bresson*, «Camera», n.34, 10 ottobre 1955, pp.456-489 [1 foto a col. in copertina, 34 foto b.n., 1 provino].
Les Américains, «Paris-Match», n. 475, 17 marzo 1958.
 Robert DELPIRE e René HAURY, *La Seine: das Leben eines Stromes*, Henri Cartier-Bresson, «Du», 18:6, giugno 1958 [6 foto a col. e 30 n.b.].
 Michel BUTOR, *Henri Cartier-Bresson*, «Art», n.699, dicembre 1958.
Porträtaufnahmen, «Du», 21:4, aprile 1961, pp.1-42 [36 foto b.n.].
Cartier-Bresson dessine, «Télérama», n.638, 8 aprile 1962.
 Daniel MASCLÉ, *Un humanisme objectif*, «Terres d'images», n.8, giugno 1965, p.3 [1 foto b.n.].
Le flâneur des deux rives, «Asahi Camera», n.1, 1966, pp.50-91 [31 foto b.n.].
Les paysans sont-ils condamnés à mort, «Paris-Match», n. 585, 25 giugno 1966.
 Margaret R. WEISS, *Encore at the Louvre*, «Saturday Review», 26 novembre 1966.
 Lincoln KIRSTEIN, *Les États-Unis d'Amérique par Henri Cartier-Bresson e Épilogue*, «Camera», n.7, 1967 (n. sp.).
 Manuel GASSER, *Henri Cartier-Bresson*, Schweiz, «Du», 27:8, agosto 1967, pp.582-650 [56 foto b.n.].
 Paul CAPONIGRO, «Aperture», vol.13, n.4, 1967, pp.18-35 [17 foto b.n.].
L'exposition Cartier-Bresson, «L'Officiel de la Photographie», n.149, gennaio 1967, pp. 590-594 [4 foto b.n.].
 Daniel MASCLÉ, *Henri Cartier-Bresson expose au Musée des Arts décoratifs*, «Le Photographe», n.1121, febbraio 1967, pp.64-66 [6 foto b.n.].
 Bob SCHWALBERG, David VESTAL e Michael KORDA, *Cartier-Bresson Today: Three Views*, «Popular Photography», 60:5, maggio 1967, pp.108-109, 138-142.
 Claude ROY e Ryoichi KOJIMA, *Henri Cartier-Bresson*, «Popular Photography Italiana», ottobre 1967, pp.1-40 [178

foto b.n.].

Jacob DESCHIN, *A Decade of Work*

Surveyed, «The New York Times», 30 giugno 1968 [1 foto n.b.].

Hilton KRAMER, *The Classicism of Henri Cartier-Bresson*, «The New York Times», 7 luglio 1968 [1 foto].

Lincoln KIRSTEIN, *Artist with camera*, «The New York Times», 21 luglio 1968 [5 foto].

Yves LORELLE, *En Turquie avec Henri Cartier-Bresson*, «Photo Cinéma», n.802, agosto 1968, pp.282-284 [7 foto b.n.].
De la "laudatio" pour Henri Cartier-Bresson, «Camera», n.10, ottobre 1968, pp.18-31 [21 foto b.n.; testo dell'introd. di *Flagrants Délits*, datato 22 febbraio 1968].

Yves BOURDE, *L'univers noir et blanc d'Henri Cartier-Bresson*, «Photo», n.15, dicembre 1968, pp.24-35 [13 foto b.n.].

Claude ROY, *Henri Cartier-Bresson*, «Le Nouvel Observateur», n.216, 30 dicembre 1968, pp.28-29.

Yves BOURDE, *Henri Cartier-Bresson reporter de la Libération*, «Photo», n.24, settembre 1969 [16 foto b.n.].

André FERMIGIER, *La longue marche d'Henri Cartier-Bresson*, «Le Nouvel Observateur», n.309, 12-18 ottobre 1970 [3 foto b.n.].

Maurice ROY, *Comment vivent les Français*, «L'Express», n.1005, 12-18 ottobre 1970, pp. 78-85 [4 foto in copertina, 13 n.b.].

Jean BOTHOREL, *Henri Cartier-Bresson regarde vivre les Français*, «La Vie catholique», 18-24 ottobre 1970, pp.31-33 [6 foto b.n.].

Bertrand GIROD DE L'AIN, *Henri Cartier-Bresson au Grand Palais*, «Le Monde», 21 ottobre 1970.

Yves BOURDE, *Une année de reportage: portrait d'un pays, à propos de 'Vive la France'*, «Photo», n.38, novembre 1970, pp.26-37.

Roger DELAYE, *Henri Cartier-Bresson, le portrait de la France*, «Photo Cinéma», n.831, gennaio 1971, pp.2-5 [5 foto b.n.].

Robert DOISNEAU, *Dans le Grand Palais de Cartier-Bresson*, «Journalistes reporters», n.20, gennaio 1971 [2 foto b.n.].

Michel MOHRT, *Cartier-Bresson: ce pays étrange*, «La Nouvelle Revue Française», gennaio 1971, pp.124-126.

Jean-Dominique ROUILLER, *Henri Cartier-Bresson: impressions de Californie*, «Revue suisse», n.6,

25 marzo 1971, pp.252-258 [3 foto b.n.].

Ernst HAAS, *Henri Cartier-Bresson: A Lyrical View of Life*, «Modern Photography», 35:11, novembre 1971, pp.88-97, 134.

Yves BOURDE, *Les érotiques de Cartier-Bresson*, «Photo», n.57, giugno 1972.

ÉTIEMBLE, *L'enfant et la machine*, «Photo», n.60, settembre 1972, pp.36-41 [5 foto b.n.].

Yves BOURDE, *Sur les chemins de l'Asie*, «Photo», n.63, dicembre 1972, pp. 32-45 [11 foto b.n.].

Jean LEROY, *L'homme et la machine d'Henri Cartier-Bresson*, «Photographie», n.29, dicembre 1972, pp.79-80.

La Basilicata, «Du», 34:7, luglio 1974, pp.6-43 [32 foto b.n.].

Yves BOURDE, *Que nul n'entre ici s'il n'est géomètre, un entretien avec Henri Cartier-Bresson*, «Le Monde», 5 settembre 1974 [1 collage del 1930].

Fleurir la statue de Cartier-Bresson ou la dynamiter?, intervista di Yves BOURDE a Henri Cartier-Bresson, Robert Delpire, Jean-Michel Folon, M. Hauville, Guy Le Querrec, Marc Riboud, Jean-Loup Sieff, 5 settembre, «Le Monde», 17 ottobre 1974.

Claude ROY, *Ce cher Henri*, «Photo», n.86, novembre 1974.

Yves BOURDE, *Entretien avec Henri Cartier-Bresson*, «Photo», n.91, aprile 1975.

Bruno QUEYSANNE, *Sur l'exposition des dessins d'Henri Cartier-Bresson à Forcalquier*, «Arch'1», aprile 1976, pp.15-16.

Lincoln KIRSTEIN e Allan PORTER, *Coup d'œil américain*, «Camera», 55:7, luglio

76, pp.3-46 [45 foto b.n.].

Cartier-Bresson, le maître depuis 40 ans, «Photo», n.119, agosto 1977, pp. 10-17 [6 foto b.n.].

Alain DESVERGNES, *Henri Cartier-Bresson à Arles*, «Photo», n.144, settembre 1979.

Cartier-Bresson photographie Jeanne Moreau, «Paris-Match», n. 1549, 2 febbraio 1979.

Alain BERGALA, *Henri Cartier-Bresson, un livre, une exposition*, «Les Cahiers du cinéma», n.308, febbraio 1980.

Michel NURIDSANY, *Cartier-Bresson, l'œil et le cœur*, «Le Figaro», 29 febbraio 1980 [1 foto n.b.].

Hervé GUIBERT, *Un livre et une exposition d'Henri Cartier-Bresson: la conscience et l'émotion*, «Le Monde», 5 marzo 1980.

Carole NAGGAR, *Une exposition et un album racontent l'itinéraire visuel d'un des grands témoins de ce temps*, «Le Matin», 12 marzo 1980.

Claude ROY, *Le voleur d'étincelles*, «Le Nouvel Observateur», n.801, 17-23 marzo 1980 [1 foto n.b.].

André LAUDE, *Henri Cartier-Bresson*, «Les Nouvelles littéraires», n.2729, 27 marzo 1980.

Carole NAGGAR, *Henri Cartier-Bresson, Photographe*, «Le Matin de Paris», 12 marzo 1980 [2 foto b.n.].

Ferdinando SCIANNA, *La photographie aussi est 'cosa mentale'*, «La Quinzaine littéraire», 1-15 aprile 1980 [1 foto n.b.].

Images du pays franc, «Le Figaro», 23 luglio 1980 [1 foto n.b.].

Hervé GUIBERT, *Vive la Photo: rencontre avec Henri Cartier-Bresson*, «Le Monde», 30 ottobre 1980.

Michel NURIDSANY, *Cartier-Bresson, un classicisme rayonnant*, «Le Figaro», 3 dicembre 1980.

Hervé GUIBERT, *Henri Cartier-Bresson de 1927 à 1980*, «Le Monde», 3 dicembre 1980.

Carole NAGGAR, *Du cœur à l'œil*, «Le Matin de Paris», 23 gennaio 1981.

Une photo d'Henri Cartier-Bresson, «Le Monde», 23 aprile 1981.

Hervé GUIBERT, *Les dessins d'Henri*

- Cartier-Bresson: fragments d'une méditation*, «Le Monde», 4 giugno 1981.
- Hervé GUIBERT, *Photo: l'envers de la médaille*, «Le Monde», 17 dicembre 1982.
- Christian CAUJOLLE, *Magnum à la polonaise*, «Libération», gennaio 1983 [1 foto inedita, *Pologne*, 1931].
- André PIEYRE DE MANDIARGUES, *Henri Cartier-Bresson, le grand révélateur*, «Le Nouvel Observateur», 25 febbraio-3 marzo 1983, pp.68-69 [2 foto b.n.].
- Christian CAUJOLLE, *Henri Cartier-Bresson portraitiste*, «Libération», 10-11 dicembre 1983 [1 foto n.b.].
- Françoise AIXENDRI, *Les portraits de Cartier-Bresson*, «Le Matin de Paris», 12 gennaio 1984 [1 foto n.b.].
- Michel NURIDSANY, *Cartier-Bresson portraitiste*, «Le Figaro», 14 gennaio 1984 [1 foto n.b.].
- Hervé GUIBERT, *Cartier-Bresson, "Photoportraits" sans guillemets*, «Le Monde», 10 ottobre 1985 [1 foto n.b.].
- André PIEYRE DE MANDIARGUES, *Les victimes enchantées de Cartier-Bresson*, «L'Express», 18-24 ottobre 1985, pp.177-178 [6 foto b.n.].
- Jean Dominique BAUBY, *Cartier-Bresson, l'œil du siècle*, «Paris-Match», n. 902, 8 novembre 1985.
- Michel NURIDSANY, *Henri Cartier-Bresson l'incontournable*, «Le Figaro», 21 novembre 1985 [2 foto b.n.].
- Patrick ROEGIERS, *Cartier-Bresson, Gentleman-Caméléon*, «Le Monde», 16-17 marzo 1986 [1 foto, 1 disegno].
- «Les Cahiers de la Photographie», n.18, 1986: n. sp. *Henri Cartier-Bresson* [38 foto, 17 disegni], testi di Henri Cartier-Bresson, Christian Phéline, Jean Kempf, Jean-Claude Lemagny, Julien Levy, Gilles Mora, Anne Baldassari, Eric Bullot, Patrick Roegiers, Jean Arrouye, Gabriel Bauret, Micheline Lo, Ernst Haas, conversazione Henri Cartier-Bresson - Gilles Mora.
- Ferdinando SCIANNA, *Henri Cartier-Bresson*, «Camera International», n.11, estate 1987, pp. 20-29 [8 foto b.n.].
- Photo-postale: Henri Cartier-Bresson*, «Libération», 12 agosto 1987 [1 foto n.b.].
- A Master with a Double Image*, «Newsweek», 21 settembre 1987, p.53 [2 ill.].
- Patrick ROEGIERS, *Les jeunes années de Cartier-Bresson*, «Le Monde», 4-5 ottobre 1987.
- Alain DISTER, *Paroles d'instantanés*, «Le Nouvel Observateur», 13-20 settembre 1988.
- Cartier d'hiver*, «Télérama», n.2032, 21 dicembre 1988 [4 foto con commento di Robert Doisneau, Jean Lacouture, Milano Kundera, Pierre Boulez].
- Brigitte OLLIER, *Henri Cartier-Bresson, roi de cœur*, «Libération», 28 dicembre 1988 [3 foto b.n.].
- Thierry BAYLE, *Un photographe loin des clichés*, *Le Quotidien de Paris*, 31 dicembre 1988.
- Michel FRIZOT, *Cartier-Bresson, le regard hors de soi*, «Beaux Arts», n.65, febbraio 1989, pp.68-73 [4 foto b.n.].
- Philippe BOEGNER, *La mémoire du siècle, troisième entretien: Henri Cartier-Bresson: Photographier n'est rien, regarder c'est tout*, «Le Figaro-Magazine», 25 febbraio 1989, pp.104-110 [4 foto b.n.].
- Anne-Marie MORICE, *Le Photographe*, «Télérama», n.2047, 5 aprile 1989 [1 foto n.b., 1 disegno].
- Pepita DUPONT, *J'ai toujours su que je serai peintre*, «Paris-Match», n.2078, 23 marzo 1989.
- Dan HOFSTADTER, *Profiles: Stealing a March on the World—1*, «The New Yorker», 65:36, 23 ottobre 1989.
- Dan HOFSTADTER, *Profiles: Stealing a March on the World—2*, «The New Yorker», 65:37, 30 ottobre 1989.
- Henri CARTIER-BRESSON, *Magnum, le zen et le tir à l'arc*, «Le Monde», 25 gennaio 1990 [risposta a un articolo di Patrick Roegiers sull'esposizione dedicata al cinquantenario della Magnum].
- Ulderico MUNZI, *Cartier-Bresson: la foto è stupro*, «Corriere della Sera», 2 giugno 1990, p.5.
- Brigitte OLLIER, *Le petit Henri est devenu photographe, hé oui!*, «Libération», 14 settembre 1991.
- Pepita DUPONT, *Les regards de peintre d'Henri Cartier-Bresson*, «Paris-Match», n.2216, 14 novembre 1991.
- Michel GUERRIN, *Rencontre avec Henri Cartier-Bresson: la jouissance de l'œil*, «Le Monde», 21 novembre 1991 [1 foto, 1 disegno].
- Patrick ROEGIERS, *L'Amérique d'un libertaire*, «Le Monde», 21 novembre 1991 [1 foto].
- Gilles MORA, *L'Amérique, avec Cartier-Bresson*, «Photographies Magazine», n.38, gennaio-febbraio 1992, pp.60-67 [7 foto b.n.].
- Ulderico MUNZI, *Camera con vista: "Io e la mia Leica in America": Le confessioni di monsieur Henri*, «Corriere della Sera», 2 febbraio 1992, pp.1-2.
- Jean LEYMARIE e Georg EISLER, *Henri Cartier-Bresson, from Photography to Painting*, «Bostonia», Boston University, primavera 1993, pp.40-47 [5 dipinti, 9 disegni, di cui uno in copertina].
- John Berger meets Cartier-Bresson*, «The Sunday Times», 29 maggio 1994, pp.40-49 [6 ill.].
- Henri CARTIER-BRESSON, *S'évader*, «Le Monde», 30 giugno 1994 [testo scritto in occasione della proiezione del film di Sarah Moon].
- L'ovation pour Cartier-Bresson*, «Le Provençal», 14 luglio 1994.
- Michel GUERRIN, *Henri Cartier-Bresson, le patron*, «Le Monde», 14 luglio 1994.
- Laurent BOUDIER, *Henri Cartier-Bresson, en plein cœur*, «Télérama», n. sp., ottobre 1994, p.1 [1 foto n.b.].
- Philippe DAGEN, *Henri Cartier-Bresson raconte sa passion pour le dessin*, «Le Monde», 11 marzo 1995 [1 foto e 1 disegno].
- John BERGER, *Henri Cartier-Bresson, «Aperture»*, n.138, inverno 1995, pp.12-15, 20-21 [3 disegni, una foto d'Henri Cartier-Bresson di Martine Franck].

FILM REALIZZATI DA HENRI CARTIER-BRESSON

Victoire de la Vie, documentario sui feriti negli ospedali repubblicani, Spagna, 1937; direttore della fotografia Jacques Lemare.

Le Retour, documentario sul ritorno dei prigionieri di guerra e dei deportati, 1944-1945; produzione O.W.I.-Ministère des Prisonniers, coregia tenente Banks, capitano Krimsky, prod. Norma Ratner.

Impressions of California, 1969-1970, C.B.S.-News; direttore della fotografia Jean Boffety [16 mm, 30 minuti].

Southern Exposures, 1969-1970, C.B.S.-News; direttore della fotografia Walter Dombrow [16 mm, 30 minuti].

Secondo assistente alla regia di Jean Renoir nel 1936 per *La vie est à nous* e *Une Partie de campagne*, nel 1939 per *La Règle du Jeu*.

FILM REALIZZATI ALLA MOVIOLA DA FOTOGRAFIE DI HENRI CARTIER-BRESSON

Midlands at Play and at Work, A.B.C. Television, London, 1963.

Cinque film di 15 minuti sulla Germania, Süddeutscher Rundfunk, München, 1963-1964.

Le Québec vu par Henri Cartier-Bresson, National Film Board of Canada, 1964; prod. Guy Glover, mont. Taxtier and Wolf Foenig.

Flagrants Délits, film di Robert Delpire, musica originale Diego Masson, Paris, Delpire Production, 1967 [600 foto di Henri Cartier-Bresson, 29 minuti].

Images de France, film di Liliane de Kermarec, O.R.T.F.-Unité Trois Productions, Paris, 1970.

The Decisive Moment: Henri Cartier-Bresson, New York, Scholastic Magazines

Inc.-The International Fund for Concerned Photography, 1973 [73 diapositive b.n.].

Why New Jersey, New York, National Educational Television, Channel 13, 1975.

Contre l'oubli: Lettre à Mamadou Bâ, Mauritanie, cortometraggio, regia di Martine Franck, Amnesty International, mont. Roger Ikhlef, 1991.

FILM SU HENRI CARTIER-BRESSON

Henri Cartier-Bresson, regia di Jules César Muracciole, F.R.3-Ile de France, 1989 [11 minuti].

Henri Cartier-Bresson, point d'interrogation, regia di Sarah Moon, Take Five Production, 1994 [35 minuti; versioni ingl. e fr.].

Contacts, testo e voce off di Henri Cartier-Bresson, regia di Robert Delpire, da un'idea di William Klein, Paris, C.N.P.-La Sept-Arte-KSVision, 1994 [11 minuti].

TRASMISSIONI RADIOFONICHE

L'Art vivant, prod. G. Charenzol, J. Dalevèze, France Culture, 16 dicembre 1966.

L'Environnement poétique, prod. Vera Feyder, France Culture, 6 febbraio 1969.

Les Chroniques photographiques, prod. Jean Kein, France Culture, 24 ottobre 1970.

Salle de rédaction, intervista a Henri Cartier-Bresson di Jean Dalevèze e Philippe Esnault, prod. François-Régis Bastide, France Culture, 30 ottobre 1970.

Le Mois en question, prod. Roger Vrigny, France Culture, 18 novembre 1970.

Objectif Peinture, prod. Daniel Le Comte, France Culture, 12 ottobre 1976.

Les Après-midi de France Culture: l'évolution du photo-journalisme, prod. Pierre Descargues, France Culture, 21 ottobre 1976.

Rencontre avec Henri Cartier-Bresson, intervista con Pierre Descargues, France Culture, 11 marzo 1989.

Le bon plaisir d'Henri Cartier-Bresson, prod. e regia di Vera Feyder, France Culture, 14 settembre 1991 [270 minuti; compact disc F.N.A.C.-France Culture].

Grand Angle: «Tireur-Photographe, un métier, un art», prod. Monette Berthommier, France Culture, 8 luglio 1995 [lettura di un fax di Henri Cartier-Bresson a proposito del mestiere di fotografo; intervista di Martine Franck e Pierre Gassman].

Le bobine di queste trasmissioni sono conservate nell'archivio dell'I.N.A. e sono state ascoltate con l'autorizzazione di Maïc Chomel, a cui va il nostro ringraziamento.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

(in ordine alfabetico per autore)

ABASTADO, Claude, *Introduction au surréalisme*, Paris, Bordas, 1971.

ALAIN, *Système des beaux arts*, Paris, Gallimard, 1926.

ALTHUSSER, Louis, *Philosophie et philosophie spontanée des savants*, Paris, Maspéro, 1974.

ARAGON, Louis, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926.

AUMONT, Jacques, *L'Image*, Paris, Nathan, 1990.

BANCROFT, Anne, *Zen*, Paris, Seuil, 1979.

BARTHES, Roland, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980.

BARTHES, Roland, *L'impero dei segni*,

- Torino, Einaudi, 1984.
- BARTHES, Roland, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1974.
- BARTHES, Roland, *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, 1984.
- BAUDELAIRE, Charles, *Curiosités esthétiques*, Paris, Bordas, Garnier, 1990.
- BAVCAR, Eugen, *Le Voyeur absolu*, Paris, Seuil, 1992.
- BAXANDALL, Michael, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1978.
- BAZIN, André, *Che cos'è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1979.
- BECEYRO, Raul, *Henri Cartier-Bresson, essai*, Paris, Créatis, 1980.
- BENJAMIN, Walter, *Avanguardia e rivoluzione*, Genova, Marietti, 1974.
- BERGALA, Alain, *Les Absences du photographe* (sulla corrispondenza newyorkese di Raymond Depardon), Paris, de L'étoile-Libération, 1981.
- BERGER, J. e MOHR, J., *Une autre façon de raconter*, Paris, Maspéro, coll. Voix, 1981.
- BERGSON, Henri, *L'energia spirituale*, Napoli, Il Tripode, 1983.
- BERGSON, Henri, *L'evoluzione creatrice*, Roma, Signorelli, 1959.
- BERGSON, Henri, *Materia e memoria*, in *Opere*, Milano, Mondadori, 1986.
- BERGSON, Henri, *Saggi sui dati immediati della coscienza*, Roma, Signorelli, 1958.
- BLOCH, Ernst, *Eredità del nostro tempo*, Milano, Il Saggiatore, 1992.
- BLOCH, Marc, *Apologia della storia o mestiere di storico*, Torino, Einaudi, 1974.
- BOUBAT, Édouard, *La Photo*, Paris, Garnier-Flammarion, 1989.
- BOURDIEU, Pierre et al., *Un art moyen*, Paris, Minuit, 1965.
- BOURDIEU, Pierre, *La distinzione*, Bologna, Il Mulino, 1983.
- BRASSAI, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964.
- BRETON, André, *L'Amour fou*, Torino, Einaudi, 1980.
- BRETON, André, *Les Champs magnétiques*, Paris, Gallimard, 1967.
- BRETON, André, *Les Pas perdus*, Paris, N.R.F., 1924.
- BRETON, André, *Manifesti del surrealismo*, Torino, Einaudi, 1987.
- CHENG, François, *Il vuoto e il pieno*, Palermo, Guida, 1989.
- CLAUDEL, Paul, *L'Œil écoute*, Paris, Gallimard, 1946.
- CLAUDEL, Paul, *Réflexions sur la poésie*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1963.
- DAGOGNET, François, *Étienne-Jules Marey*, Paris, Hazan, 1987.
- DAVAL, Jean-Luc, *La Photographie, histoire d'un art*, Genève, Skira, 1982.
- DELEUZE, Gilles, *L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 1984.
- DELEUZE, Gilles, *L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 1985.
- DOISNEAU, Robert, *L'Imparfait de l'objectif*, Paris, Belfond, 1989.
- DUBOIS, Philippe, *L'Acte photographique*, Bruxelles, Nathan-Labor, 1983.
- DURAND, Régis, *Le Regard pensif*, Paris, La Différence, 1988.
- EISENSTEIN, S.M., *Cinématisme, peinture et cinéma*, raccolta di testi, trad. A. Zouboff, Bruxelles, Complexe, 1980.
- EISENSTEIN, S.M., *La natura non indifferente*, Venezia, Marsilio, 1988.
- EPSTEIN, Jean, *Photogénie de l'impondérable*, Paris, Corymbe, 1935.
- FAURE, Élie, *Fonction du cinéma*, Genève, Gonthier, 1964.
- FLOCH, Jean-Marie, *Les Formes de l'empreinte*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1986.
- FOCILLON, Henri, *Vita delle forme*, Turin, Einaudi, 1990.
- FRANCASTEL, Pierre, *Peinture e société*, Paris, Gallimard, coll. Idées-Art, 1972.
- FRANCASTEL, Pierre, *L'Image, la vision et l'imagination*, Paris, Denoël-Gonthier, 1983.
- FREUD, Sigmund, *Il disagio della civiltà*, Torino, Boringhieri, 1971.
- GENETTE, Gérard, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1972.
- GILSON, Étienne, *Peinture et réalité*, Paris, Vrin, 1958.
- GOETHE, J.W., *Le affinità elettive*, Milano, Garzanti, 1982.
- GOMBRICH, E.H., *Storia dell'Arte*, Torino, Einaudi, 1966.
- GRANET, Marcel, *Il pensiero cinese*, Milano, Adelphi, 1986.
- HEGEL, G.W.F., *Estetica*, Milano, Feltrinelli, 1984.
- HERRIGEL, Eugen, *Lo zen e il tiro con l'arco*, Milano, Adelphi, 1975.
- JAMMES, André, *Nadar*, Paris, Delpire-C.N.P., coll. Photo Poche, n.1, 1983.
- JANKELEVITCH, Vladimir, *La Musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983.
- JANKELEVITCH, Vladimir, *Il non-so che e il quasi niente*, Genova, Marietti, 1987.
- JAUSS, H.R., *Estetica della ricezione*, Palermo, Guida, 1988.
- KLEE, Paul, *Teoria della forma e della figurazione*, Milano, Feltrinelli, 1984.
- KLEIN, Robert, *La forma e l'intelligibile*, Torino, Einaudi, 1975.
- KOYRE, Alexandre, *Mystiques, spirituels, alchimistes du XVI^e siècle allemand*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1971.
- LAMBLIN, Bernard, *Peinture et Temps*, Paris, éd. Klincksieck, 1983.
- LAO-TSU, *Philosophes taoïstes*, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1980.
- LE BOT, Marc, *L'Œil du peintre*, Paris, Gallimard, 1982.
- LEIRIS, Michel, *L'età dell'uomo*, Milano, Mondadori, 1980.
- LEJEUNE, Philippe, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- LEMAGNY, Jean-Claude, e ROUILLE, André, *Storia della fotografia*, Firenze, Sansoni, 1988.
- LESSING, E., *Laocoonte*, Milano, Rizzoli, 1994.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Tristi tropici*, Milano, Il Saggiatore, 1976.
- Le Goff, Jacques, *Storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1986.
- LEVINAS, Emmanuel, *Umanesimo dell'altro uomo*, Genova, Il melangolo, 1985.
- LEYS, Simon, *La Forêt en feu. Essai sur la culture e tla politique chinoises*, Paris, Hermann, 1983.
- LHOTE, André, *Traité du paysage et de la figure*, Paris, Grasset, 1958.

- LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La Couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989.
- LIE-TSEU, *Philosophes taoïstes*, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1980.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982.
- MICHAUX, Henri, *Un barbaro in Asia*, Torino, Einaudi, 1974.
- PAULHAN, Jean, *Les Fleurs de Tarbes*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1974.
- PIERCE, C.S., *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, a cura di Gérard Deledalle, 1982.
- PLECY, Albert, *La Photo, art et langage*, Verviers, Marabout, 1975.
- PONGE, Francis, *Le Grand Recueil*, Paris, Gallimard, 1961.
- PONGE, Francis, *Pour un Malherbe*, Paris, Gallimard, 1965.
- PONGE, Francis, *Nouveau Recueil*, Paris, Gallimard, 1967.
- PROUST, Marcel, *A la Recherche du Temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1976.
- PROUST, Marcel, *Contro Sainte-Beuve*, Torino, Einaudi, 1991.
- RICŒUR, Paul, *Tempo e racconto*, Milano, Jaca Book, 1986.
- ROBIN, Léon, *La Pensée grecque*, Paris, Albin-Michel, 1973.
- SARTRE, Jean-Paul, *Santo Genet, commediante e martire*, Milano, Il Saggiatore, 1974.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Art de l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 1992.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Image précaire*, Paris, Seuil, 1987.
- SONTAG, Susan, *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1978.
- SOURIAU, Étienne, *Les Structures de l'œuvre d'art*, Paris, C.D.U., 1956.
- TARDIEU, Jean, *Le Fleuve caché*, Paris, Gallimard, 1948.
- VACCARI, Franco, *La Photographie et l'inconscient technologique*, Paris, éd. Créatis, 1981.
- VAN LIER, Henri, *Les Arts de l'espace*, Bruxelles, Casterman, 1959.
- VANDIER-NICOLAS, Nicole, *Esthétique et peinture de paysage en Chine*, Paris, éd. Klincksieck, 1987.
- VANDIER-NICOLAS, Nicole, *Peinture chinoise et tradition lettrée*, Paris, Seuil, 1983.
- VERTOV, Dziga, *Articles, journaux, projets*, Paris, U.G.E., coll. 10/18, 1972.
- WATTS, Alan W., *La via dello zen*, Milano, Feltrinelli, 1991.

ARTICOLI CITATI

- APPELT, Dieter, *La Pensée en images, stratification et temps d'exposition prolongé* (atti del colloquio «Théâtre des Réalités», Metz, 1986).
- ARROUYE, Jean, *La Chine de Robert Frank*, «Cahiers de la photographie», nn.11-12, 1983.
- ARROUYE, Jean, *D'une autobiographie l'autre*, «Cahiers de la photographie», n.13, 1984.
- ARROUYE, Jean, *L'ailleurs de la Photographie*, «Cahiers de la photographie», n.15, 1985.
- ARROUYE, Jean, *Renversements imaginaires ou le dépaysement paysagier*, «La recherche photographique», n.1, ottobre 1986.
- BAUDINET, Marie-José, *Similitude et économie dans l'icône byzantine durant la crise de l'iconoclasme*, «Revue d'esthétique», Privat, 1984.
- BAURET, Gabriel, *Résonance de l'œuvre de Robert Frank*, «Cahiers de la photographie», nn.11-12, 1983.
- BAURET, Gabriel, *Autobiographie littéraire et autobiographie photographique*, «Cahiers de la photographie», n.13, 1984.
- BERGALA, Alain, *Henri Cartier-Bresson, un livre, une exposition*, «Les cahiers du cinéma», febbraio 1980, n.308.
- BRAMLY, Serge, «L'instant photographique», *Pour la photographie* (atti del colloquio, Paris VIII), G.E.R.M.S., 1983.
- BROSSE, Jacques, *Le hasard et les traditions extrême-orientales*, «Traverses», n.23, Centre Georges Pompidou, novembre 1981.
- CHEVRIER, Jean-François, *L'homme de la rue de Charles Nègre à Robert Doisneau* (atti del colloquio Eugène Atget), «Photographies», n. sp., marzo 1986.
- CLAASS, Arnaud, *Les lignes de sa main*, «Cahiers de la photographie», nn.11-12, 1983.
- COUCHOT, Edmond, *Prise de vue, prise de temps*, «Cahiers de la photographie», n.8, 1982.
- DEMIEVILLE, Paul, *Les entretiens de Lin-Tsi*, «Hermès», n.4, 1985.
- DUBOIS, Philippe, *Le corps et ses fantômes*, «La recherche photographique», n.1, ottobre 1986.
- DURAND, Régis, *Photographies, sculpture du temps*, «Art Press», n.108, novembre 1986.
- FENOYL, Pierre de, *Entretien avec Anne Baldassari*, «Cahiers de la photographie», n.18, 1986.
- GAUDRAND, Jean-Claude, «Un siècle de Photo de famille», *Photos de famille*, cat. mostra, La grande halle de La Villette, 1990.
- ISER, Wolfgang, *La fiction en effet*, «Poétique», n.39, Paris, Seuil, 1979.
- JACQUART, Albert, «Un acteur décisif, mais fictif: le hasard», «Traverses», n.23, Centre Georges Pompidou, novembre 1981.
- KRAUSS, Rosalind, «Corpus delicti», *Explosante-Fixe*, Paris, Centre Pompidou-Hazan, 1985.
- KRAUSS, Rosalind, «La Photographie au service du surréalisme», *Explosante-Fixe*, Paris, Centre Pompidou-Hazan, 1985.
- LACOUTURE, Jean, «Les Pères fondateurs», *MAGNUM, 50 ans de Photographies*, Paris, Nathan images, 1989.
- LEMAGNY, Jean-Claude, *Le dessin d'H.C.-B.*, «Cahiers de la photographie», n.18, 1986.
- MARIN, Louis, *La description du tableau et le sublime en peinture*, «Communication», n.34, 1986.
- MAYNARD, Patrick, *L'icône ressuscitée de ses cendres: photographie e fonction des images*, «Critique-Minuit», nn.459-460, agosto-settembre 1985.

- METZ, Christian, «Photo, fétiche», *Pour la Photographie*, t.III, Paris, G.E.R.M.S., 1990.
- MORA, Gilles, *Le Projet photographique*, «Cahiers de la photographie», n.8, 1982.
- NEWHALL, Beaumont, *La vision instantanée d'Henri Cartier-Bresson*, «Camera», ottobre 1965.
- NOËL, Émile, «La géométrie de l'œil et du cerveau; entretien avec Jean Ninio», *L'espace et le temps aujourd'hui*, Paris, Seuil, coll. Points sciences, 1983.
- NOËL, Emile, «L'espace, le temps et les arts de l'espace; entretien avec Hubert Damish», *L'espace et le temps aujourd'hui*, Paris, Seuil, coll. Points sciences, 1983.
- RIO, Michel, *Le dit et le vu*, «Communication», n.29, 1978.
- ROEGIERS, Patrick, *Mais où est donc passé le chat de Steinberg?*, «Cahiers de la photographie», n.18, 1986.
- ROEGIERS, Patrick, *Robert Frank ou les mystères de la chambre*, «Le Monde», 11-12 maggio 1986.
- ROUILLE, André, «Clichés de la vie privée; parcours à la lisière de l'intime», *Photos de famille*, cat. mostra, La grande halle de La Villette, 1990.
- SCIANNA, Ferdinando, *A propos d'Henri Cartier-Bresson*, «Camera international», n.11, estate 1987.
- SCHOLES, Robert *et al.*, «Les modes de la fiction», *Théorie des genres*, Paris, Seuil, coll. Points, 1986.
- STIERLE, Karlheinz, *Réception et fiction*, «Poétique», n.39, Paris, Seuil, 1979.
- THEZY, Marie de, *Le groupe des XV, un moment de la photographie française*, «Cahiers de la photographie», n.9, 1983.
- THOMAS, Louis-Vincent, «Afrique noire, littérature», *Encyclopædia Universalis*, Paris, 1990.
- TOURNIER, Michel, *Création et Prédation*, «Cahiers de la photographie», n.8, 1983.
- VAN DER KEUKEN, Johan, *L'expérience d'un photographe-cinéaste*, «Photographies», n.4, aprile 1984.
- VAN LIER, Henri, *Philosophie de la photographie*, «Cahiers de la photographie», n. sp., 1983.
- VAN LIER, Henri, *Le non-acte photographique* (atti del colloquio, Paris, Sorbonne), «Cahiers de la photographie», n.8, 1983.
- VERNANT, Jean-Pierre, *De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence*, «Revue d'esthétique», n.7, Toulouse, Privat, 1984.
- WOLLEN, Peter, *Feu et glace*, «Photographies», n.4, aprile 1984.

Indice analitico

- Adams, Ansel 114
Adams, Eddie 266
Aguirre, Nacho 22
Alain 269, 270
Alberti 228
Allégret, Marc 11
Althusser, Louis 65
Antonioni, Michelangelo 262
Apollinaire, Guillaume 27, 28
Appelt, Dieter 167
Aragon, Louis 10, 29, 31, 68, 87, 106, 108, 121, 180, 197, 206
Arikha, Avigdor 247, 247, 286, 290
Aristotele 102, 228
Arrouye, Jean
Artaud, Antonin 23, 28, 145, 291
Atget, Eugène 9, 14, 17, 18-19, 87, 130, 158, 265; *Au petit Dunkerque, quai de Conti* 18; *Rue Asselin, 1924* 19, 22; *Rue Asselin, prostituta in attesa davanti alla sua porta, 1921*, 18-19, 20
Attâr, Farid-od-din 282
Awa, Kenzo, 114, 195, 196, 200-201, 231
- Bachelard, Gaston 248
Balthus 254, 258
Balzac, Honoré de 38, 39
Baraduc, Hippolyte, Dr 39
Barbazange 9
Barthes, Roland 20, 41, 44, 46, 70-71, 115, 148, 149, 220, 224-225, 250, 250, 251, 252, 253, 254, 256, 263
Baso 192
Bataille, Georges 116
Baudelaire, Charles 27, 256
Bazin, André 39
Beaton, Cecil 132
Beceyro, Raul 227
Becker 116
Beckett, Samuel 90
Bellmer, Hans 110
Benjamin, Walter 44
Bérard, Christian 179
Bergala, Alain 226-227, 229
- Bergson, Henri 34 36-37, 260, 261, 266
Bischof, Werner 124
Blanche, Jacques-Emile 9
Bloch, Ernst 114, 154
Bloch, Marc 268
Bonnard, Pierre 120, 121, 170, 179, 286, 290
Bonnefoy, Yves 141, 146, 280
Borges, José Luis 8
Boubat, Edouard 108
Bourdieu, Pierre 124, 141
Bourion, Dr 39
Bragalia 14
Brandt, Henri 110
Braque, Georges 8, 179, 193, 194
Brassaï 68, 108, 121, 124; *Graffiti* 40, 108, 110-111
Brauner, Harry 186
Bravo, Manuel Alvarez 23
Brecht, Bertolt 149
Breton, André 9 10, 11, 17, 20, 68, 88, 90, 91, 94, 98, 105, 107, 108-110, 112, 153, 154, 197, 290
Brook, Peter 291
Buisine, Alain 18
Bunuel, Luis 20, 90, 116, 291
- Caillebotte, Gustave 90, 97
Caillois, Roger 98
Calder, Alexandre 48
Camus, Albert 179, 179
Capa, Robert 84, 121, 152, 162, 166, 170, 193, 229, 266; *Soldato repubblicano, 5 settembre 1936* 160, 162
Capote, Truman 179, 181
Caravage, Le 247
Caron, Gilles 164
Carrera, G.F. 216-217
Carrière, Jean-Claude 291
Carter, Hank 81
Cartier-Bresson, Hortense 35
Cartier-Bresson, Louis 7
Casasola, Agustin-Victor 152; *Esecuzione di Fortino Samano, 1917* 148, 152-153
Céline 10
Cendrars, Blaise 28
Cézanne, Paul 8, 53, 78, 235, 280, 286
Chanel, Coco 256, 259
Char, René 108
Cheng, François 216
Chevrier, Jean-François 158, 252
Churchill 51
Cioran 26, 26
Claudel, Paul 10, 122, 276
Cocteau, Jean 10, 28
Colette 257, 258, 259
Colle, Pierre 179
Conrad, Joseph 10, 12
Corday, Charlotte 7
Cormon 7
Couchot, Edmond 267
Courteline 88
Crevel, René 9, 180
Cuyp 53
- Dagognet, François 67
Daguerre, Louis 18, 271; *Boulevard du Temple, 1839* 18, 18, 271
Dali, Salvador 10, 90
Damisch, Hubert 270
D'Annunzio, Gabriele 7
David-Neel, Alexandra 116
De Chirico, Giorgio 114
Debussy, Claude 12, 114
Degas, Edgar 8, 10, 124, 231, 236, 280, 291
Delacroix, Eugène 100, 243
Delaunay, Sonia e Robert 67
Delpire, Robert 14, 122, 125, 146, 176, 185, 259, 282
Descargues, Pierre 284
Diderot, Denis 38, 272
Doisneau, Robert 66, 108, 110, 123, 132, 158, 160-161, 190, 192, 249, 258, 260, 277; *Clochard, 1932-1933* 154, 158-159; *Chez Mme Lucienne, concierge, rue de Ménilmontant, Paris,*

- 20e arrt., 1953 268, 277
 Dostojevskij, Fjodor 7
 Douarineau, Alain 121
 Dreyer, Carl Theodor 9
 Du Camp, Maxime 65
 Dubois, Philippe 75, 76, 78, 100, 217
 Dubuffet, Jean 28
 Ducasse, Isidore 6
 Duchamp, Marcel 36, 67, 124-125, 126
 Dumayet, Pierre 283
 Durand, Régis 217
 Dürer, Albrecht 286
 Durrell, Lawrence 291

 Edgerton, Harold E. 14, 71, 219-220
 Einstein, Albert 115
 Eisenstein, S.M. 9, 22, 44
 Epstein, Jean 30, 67
 Ernst, Max 9, 40, 180
 Etiemble 146
 Evans, Walker 152, 177

 Faulkner, William 74, 74
 Faure, Elie 9, 269
 Fenoyl, Pierre de 125-126, 168-170
 Feyder, Vera 79, 146, 280
 Ficin, Marsile 228
 Fini, Léonor 180
 Flaherty, Robert 39, 40
 Flaubert, Gustave 27, 65
 Floch, Jean-Pierre 238
 Folon 125
 Forêts, Louis-René Des 130, 131
 Fox Talbot, William 127
 Fragonard, Jean-Honoré 272
 Francastel, Pierre 30
 Franck, Martine 280
 Frank, Robert 110, 265-266
 Frazer, sir James George 22, 38, 39
 Freud, Sigmund 30, 100
 Fuentes, Fernando de 23

 Galassi, Peter 87, 90, 180, 185
 Gan, Han 130
 Gandhi 173
 Gauguin, Paul 10, 234
 Gaille, Charles de 229, 230
 Genette, Gérard 90, 271
 Géricault, Théodore 266
 Giacometti, Alberto 8, 10, 73, 74, 180, 183, 234, 276, 290
 Gide, André 11
 Goethe 193
 Gombrich, Ernst H. 247

 Gracian, Balthazar 66
 Gracq, Julien 7, 13
 Granet, Marcel 80
 Greuze, Jean-Baptiste 272
 Griffith, David Wark 9
 Guibert, Hervé 249

 Haas, Ernst 229
 Hasegawa, Sabro 112
 Hegel 64
 Herrigel, Eugen 192, 193, 195-202, 210-216, 247
 Hughes, Langston 22
 Hugo, Victor 20, 265
 Huston, John 253

 Izis 124, 158

 Jacob, Max 9, 28, 180
 Jacquart, Albert 102
 Jankélévitch, Vladimir 191, 224, 233, 279, 248, 260, 261, 278
 Jarry, Alfred 88
 Joliot-Curie, Irène e Frédéric 179, 268
 Josse, Pierre 8, 10, 190
 Jouhandeau, Marcel 28
 Joyce, James 7, 10, 26, 30
 Jullien, François 234, 248, 291

 Kahnweiler, Henri 9
 Kato, Shuichi 61
 Kazan, Elia 191
 Keaton, Buster 9
 Kertész, André 14, 110, 152, 258
 Klee, Paul 40, 56, 270
 Klein, Robert 228
 Klein, William 81
 Koestler, Arthur 8
 Krauss, Rosalind 23
 Kudelski 72

 Lafargue, Paul 12
 Laffont, Robert 72
 La Hyre, Laurent de
 Lamblin, Bernard 271
 Lange, Dorothea 152
 Lanvin, Jeanne 179, 180
 Lao-tsu 195, 197, 205-206
 Lartigue, Jacques-Henri 7, 14, 265
 Lautréamont 6, 7, 10, 90, 133
 Lawrence, T. E. 134
 Le Bot, Marc 47
 Le Nain, fratelli 220
 Le Nôtre, André 226

 Lee, Russel 152
 Lefranc, Claude 6
 Leiris, Michel 11, 12, 51, 52, 52, 158
 Lessing G. E. 272
 Lévi-Strauss, Claude 22, 80
 Lévinas, Emmanuel 268, 269
 Lévy, Julien 84-87
 Lévy-Bruhl 22
 Leymarie, Jean 284, 286, 290
 Leys, Simon 126, 130
 Lhote, André 10, 53, 54, 57, 234, 235, 236, 241, 243
 Lin-Tsi 211
 Lotar, Eli 88
 Loti, Pierre 10
 Louÿs, Pierre 20
 Lumière, fratelli 67, 266

 McCullers, Carson 179, 181
 MacCullin, Don 266
Magnum 121, 123, 140, 143, 148, 168, 169, 170, 171, 173, 176, 178, 282, 283
 Malherbe 132-133
 Malraux, André 28, 160
 Mandiargues, André Pieyre de 10, 13, 14, 15, 25, 31, 32, 88, 90, 91, 146, 180
 Manet, Édouard 158
 Mao Tse-Toung 121, 252
 Marey, Étienne-Jules 36, 67
 Marinetti, Filippo Tommaso 67
 Martinez, Roméo 124
 Marx, Karl 153
 Masaccio 286
 Maselli, Francesco 100
 Matisse, Henri 121, 135, 138, 170, 179, 205, 278, 279, 285
 Maulpoix, Jean Michel 277
 Maupassant, Guy de 118
 Mauriac, François 188
 Meissonier, Jean Louis Ernest 178
 Merleau-Ponty, Maurice 256, 266
 Meschonnic, Henri 26
 Metz, Christian 269-270
 Meung, Jean de 228
 Michaux, Henri 120, 190
 Miller, Henry 146
 Miro, Juan 40, 40
 Mondrian, Piet 258
 Monet, Claude 97
 Monroe, Marilyn 251, 252-253
 Montesquieu 192, 229
 Moon, Sarah 7
 Munkasci, Martin 152; *Tre ragazzi al*

- lago Tanganica, 1929* 13-14, 16, 271
 Murillo, Bartolomé Esteban 158
 Musset, Alfred de 6
 Muybridge, Edward J. 36, 266-267

 Nadar 38, 78-79
 Nerval, Gérard de 65
 Newhall, Beaumont 84
 Nietzsche, Friedrich 7, 226
 Nizan, Paul 11, 12, 166
 Noël, Emile 271
 Noll, Marcel 197
 Nurejiev, Rudolf 164
 Nourissier, François 145

 Orozco, José Clemente 23

 Pabst, Georg W. 116
 Panilcar, Sandar 280
 Pascal 114
 Pasolini, Pier Paolo 53
 Paulhan, Jean 193, 195
 Pavese, Cesare 8
 Péguy, Charles
 Penn, Irving 14
 Peirce 76
 Percier 9
 Picabia, Francis
 Picasso, Pablo 28, 68, 121
 Piero della Francesca 8
 Pierre et Gilles 74
 Pierre, abbé 260
 Platone 228
 Plotino 228
 Poe, Edgar Allan 39
 Ponge, Francis 132-133
 Porter, Katherine Anne 75
 Poulbot, Francisque 160
 Pound, Ezra 187, 188
 Poussin, Nicolas 68
 Proust, Marcel 7, 9, 15, 25, 34, 67, 72, 81, 84, 138, 250

 Ray, Man 88, 90, 110, 126; *Énigme Isidore Ducasse, 1920* 88, 92
 Ray, Satyajit 7, 164
 Reagan, Ronald 283
 Reclus, Elisée 12
 Renaud, Madeleine 90
 Renger-Patzsch, Albert 52
 Renoir, Jean 26, 27, 29, 116, 117, 118, 121, 133, 152, 157, 235
 Renoir, Auguste 133
 Retz, cardinale di 134, 149, 152
 Reverdy, Pierre 28

 Riboud, Marc 266
 Ric_ur, Paul 268
 Rilke, Rainer Maria 250
 Rimbaud, Arthur 6, 7, 10, 12, 24, 68, 153
 Rivera, Diego 23
 Rivette, Jacques 118
 Robbe-Grillet, Alain 146
 Rodger, George 121, 266
 Rodin, Auguste 32, 267
 Roegiers, Patrick 259
 Rolland, Romain 7
 Ronis, Willy 108
 Rosenberg, Léonce 9
 Rothstein, Arthur 152
 Rousseau, Jean-Jacques 22, 192
 Roy, Claude 48, 49, 179

 Saint-Simon 192
 Salazar, Antonio 179
 Salomon, Érich 67
 Samano, Fortino 152
 Sartre, Jean-Paul 10, 145
 Savinio, Alberto 114
 Schaeffer, Jean-Marie 98, 126, 148, 149, 150, 218-219, 220, 221, 236, 262, 300-301, 304, 306, 308
 Scholes, Robert 180
 Schopenhauer, Arthur 7
 Scianna, Ferdinando 114, 123
 Segalen, Victor 10, 12
 Seurat, Georges 235, 243
 Seymour, David 121, 166, 170, 266
 Simenon, Georges 68
 Simon, Dick 134, 136
 Siqueiros, David Alfaro 23
 Smith, Eugene 110, 286
 Sontag, Susan 38, 79, 98, 100
 Soupault, Philippe 105
 Soutine, Chaïm 7
 Sperber, Dan 104
 Stein, Gertrude 9
 Steinberg, Saul 180, 258, 259, 272
 Stendhal 6, 192
 Stieglitz, Alfred 110, 114; *Equivalenza, 1930* 111, 114
 Strand, Paul 9, 18, 116, 152
 Szarkowski, John 84

 Tabard, Maurice 110
 Tati, Jacques 281
 Tériade 134, 134, 281
 Thomas, Louis-Vincent 40
 Tolstoj, Leon 192, 231
 Tong, Wen 126

 Toulouse-Lautrec, Henri de 10, 236
 Trénet, Charles 28

 Ubac, Raoul 110
 Uccello, Paolo 8

 Valéry, Paul 26, 169, 179, 193, 226, 256
 Van der Keuken, Johan
 Van Eyck, Jan 8, 286
 Van Lier, Henri 66, 218
 Varèse, Edgar 164
 Vasarely, Victor 281
 Vélazquez, Diego 158
 Voguel, Lucien 282

 Wang Lü 229
 Watteau, Antoine 242
 Watts, Alan 112
 Weegee 265
 Weston, Edward 18
 White, Minor 265
 White, Pearl 9
 Wilde, Oscar 150
 Winogrand, Garry 308
 Wölfflin, Heinrich 270
 Wollen, Peter 308

 Yuanming, Tao 130

 Zapata, Emiliano 152
 Zenone d'Elea 194, 260
 Zoete, Béryl de 23
 Zvoboda, André 116

Indice delle opere riprodotte

FOTOGRAFIE

- Abbé Pierre, febbraio 1994 (L') 259*
Acapulco, Messico, 1964 172
Acceleratore lineare, Stanford University, California, 1967 217
Ahmedabad, India, 1966 102
Ahmedabad, India, 1966 104
Ahmedabad, India, 1966 173
Ahmedabad, India, 1966 240
Ahmedabad, India, 1980 205
Albert Camus, 1944 179
Alberto Giacometti, 1961 73
Alberto Giacometti, Stampa, 1961 183
Alexander Calder, 1971 48
Alfred Stieglitz, 1946 110
Alicante, 1933 21
Alicante, 1933 31
Aligur, presso Urfa, Turchia, 1965 146
Alpes-de-Haute-Provence, 1985 112
André Breton, 1961 107
André Pieyre de Mandiargues, Italiae, 1932 91
Aquila degli Abruzzi, 1952 227
Aquila degli Abruzzi, 1952 245
Arena di Valencia, 1933 236
Arizona, 1947 44
Arsila, 1933 79
Atene, 1953 99
Autoritratto, Italia, 1932 25
Avenue du Maine, Parigi, 1932 182
Avidgor Arikha, 1985 247
- Bali, 1950 25*
Balthus con la moglie e la figlia, 1990 254
- Barrio Chino, Barcellona, 1933 165*
Basses Alpes, Francia, 1988 220
Beauce, 1958 79
Beauce, 1960 46
Berkeley, California, 1967 234
Boston, 1947 166
Bowery, New York, 1947 167
Bretagna, 1963 263
Brie, maggio 1968 285
Bruxelles, 1932 49
- Calle Cuauhtemocztin, Messico, 1934 23*
Campagna romana, 1966, 261
Campo profughi di Kurukshetra, Pendjab, 1947 203
Cape Cod, 1947 80
Cardinale Pacelli a Montmartre, 1938 (Il) 274
Carolina del Sud, 1960 78
Carson McCullers, 1947 181
Castiglia, 1953 239
Castiglia, 1963 101
Cella di una prigione modello, New Jersey, 1975 234
Chambord, 1952 136
Charles de Gaulle, 1961 229
Chiusa di Bougival, Francia, 1955 223
Cioran, 1984 26
Coco Chanel, 1964 256
Colette e la sua dama di compagnia, 1946 257
Compleanno del maharaja de Baroda, India, 1948 230
Corte del sultano di Solo, 1949 123
Cremazione di Gandhi, Delhi, 1948 138
- Cremazione di Gandhi, Delhi, 1948 175*
- Danza del Barong, Bali, 1949 51*
Deauville, 1973 270
Demolizione della gare Montparnasse, Parigi, 1968 283
Dessau, 1944 158
Dieppe, 1926 222
- Epiro, 1961 170*
Eufrate, Iraq, 1965 (L') 221
Ezra Pound, 1970 187
- Festival degli aquiloni, Ahmedabad, India, 1966 63*
Firenze, 1933 87
Foire du Trône, Parigi, 1952) 209
Forte di Golconde, Hyderabad, 1948 202
Fortezza di Pietro e Paolo, Leningrado, 1973 71
Frédéric e Irène Joliot-Curie, 1944 262
Funerali di un attore di kabuki, Giappone, 1966 243
Funerali di Sri Ramana Maharishi, India, 1948 174
Funerali delle vittime di Charonne, Parigi, 1962 274
- Gabbiani sulla Manica, 1960 290*
Gambe di Martine (Le), 1968 228
Gare Saint-Lazare, pont de l'Europe, Parigi, 1932 96
Georges Braque, 1947 194
Giappone, 1966 211
Granada, 1933 171

- Halles de Baltard, Parigi, 1952 (Le) 33
Halles, Paris, 1968 (Les) 281
Harlem, New York, 1947 76
Henri Matisse, Vence, 1944 279
Henri Matisse, villa le Rêve, Vence, 1944 135
Hortense Cartier-Bresson, 1979 35
Hudson e Manhattan, 1946 45
Hyde Park, Londra, 1938 182
Hyères, 1932 86
- Ile de la Cité, Parigi, 1952 77
Imbianchino (un), 1985 94
Impiegato di banca e la sua segretaria (Un), New York, 1960 233
Intervallo a Glyndenbourne, Inghilterra, 1955 264
In treno, Romania, 1975 82
Ippodromo di Curragh, Dublino, Irlanda, 1955 69
Irlanda, 1963 277
Isle-sur-la-Sorgue, 1991 (L) 103
Israele, 1967 95
Istanbul, 1965 62
Ivry-sur-Seine, 1955 36
- Jardin des Plantes, Parigi, 1975 128
Jardin des Tuileries, Parigi, 1976 231
Jean Paulhan, 1941 195
Jean Renoir, 1960 117
Joinville-le-Pont, 1938 119
Juan Miro, 1953 40
Juvisy, 1955 252
- Katherine Anne Porter, 1946 75
Koen Yamagushi, Kyoto, 1965 193
- Leningrado, 9 maggio 1972 253
Lisbona, 1954 214
Livorno, 1932 90
Lorraine, 1959 145
Louis Aragon, 1971 106
Louis-René des Forêts, 1995 130
 Lourdes, 1958 144
- Macellai, mercato Saint-Honoré, Parigi, 1968 184
Madrid, 1933 42
Madrid, 1933 57
Madrid, 1933 176
Madurai, India, 1947 109
- Manifestazione in place de la République, Parigi, 1958 159
Marcel Duchamp e Man Ray, 1968 126
Marilyn Monroe, Reno, 1961 251
Mario, coltivatore e maestro di danza, Bali, 1949 50
Martigues, 1932 90
Martine con una tazza di tè, 1975 207
Matera, Italia, 1973 58
Mélanie e il gatto di Folon, 1978 207
Metropolitana di New York, 1959 213
Messico, 1934 42
Messico, 1934 286
Messico, 1964 242
Messico, 1934 43
Messico, 1964 162
Messico, 1963 260
Michel Leiris, 1971 52
Miniera in Messico, 1934 164
Mio letto (Il), 1965 129
Mme Jeanne Lanvin, 1945 180
Monte Aso, Giappone, 1966 262
Montréal, Canada, 1964 171
Muro di Berlino, 1962 (Il) 142
Muro di Berlino, 1962 (Il) 143
Muro di Berlino, 1962 (Il) 137
Musée d'art moderne, Parigi, 1969 125
Museo, Napoli, 1963 225
- Nanchino, 1949 229
Napoli, 1963 100
New York, 1945 167
New York, 1959 191
Newcastle on Tyne, Inghilterra, 1978 222
Nudo, Italia, 1933 287
- Olanda, 1953, 47
- Palais-Royal, Parigi, 1960 102
Paon favori du Bhagwan Mahareshi, 1948 (Le) 52, 53
Parigi (senza data) 70
Parigi e la tour Eiffel, 1985 113
Parigi vista da Notre-Dame, 1955 161
Parigi, 1932 92
Parigi, 13° arrondissement, 1971 282
Paul Valéry, 1946 178
Pavone preferito di Bhagwan Mahareshi (Il), 1948 53
Pechino, 1949 246
Pescatore e suo figlio (Un), Puri, Orissa, 1980 177
- Piazza coperta di Simiane, Francia, 1969 275
Picnic in Georgia, 1972 162
Pierre Bonnard, Le Cannet, 1944 120
Piroghe, Còsta d'Avorio, 1930 11
Piscina Deligny, Parigi, 1955 34
Place Saint-Sulpice, Parigi, 1932 81
Porter, Katherine Anne, 1946 75
Prix de l'Arc de triomphe, Longchamp, 1969 69
Prizren, Jugoslavia, 1965 168
- Quai de Javel, Parigi, 1932 185
Quai des Tuileries, 1955 27
Quai Saint-Bernard, Parigi, 1932 60
Quartiere cubano, New York, 1935 212
- Raduno a Parigi, 1954 152
Robert Flaherty, 1947 39
Roland Barthes, 1963 250
Roma, 1951 87, 89
Roma, 1959 55
Roma, 1965 54
Roma, Trastevere, 1953 265
Rouen, 1929 17
Rue Mouffetard, Parigi, 1954 157
- Salerno, 1933 61
Samarkand, Uzbekistan, 1972 153
Santa Clara, Messico, 1934 41
Sarajevo, 1965 168
Sardegna, 1963 90, 93
Saul Steinberg, 1946 258
Senna, 1955 (La) 118
Sfilata per il X anniversario della proclamazione della Repubblica popolare cinese, Pechino, 1958 232
Shanghai, 1949 174
Shanghai, 1° agosto 1949 253
Siena, 1933 85
Sifnos, 1961 56
Siviglia, 1933 237
Siviglia, 1933 24
Sri Lanka, 1949 32
Srinagar, Kashmir, 1948 249
Srinagar, India, 1948 139
Stati Uniti, 1969 216
Sulle rive della Marna, 1938 118
Sumatra, 1949 201
Svezia, 1956 37
Svizzera, 1991 284

Tassisti, Berlino, 1931 13
Tebe, Egitto, 1950 204
Tempesta sul Mar dei Caraibi, 1934
 115
Tempio, Fatehpur Sikri, India, 1966
 198-199
Tennessee, 1946 215
Tennessee, 1947 275
Texas, 1961 208
Tivoli, 1933 271
Trafalgar Square, il giorno dell'incoronazione di Giorgio VI, 1937 163
Tralee, Irlanda, 1963 224
Trieste, 1933 56
Trombettista Joe e sua moglie May (II), 1934 255
Truman Capote, 1947 181

Ubud, Bali, 1949 189
Udaipur, 1966 196
Ultimi giorni del Kuomintang, Pechino, 1949 244
Ungheria, 1965 238

Valencia, 1933 169
Valle di Queyras, 1954 272
Vert Galant (Le), Parigi, 1954 156
Vicksbourg, Tennessee, 1946 151
Villette (La), Paris, 1932 155

Washington, 1958 241
William Faulkner, 1947 74

Yin e Yang di un ruscello giapponese, 1966 4

Zapatisti, Messico, 1964 149

OPERE GRAFICHE

I numeri romani si riferiscono alle tavole a colori fuori testo.

A., aprile 1988 (matita, 21 x 29,5) 288
A., aprile 1988 (matita, 29 x 20,5) 289
A.S., febbraio 1984 (tempera, 25 x 32,5, coll. Blumenfeld) X
André Pieyre de Mandiargues, 1991
 (matita, 23 x 17) 15
Arbres nus, les Tuileries (senza data,

litografia, 38,5 x 28) 64
Berna, 1989 (tempera, 19 x 24) VI
Cannes, luglio 1967 (tempera, 18 x 26,5) VIII
Chiesa di Guermantes, 1924 (tempera, 12 x 9) I
Chiesa di Saint-Roch, 1991 (litografia, 38,5 x 28) 161
Claude Roy, 1992 (matita, 23 x 17) 48
Due nudi, 1989 (tempera, 27 x 23) IV
Épesses, 1981 (matita, 23,8 x 31,9) 136
Foresta di Saint-Germain-en-Laye, 1980 (matita, 21 x 12,5) 65
Gare d'Orsay, Parigi, febbraio 1974
 (inchiostro, 35,4 x 49,5) 140
Gordes, 1983 (matita) 235
Gordes, 1983 (matita, 35 x 22) 59
Harry Brauner, 1978 (matita 31,9 x 23,6) 186
Isle-sur-la-Sorgue, 1991 (matita, 16 x 24) 103
Jardin des Plantes, Parigi, 1978
 (matita, 40,5 x 39,3) 127
K. su una poltrona, 1990 (matita, 28,8 x 20,3) 288
K. su una poltrona, 1989 (matita, 29,5 x 21) 288
Lago di Ginevra, 1994 (matita, 10 x 15) 105
Les Buttes-Chaumont, litografia per Le paysan de Paris, 1993 105
Les Tuileries, 1983 (tempera, 24 x 32) V
Lione, 1943 (acquerello, 13,5 x 20,5) II
Louis-René des Forêts, 1995 (matita, 26 x 21,4) 131
Madeleine, Parigi, 1978 (La) (pietra nera 18 x 11,3) 64
Martine allo specchio, 1975 (pietra nera, 13,1 x 18,7) 206
Mélanie davanti alla televisione, 1982
 (matita, 18 x 24) 206
Museo di storia naturale, Parigi, 1977
 (matita, 39 x 48) 65
Museum d'histoire naturelle, Paris, 1976 273, 278
Natura morta rossa, 1981 (tempera, 15,5 x 24) VII
New York, 1974 (matita, 12,7 x 17) 122
Newcastle, 1978 (matita, 20,5 x 13,5) 97

Nudo, litografia per Le paysan de Paris, 1993 (40,5 x 30) 9
Oppedette, 1977 (inchiostro, 24 x 30,5) 219
Passage, litografia per Le paysan de Paris, 1993 (40,5 x 30) 29
Pierre Josse, 1979 (matita, 31,9 x 23,8) 190
Pierre Josse, 1980 (carboncino, 25,5 x 33,5) 8
Plan de la Tour, 1974 (inchiostro, 23,7 x 36,6) 218
Rideauville, 1980 (matita, 24 x 26) 83
Roma, 1980 (tempera, 15,5 x 24) IX
Roméo Martinez e sua moglie, 1982
 (matita, 23,8 x 31,8) 124
Saint-Germain-l'Auxerrois, Parigi, 1984 (matita, 24,1 x 22,1) 28
Saint-Guénolé, 1970 (carboncino, 12,7 x 19,7) 132
Tavola, 1943 (gouache, 23,4 x 16,6) 8
Tériade, 1982 (matita, 31,5 x 23,5) 134
Tuileries, Paris, 1977 (Les) (matita) 267
Tuileries, Paris, marzo 1974 (Les)
 (matita, 39 x 48) 133
Yves Bonnefoy, 1979 (matita, 24 x 14,5) 141

RINGRAZIAMENTI

L'autore desidera ringraziare calorosamente per il loro sostegno e i loro incoraggiamenti Henri Cartier-Bresson e Martine Franck. Esprime inoltre tutta la propria gratitudine a Yves Bonnefoy, Jean-François Barrielle, Robert Delpire e Jean Arrouye, e a Marie-Thérèse Dumas il cui aiuto è stato prezioso, a Anne Crémieux e Marie-Pierre Giffey degli archivi Magnum, a Daniel Mordac e Marie-Pierre Bride di Picto Bastille, allo studio Perrain, e infine a Claire Lagarde e Nathalie Michel che hanno rivisto il manoscritto con scrupolosa precisione e a Frédéric Célestin per il progetto grafico. L'editore italiano esprime un particolare ringraziamento a Ferdinando Scianna, Paola Bergna e Marina Itolli.

L'autore e l'editore ringraziano Madame Brassai per il gentile contributo.

CREDITI FOTOGRAFICI

Eugene Atget: New York, The Museum of Modern Art, 1995, print by Chicago Albumen Works, 1984, from an original negative in the Abbott-Levy Collection 10; Coll. Abbott-Levy, partial gift of Shirley C. Burden 12; Brassai: Estate Brassai 103; Augustin Victor Casasola: Pachuca, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Fototeca 142; Robert Capa: Capa/Magnum 153; Louis Daguerre: Munich, Münchner Stadtmuseum 9; Robert Doisneau: Doisneau/Rapho 147, 267; Martin Munkacsy: Joan Munkacsy 7; Man Ray: Paris, ADAGP/Man Ray Trust, 1995, coll. Vera et Arturo Schwarz, Milano 85; Alfred Stieglitz: Philadelphia, Museum of Art, coll. Dorothy Norman 105