

Paola Pennisi

IL PITTORIALISMO FOTOGRAFICO.
LE RAGIONI DI UN FRAINTENDIMENTO

1. Il Pittorialismo fotografico

Tra tutte le questioni storiche che riguardano la fotografia, certamente il rapporto tra questa e l'arte pittorica costituisce uno dei più affascinanti intrecci di pratiche, intelletti e circostanze da aver meritato – e meritare evidentemente ancor oggi – una speciale attenzione.

Le ragioni di tale ostinata sensibilità analitica sono fondamentalmente riconducibili, a nostro avviso, a quattro fattori:

- (a) in primo luogo quella che potremmo definire una analogia percettiva: le fotografie sono oggetti che, percettivamente, funzionano come i quadri, ossia sono bidimensionali, racchiusi in una cornice e veicolano un contenuto figurativo;
- (b) in secondo luogo, gli agenti legati alla produzione delle immagini fotografiche non erano altro che ex-pittori o appassionati di tecnica e tecnologia inizialmente interessati al principio della *camera obscura*, che permetteva

di ottenere immagini prospettiche perfettamente definite senza l'intervento della mano;

- (c) come diretta conseguenza di ciò, la fotografia delle origini non somigliava affatto al genere di fotografia a cui siamo abituati noi oggi, era piuttosto una sorta di trasposizione stilistica intermediale che promuoveva la mutua-zione di stilemi formali da parte della pittura;
- (d) infine, da un punto di vista prettamente socio-economico, la fotografia si innestava all'interno di un segmento di pratiche culturali storicamente appartenuto alla pittura. Non dovrebbe sorprendere allora l'intima connessione, sia pratico-oggettuale sia filosofico-stilistica, della fotografia con l'arte figurativa, connessione che, lungo i primi settanta-ottanta anni di storia del medium, ha prodotto, sfociando in esso e nello stesso tempo costituendolo, un movimento artistico-fotografico che è al centro della nostra analisi: il Pittorialismo.

Possiamo ricondurre la nascita del Pittorialismo alla prima mostra del Camera Club di Vienna del 1891¹, mostra che formalizzò e legittimò un atteggiamento esteti-

¹ A. Madesani, *Storia della fotografia*, Mondadori, Milano 2005.

co già presente nella costruzione delle immagini fotografiche e che contribuì alla diffusione di un'idea per la quale la fotografia doveva essere concepita come una pratica artistica completamente assoggettabile alla pratica pittorica.

Il motore concettuale responsabile di questo processo di schiacciamento della fotografia sulla pittura fa capo ad un atteggiamento – promosso da quegli stessi ex-pittori ora prestatati alla pratica fotografica e più in generale dai neo-fotografi – volto a legittimare artisticamente la fotografia, a riconoscerle uno statuto autonomo che le permettesse di assurgere al rango di arte. In altre parole, si cercò di trovare degli espedienti formali che garantissero al nuovo medium di trovare spazio e legittimità all'interno di un sistema storicamente arroccato su principi estetico-formali appartenenti alla pittura.

Figlia meticcica di scienza e arte, la fotografia deficitava, agli occhi degli agenti sociali dell'epoca, di un elemento decisivo: la manualità. Quello che oggi si considera un pregio, un tratto distintivo di una poetica squisitamente fotografica che trova nell'istantanea la sua massima espressione estetica, costituiva un problema non da poco in un panorama artistico in cui l'intervento della mano sembrava l'unico in grado di giustificare un atto creativo. Le immagini fotografiche, per certi versi, continuavano a funzionare logicamente come delle copie senza vita della realtà, alla stessa stregua delle fotoincisioni o di qualunque altro prodotto meccanico-industriale.

Ma come legittimare la fotografia al cospetto della tradizione pittorica? Le scelte si riducevano a due: trovare una propria identità stilistico-formale, nella convinzione che la fotografia disponesse dell'autonomia concettuale e pratica per offrire un'alternativa poetica alla pittura; oppure percorrere il solco già tracciato dalla pittura, nella speranza di ritagliarsi uno spazio di consenso all'interno di un sistema che, per definizione, faceva della manualità e del processo pittorici un punto essenziale per la creazione estetica. Il Pittorialismo è il risultato di questa seconda opzione di scelta, un tentativo filosoficamente mal posto di prendere parte ad uno *status quo* attraverso l'abbandono di una tecnica – quella acheiropoietica e genuina del dispositivo fotografico – a vantaggio di un'altra, quella manipolativa e simbolica della pittura: “è proprio con questo concetto feticistico e radicalmente antitecnico dell'arte che i teorici della fotografia hanno cercato di fare i conti, naturalmente senza pervenire al minimo risultato. Poiché non facevano null'altro che tentare di accreditare l'attività del fotografo davanti a quel seggio di giudice che il fotografo stava rovesciando.”²

Questa sorta di svuotamento stilistico messo in atto non fu solo causato da fattori prettamente artistici. In realtà, questo procedette di pari passo con un atteggiamento analogo sul versante sociale: la fotografia non poteva promuovere dei contenuti aulici o allegorici, poteva in qualche modo ri-presentare un fatto del mondo, nella sua bana-

² Walter Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966, pag. 60.

le esistenza, si limitava a catturare delle circostanze finite, non accedendo alla sofisticata ampiezza tematica della pittura. Anche questo fu considerato un limite. La fotografia aveva innescato un processo di democratizzazione del visibile³ per cui, per la prima volta, lo spazio del raccontabile non era più definito da persone istruite e genericamente mosse da un'attitudine creativa, ma da tutti: *tutti* potevano, a patto di avere con sé un dispositivo fotografico, eleggere a tema un frammento del mondo, progettare e sintetizzare una storia in un'immagine. Il Pittorialismo come movimento tentò di arginare questo fenomeno, mettendo in atto una controdemocratizzazione del visibile come garanzia di qualità artistica e creativa.

2. Diffusione di un'idea

In realtà, il movimento pittorialista non fu così omogeneo e compatto. Anche se la sua nascita è perlopiù sincronica, la dislocazione territoriale tra Europa e Stati Uniti d'America ha favorito un variegato mosaico di stili differenti, talvolta antitetici.

I campioni dell'“illusionismo fotografico”⁴ furono Oscar Gustav Rejlander e Henry Peach Robinson i quali, attraverso vari procedimenti di altissima fattura tecnica, pro-

³ A tal proposito cfr. Heinrich Schwarz, *Arte e fotografia*, Bollati Boringhieri, Torino 1992.

⁴ Francesca Alinovi, *I padri dell'illusionismo fotografico: Rejlander e Robinson*, in F. Alinovi & C. Marra, *La fotografia. Illusione o rivelazione?* Quinlan, Bologna 2006.

dussero delle immagini allegoriche dal forte valore simbolico. Nel loro caso, la legittimazione artistica passava attraverso il doppio gioco della raffinatezza manuale e della ricercatezza tematica dei soggetti rappresentati.

Scrive Robinson: “Il mio intendimento nell’introdurre incisioni da dipinti di forme complesse non è quello di offrire ai fotografi esempi per una esatta imitazione, ma di mostrare come esistano leggi immutabili in tutti i buoni lavori artistici [...] Il mezzo attraverso il quale si possono realizzare composizioni più complesse è la stampa combinata, un metodo che permette al fotografo di rappresentare oggetti su piani diversi correttamente a fuoco”⁵ (in foto un esempio del 1861).



Robinson, *The Lady of Shalott*, 1861

⁵ H.P. Robinson, *Combination Printing*, in *Pictorial Effect in Photography*, 1869, tratto da Roberta Valtorta, *Il pensiero dei fotografi*, Mondadori, Milano 2008.

Contenuti elevati e raffinata modalità di esecuzione sembrano essere i due ingredienti essenziali per una buona produzione fotografica artisticamente intesa, quanto meno nell'ottica dei due fotografi appena citati.

Siamo negli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento, la fotografia pittorica per circa un ventennio trova i tanto agognati consensi presso le corti e i salotti. Ma verso il 1880, proprio quando il pittoricismo raggiunge la sua massima teorizzazione attraverso gli scritti e le opere dei due fotografi, si assiste ad un fenomeno sociale che influenzerà gli sviluppi della giovane fotografia pittorica: in seguito alla industrializzazione del processo fotografico portata avanti non solo sul piano tecnico – nel 1888 l'americano George Eastman inventa il Kodak, un dispositivo in grado di produrre cento fotografie facilmente sviluppabili a basso costo – ma anche sul piano dei costumi – si pensi a fotografi come André-Adolphe-Eugène Disdéri che di fatto ha attuato un processo di mercificazione immaginifica del volto attraverso la sua *carte de visite* – si assiste alla nascita di nuove posizioni teoriche sul mezzo fotografico.

Peter Henry Emerson, nel suo *Naturalistic Photography for Students of Art* sostiene l'idea che la fotografia sia l'unico dispositivo in grado di rendere naturalmente l'effetto che la natura produce sull'occhio umano. In questa sua estetica che si fonda su dati percettivi più che formali, Emerson ritiene che la tecnica dello sfuocato sia l'unica a far coincidere la rappresentazione formale con la realtà della percezione

umana⁶. Un tentativo, il suo, di restituire legittimità al dispositivo fotografico non attraverso la declinazione di stilemi formali, ma attraverso il riconoscimento di una specificità tecnica del mezzo capace di giustificare una legittimità ontologica.



Peter Henry Emerson, *Cutting the Gladdon*, from *Life and Landscape on the Norfolk Broads*, 1886

In Italia il movimento pittorialista nacque di fatto contestualmente ad una rivista dal titolo emblematico: “La fotografia artistica. Rivista internazionale illustrata” nel

⁶ Marina Miraglia, *Fotografia pittorica*, in AA.VV., *Fotografia pittorica 1889-1911*, Electa, Milano 1979.

1904. In realtà, il maggiore apporto offerto dalla rivista fu quello di promuovere un circuito di collaborazione e di scambio tra fotografi e artisti, all'interno di un clima moderno e internazionale.⁷

Ma fu senza dubbio la rivista newyorkese "Camera Work", diretta da Alfred Stieglitz a rivestire un ruolo cruciale, prima nell'affermazione e poi nell'inesorabile metamorfosi, della parabola pittorialista. La rivista nacque con l'intento di pubblicare le mostre che si tenevano presso la Galleria 291 di New York, mostre che ospitavano indistintamente artisti come Picasso e Matisse, e fotografi del calibro di Stieglitz, Edward Steichen, Paul Strand, oltre che lo stesso Rejlander, David Octavius Hill, Julia Margaret Cameron, il barone Adolphe De Meyer e tantissimi altri illustri artisti e fotografi dell'epoca⁸.

Fu sicuramente la concentrazione di artisti più florida e variegata che avesse promosso le istanze pittorialiste, ma fu anche il centro in cui tali istanze videro il tramonto definitivo. Questo fu dovuto al progressivo traghettamento da un'arte votata al bello verso un'arte votata al vero che fotografi come Strand e lo stesso Stieglitz misero in atto nei confronti della fotografia. La fotografia diretta sostituì l'approccio estetizzante dell'epoca pittorialista e il tutto si consumò progressivamente all'interno della

⁷ Paolo Costantini, *La fotografia artistica. 1904-1917*, Bollati Boringhieri, Torino 1990.

⁸ Pamela Roberts (a cura di), *Camera Work. L'opera fotografica di Stieglitz, Steichen e Strand tra Europa e America*, Alinari, Firenze 2009.

rivista, che nel 1917, dopo quattordici anni di evoluzione, chiuse i battenti promuovendo una nuova idea di fotografia, più moderna e incentrata sulla tecnica. Da lì in poi il corso fu breve. Il Bauhaus da una parte e la rivoluzione Dada dall'altra, mostrarono rispettivamente l'importanza della tecnica e della progettazione nell'arte⁹ e la totale inessenzialità della manualità per ottenere la creazione di un oggetto artistico¹⁰.

3. La necessità storica del movimento

Il Pittorialismo è considerato in modo ambivalente dalla storia della fotografia e confidiamo che le ragioni di questa ambivalenza siano emerse nel corso della trattazione: da un lato rappresenta il più sistematico, accurato e pionieristico tentativo di legittimare la pratica fotografica conferendole un'aura di artisticità; dall'altro lato, invece, appare come il più anti-fotografico tra tutti i modi di intendere la fotografia stessa.

In un clima di novità e di profonde modificazioni storico-sociali, la fotografia propose come modo nuovo di concepire l'immagine, ma la mancanza di norme e di tradizioni che la accreditassero e le permettessero di sviluppare una poetica propria finì

⁹ László Moholy-Nagy, *Pittura fotografia film*, Einaudi, Torino 1987.

¹⁰ Claudio Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia senza combattimento*. Mondadori, Milano 1999.

con l'allinearla alla ben più familiare pratica pittorica. Non sembrava esserci margine di artisticità per un dispositivo la cui caratteristica principale consisteva nel registrare su un supporto fotosensibile l'immagine speculare della realtà: troppo ottuso, troppo poco margine per l'intervento umano. Bisognava che la fotografia trovasse un ampio margine di creatività, grazie al quale poter competere con la pittura, anche a costo di stravolgere l'essenza di un dispositivo che faceva dell'automatismo meccanico la sua vera forza comunicativa.

Come considerare allora l'ampia parentesi pittorialista? La nostra posizione al riguardo vorrebbe offrire una lettura positiva. È vero che il pittorialismo può essere considerato *in sé* un progetto creativo che allontana la fotografia dalla sua stessa natura, favorendo gli aspetti iconico-simbolici dell'immagine pittorica rispetto a quelli indicativi tipici dell'immagine fotografica e invocando l'intervento manipolatore, più che l'intuizione intellettuale del fotografo. È altrettanto vero, però, che il pittorialismo fu un movimento promosso da fotografi che amavano la pratica fotografica e che volevano a tutti i costi che essa venisse accolta.

Il problema dell'artisticità della fotografia poteva essere affrontato solo attraverso un confronto diretto con il modello dominante, non si poteva non sintonizzarsi su di una frequenza storica che favorisse il mutuo riconoscimento (o meglio, la mutua esclusione) di due pratiche apparentemente simili ma ontologicamente distanti. Per noi il pittorialismo costituì una sorta di *necessità storica* senza la quale il percorso

che ha portato alla grande fotografia moderna non si sarebbe potuto compiere. La riflessione che ha condotto a concentrarsi sulla ricerca dello “specifico fotografico”¹¹ scaturisce proprio dall’insoddisfazione derivante dal modello pittoricista applicato alla fotografia.

Non è tutto. Il rapporto tra arte e fotografia, che solo attraverso il Pittorialismo ha avuto modo di articolarsi completamente, non ha solamente condizionato le sorti della neonata pratica tecnoartistica, ma ha letteralmente sconvolto gli orizzonti creativi dell’arte pittorica, anzi, potremmo azzardare, ha ucciso l’arte pittorica, che, da quel momento in poi, verrà rimpiazzata (anche se non completamente) dai *ready-made* duchampiani e dalla nuova ondata di contemporaneità che questi causarono.

¹¹ Roland Barthes, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980.