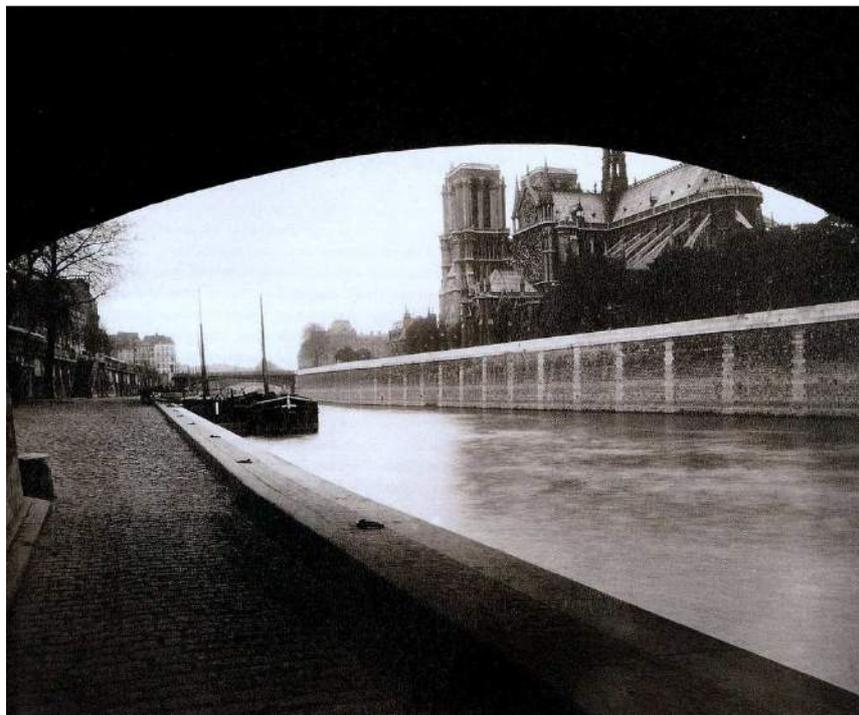


Eugène Atget (1857-1927) è stato un vero e proprio *flâneur* armato di macchina fotografica: la sua determinazione a documentare l'architettura e l'assetto urbano della vecchia Parigi lo ha reso celebre in tutto il mondo. La sua fama è stata però per lo più postuma: in vita il suo genio fu riconosciuto solo assai tardivamente da un piccolo gruppo di artisti d'avanguardia, nell'ultimo paio d'anni della sua esistenza; e la maggior parte dei suoi scatti è stato pubblicato dopo la sua morte soprattutto per iniziativa di Berenice Abbott. Oggi Atget è viceversa considerato uno dei grandi fotografi del Novecento.



Rimasto orfano di entrambi i genitori entro i cinque anni, Atget fu cresciuto dai nonni paterni a Bordeaux: nel 1875 poi, appena terminate le scuole secondarie, si arruolò nella marina mercantile, lavorando come mozzo per due anni. Trasferitosi a Parigi, vi frequentò il corso d'arte drammatica del Conservatorio. Nel 1885 entrò a far parte di una compagnia teatrale itinerante: nonostante gli scarsi risultati, questo mestiere gli permise di conoscere la donna della sua vita, Valentine Delafosse-Compagnon, con cui si sposerà di lì a poco. A causa di un'infezione alle corde vocali abbandonò il teatro nel 1887, dedicandosi alla pittura, al disegno e alla fotografia (i suoi primi scatti sono datati 1888). La decisione di darsi alla fotografia in maniera intensiva risale al 1890: non si trattò di una sorta di epifania, di un momento in cui Atget si rese conto della propria profonda vocazione; egli valutò piuttosto di aver raggiunto una tecnica sufficientemente buona da poter fornire a pittori, disegnatori e architetti le documentazioni fotografiche di cui essi necessitavano per svolgere il proprio lavoro. L'uscio dell'ufficio di Atget recava infatti la scritta *Documents pour artistes* e a tale modestia rimase improntata tutta la sua attività, fino alla fine, nonostante egli sviluppasse poi una propria progettualità nel fotografare le strade della capitale che era chiaramente frutto di una ricerca appassionatamente personale. Tale progetto di mappatura fotografica della Vecchia Parigi fu inaugurato nel 1897 e proseguì per i successivi trent'anni, fino alla morte dell'artista. Atget cominciò a vendere i suoi scatti urbani in giro per la città, soprattutto ai turisti, finché istituzioni come il Musée Carnavalet e la Bibliothèque historique de la ville de Paris iniziarono ad acquisire i suoi lavori e a patrocinare il suo progetto: in particolare la Bibliothèque funzionò anche committente a partire dal 1906-07 circa.



Malgrado non si ritenesse un *amateur*, un dilettante, la personalità di Atget era comunque scevra di ogni velleità autocelebrativa, ed egli riteneva anzi di “non aver reso davvero giustizia alla grande città di Parigi” con le sue immagini. Figura schiva, umile ed enigmatica, Atget non ha lasciato alcuna testimonianza scritta, né diari né interviste: le poche affermazioni che egli avrebbe compiuto a proposito della propria opera le conosciamo per sentito dire, riportate da coloro che lo conobbero personalmente (Berenice Abbott, Man Ray e il circolo surrealista parigino).



Atget adoperava un macchinario di grande formato, in legno e con struttura a soffietto: un banco ottico che funzionava con lastre di vetro 18x24. Un tale equipaggiamento era generalmente considerato adatto al massimo per foto posate o messe in scena, ma Atget riuscì a servirsene in modo efficacissimo anche per cogliere i suoi squarci urbani, con le loro composizioni sorprendenti e le loro giustapposizioni inattese. Nonostante un'apparecchiatura di questo tipo divenne presto datata, Atget rifiutò di cambiarla per tutta la vita, anche se essa aveva un peso non indifferente e trasportarla con sé durante le sue peregrinazioni urbane doveva costargli non poca fatica. Ma Atget

era un vero e proprio cantore del passato, della nostalgia e della melanconia, e dunque il suo utilizzo di un'attrezzatura sorpassata è in fondo coerente alla sua poetica.



Caratteri distintivi delle immagini di Atget sono:

- un senso della luce sottile e prolungato dovuto appunto alla lunga esposizione cui il suo equipaggiamento lo costringeva
- la costruzione di campi visivi piuttosto ampi e di conseguenza una tendenza a suggerire l'atmosfera dell'ambiente piuttosto che concentrarsi sui dettagli – anche se questo non significa che egli non prestasse attenzione a questo aspetto, anzi egli aveva occhio per giustapposizioni non volute, *non sequitur*, peculiarità di scala, stranezze, casualità, ma preferiva includerle nell'immagine insieme a tutto il resto piuttosto che enfatizzarle tramite l'inquadratura o le messa in scena.

- la scelta di soggetti e scene lontani dalla Parigi più trafficata e ribollente di attività del centro. Questa lontananza non va intesa tanto in senso geografico, perché spesso questi angoli nascosti erano in realtà prossimi al fragore del centro: le sue scene sono tanto silenziose e vuote perché egli scattava soprattutto all'alba o nelle prime ore del giorno, ed in generale si industriava per rintracciare quegli spazi che rimanevano miracolosamente estranei alla fervente congestione dei *boulevards* più affollati.

Nonostante le sue fotografie ci mostrino la città nelle sue molteplici sfaccettature, la profonda coerenza della ricerca di Atget ci dà l'impressione netta che egli adoperasse la fotografia per rintracciare una città *altra*, presente ma generalmente nascosta sotto il clamore della modernità, come se egli cercasse il permanere di uno spazio-tempo diverso, la cui perseveranza contraddica l'ossessione della sua epoca (e della nostra) per tutto ciò che è nuovo ed immediato.







L'opera di Atget è stata spesso comparata con quella di Charles Marville, e la ragione di ciò appare evidente anche ad un primo, superficiale sguardo, a partire dalla costruzione in profondità condivisa da molti scatti dei due fotografi. Si è in passato voluto contrapporre l'operato di Marville e quello di Atget sottolineando del primo soltanto la relazione con la committenza delle istituzioni di potere, e del secondo invece l'operare libero e lontano da influenze. Ma, come abbiamo visto, anche Atget operò con il sostegno della Bibliothèque historique de la ville de Paris e dunque non era del tutto lontano dalle istituzioni. Il punto è che il potere stesso aveva cambiato atteggiamento, almeno parzialmente, rispetto allo spazio urbano della Vecchia Parigi: mentre Marville era al servizio di un'amministrazione che intendeva sostanzialmente demolire lo spazio in decadenza, all'epoca di Atget il clima culturale e la percezione collettiva nei confronti dello spazio parigino erano cambiati, e c'era molto più spazio di prima per un atteggiamento protettivo e nostalgico, tanto è vero che era

stata creata la Commission Municipale du Vieux Paris, preposta per l'appunto alla preservazione dell'antico e del pittoresco.



Bisogna tra l'altro tener presente che è assai probabile che Atget conoscesse gli scatti di Marville, che erano state acquistate dalla summenzionata Bibliothèque, restaurati e ristampati nel 1899, un'iniziativa perfettamente in sintonia con il clima di revival e di attenzione verso il passato di cui sopra. In effetti possiamo dire che l'elemento di romanticismo nostalgico presente in Marville soltanto come effetto secondario del suo sguardo sulla città, in Atget diventa più esplicito, consapevole e netto. D'altronde, come quella di Marville, anche la carriera di Atget era incominciata all'insegna di inclinazioni più romantiche (a cominciare dalle iniziali aspirazioni di Atget di fare l'attore): entrambi avevano però poi trovato la loro cifra stilistica temperando gli aspetti più elegiaci attraverso un'osservazione almeno parzialmente documentaristica. Atget porta insomma a compimento quella commistione che Marville aveva accennato tra partecipazione nostalgica e rigore documentario.

Ciò che rende indimenticabili (a anche un po' sconcertanti) le migliori di queste foto è l'imperturbabilità del fotografo, che non ci svela mai la propria reazione dinnanzi alle cose che fotografa e non vuole mai sottolineare gli elementi eccezionali o misteriosi, preferendo farli parlare da sé.

In effetti si potrebbe dire che entrambi questi fotografi partono da un presupposto comune: che la strada abbia una dimensione estetica intrinseca per la cui scoperta la macchina fotografica è irresistibilmente predisposta. Questa dimensione estetica è stata perfettamente espressa da Walter Benjamin, che ha descritto le fotografie di Atget come immagini "della scena del crimine": in questi scatti generalmente non vediamo nessuna persona, nessun atto, eppure qui qualcosa è accaduto, sotto l'assenza si percepisce una presenza che pure non si mostra, e che forse è semplicemente il *pathos* dato dal tempo che passa.





La vuotezza delle strade nella maggior parte degli scatti di Atget è ciò che le rende particolarmente suggestive, presaghe, cariche d'atmosfera. Questo effetto è forse ancor più forte nelle foto in cui sono in verità presenti alcune persone, ma a causa della tecnica antiquata di Atget con i suoi lunghi

tempi d'esposizione, la presenza umana risulta alternativamente sfocata o di una fissità innaturale. La vecchia Parigi appare qui come una necropoli abitata da fantasmi. Un esempio eccezionale di questo discorso è la foto che segue, in cui notiamo subito il calderaio di Rue Maure in primo piano, mentre la presenza femminile al primo piano dell'edificio, di cui potremmo inizialmente non accorgerci, sortisce un effetto fortemente perturbante. E infine, non c'è forse un'altra figura alla fine del vicolo, accostata al muro? Non siamo nemmeno sicuri di poterlo affermare. Atget andava alla ricerca della temporalità sotterranea, difficile da percepire sotto il trambusto della Parigi dell'epoca, rintracciando il ritmo lento della città e delle sue strade di pietra sotto la velocità effimera ed evanescente dei suoi abitanti.



Al posto delle persone Atget fotografò, in una serie famosa, i manichini esposti nelle vetrine di Parigi. Questi simulacri della figura umana, rivelati in tutta la loro carica perturbante, sospesi tra l'imitazione della vita e la loro natura evidentemente artificiale, servono in parte a riflettere sulla fotografia stessa, che è parimenti sospesa tra la restituzione del movimento e della vita e il rapporto con la stasi e con la morte. In questa sospensione tra la vita e la morte sta il carattere profondamente perturbante della fotografia.

È inoltre possibile cogliere in queste immagini anche un commento al feticismo del consumo e della merce che animava la società sempre più massificata dell'Occidente capitalista di fine Ottocento: le uniche forme umane che Atget riesce davvero a cogliere a Parigi sono questi simulacri di uomini, donne e bambini esposti per scopi di vendita.







L'aspetto caratteristico del lavoro di Atget (e di Marville) partecipa di un discorso che riguarda la *Street Photography* nel suo complesso: queste foto mostrano infatti la capacità di cogliere la bellezza e la fascinazione intrinseche che gli spazi pubblici hanno nei tempi moderni, e questo è un aspetto saliente di tutti i fotografi di cui ci occupiamo. Atget non vuole mostrare la vita *nella* strada, ma la vita *della* strada stessa: egli è alla ricerca dello spirito del luogo, del *genius loci*, egli cerca di restituire allo spazio l'importanza che gli spetta, in tutta la sua autonomia, riconoscendogli una forza di fascinazione con cui bisogna fare i conti. È infatti proprio a partire dalla fine dell'Ottocento, in seguito allo sviluppo della scienza della percezione ottica da una parte e della psicologia dall'altro, che emerge una concezione moderna dello spazio per cui esso non è più visto soltanto come un contenitore di oggetti e corpi, come una grandezza fisica e geometrica, ma anche come un'entità relativa la cui percezione è sostanzialmente legata alla soggettività.









Gli anni successivi al 1900 furono difficili per Atget e sua moglie, che non versavano in buone condizioni economiche. Durante la prima guerra mondiale poi, per una questione di sicurezza, Atget ripose in cantina i propri archivi e smise quasi completamente di scattare fotografie. Nel dopoguerra egli riuscì però a vendere migliaia dei propri negativi alle istituzioni, ricavandone alla fine una certa sicurezza economica, che gli permise una totale libertà d'azione negli ultimi della sua vita, privo del

condizionamento delle commissioni. Si dedicò allora a fotografare soprattutto i parchi di Versailles, Saint-Cloud e Sceaux, in particolare alla luce dell'alba. Gli studi sulla statuaria di questi parchi costituiscono alcune delle sue immagini più personali, in cui lo studio dei simulacri della figura umana (inaugurato con le fotografie dei manichini) si tinge di un sapore più melanconico che perturbante.



Negli ultimi anni della sua vita, intorno al 1925, Atget entrò in contatto con gli esponenti dell'avanguardia surrealista, in primo luogo Man Ray, che era suo vicino di studio in Rue Campagne-Première a Montparnasse. Man Ray decise di pubblicare alcune fotografie di Atget su un numero della rivista "La Révolution surréaliste", adoperando la foto che segue, *Durante l'eclissi*, come copertina:



Atget acconsentì all'uso delle sue immagini ma, timido come sempre, gli chiese di non pubblicare il suo nome, insistendo che lui non era un artista, ma non faceva altro che documenti. Nello stesso periodo, le fotografie di Atget attrassero l'attenzione di altri esponenti delle avanguardie, come André Derain, Henri Matisse and Picasso.

Ciò che attraeva i surrealisti nell'opera di Atget era proprio la sua capacità di rivelare l'aspetto profondamente perturbante di spazi ordinari ed insignificanti: questo aspetto della produzione di Atget va incontro all'idea surrealista per cui qualsiasi oggetto può diventare fonte di rivelazione ed epifania, perché anche l'elemento più banale della realtà, se guardato nel modo giusto, rivela il proprio rapporto con una dimensione altra. Si pensi a questa immagine dell'interno di un palazzo su Rue du Turenne:



In questa foto le scale sono contemporaneamente le stesse che centinaia di persone hanno percorso negli anni, usurandole con il proprio passaggio, ma anche qualcosa d'altro: esse perdono tutta la grazia e l'armonia di cui il disegno classico dovrebbe fornirle per diventare qualcosa di convulsamente dolente, quasi organico (ancora la confusione perturbante tra ciò che è vivo e ciò che

non lo è). Non è un caso che questa immagine sia stata pubblicata da Man Ray sulla sua rivista: nel suo suggerire una presenza una dimensione diversa del mondo circostante, una realtà seconda, essa ricorda un dipinto surrealista di Pierre Roy, intitolato *Pericolo sulle scale*. Non che Man Ray avesse in mente il quadro (la fotografia è d'altra parte anche molto più riuscita del dipinto proprio perché meno esplicita), ma è chiaro che esiste qui un'affinità nella ricerca "di un mondo duplicato, di una realtà di secondo grado, più limitata ma più drammatica di quella percepita dalla visione naturale". Con queste parole Susan Sontag spiegava perché la fotografia tutta sia, anziché realista, un'arte profondamente surrealista. E Atget, con il suo occhio che riusciva a conciliare istanza documentaria, dimensione perturbante e afflato melanconico, è tra i primi artisti ad aver compreso a fondo tale peculiarità del medium.



Particolarmente attratta dagli scatti di Atget fu anche una giovane americana che era venuta a trascorrere a Parigi un periodo di formazione e che sarebbe divenuta a sua volta una fotografa celebre: Berenice Abbott. I due si incontrano nel 1925, ed Abbott scatterà anche un ritratto di Atget, indimenticabile nella sua forza e gravidanza:



Fortemente colpito dalla morte della moglie Valentine nel 1926, Atget la seguì pochi mesi dopo, morendo il 4 agosto 1927. Sarà proprio Berenice Abbott, che poco prima aveva anche scattato un

ritratto fotografico di Atget, a far sì che il suo patrimonio fotografico non venisse dimenticato, interessando il ricco gallerista newyorchese Julien Levy, che decise di acquistare i negativi che non erano stati donati alle istituzioni francesi e di lì a poco, esponendoli a New York, inaugurò la fama internazionale di questo autore (la collezione è ora in possesso del MOMA di New York)



“Atget sarà ricordato come uno storico e urbanista, un vero romantico, un amante di Parigi, un Balzac della macchina fotografica, dalla cui opera possiamo tessere un grande arazzo della civiltà francese”

Berenice Abbott