

Henri Cartier-Bresson

Tra i fotografi più famosi in assoluto, Henri Cartier-Bresson (1908-2004) è un artista fondamentale nella storia della *street photography* perché più di ogni altro ha perseguito con costanza e consapevolezza il discorso legato alla ricerca dell'istantaneità e alla potenzialità del medium fotografico di catturare il momento significativo.



Rampollo di una ricca famiglia di mercanti tessili, sarebbe dovuto entrare nell'azienda paterna, ma i ripetuti insuccessi negli studi costringono i genitori a rinunciare all'idea e a finanziare un lungo viaggio in Africa: è il 1931 e questa esperienza segna il vero punto d'inizio dell'avventura creativa del nostro. Cartier-Bresson (d'ora in poi abbreviato in C-B) non vi inaugura ancora la sua produzione fotografica vera e propria, ma il soggiorno africano (conclusosi tra l'altro dopo un anno a causa di una malattia improvvisa che lo conduce in punto di morte) influenza profondamente il suo modo di guardare al mondo, il suo desiderio di viaggiare, sperimentare e conoscere. Il giovane C-B aveva dimostrato dimestichezza con le macchine fotografiche sin da ragazzino, prima facendo *snapshots* con una Box Brownie e poi sperimentando con il banco ottico, ma sarà soltanto dopo questo soggiorno africano che deciderà di dedicarsi seriamente alla fotografia.

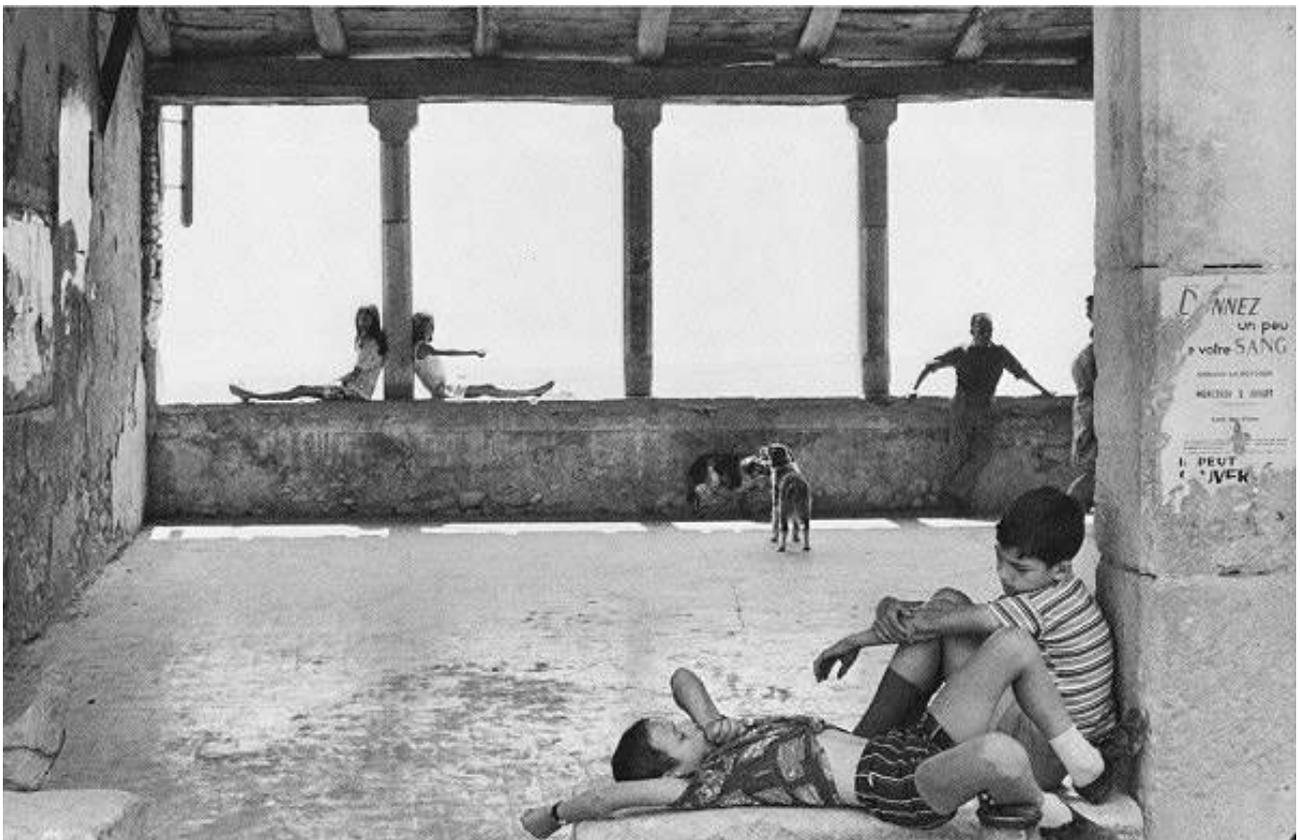
L'ambiente sociale da cui proveniva avvicinerebbe C-B ad una figura come Jacques Henri Lartigue, fotografo che egli infatti ammirava moltissimo. I loro destini furono però molto diversi: proprio all'età in cui Lartigue si ritira nel proprio mondo dorato, C-B inizia ad esplorare il mondo e diventa 'grande'. Oltre evidentemente ad una differenza di temperamento, hanno probabilmente influito a questo proposito anche i quattordici anni di differenza: mentre Lartigue rimase nostalgico dell'età d'oro antecedente alla Prima guerra mondiale, C-B era invece proiettato verso il futuro: con il suo sguardo avrebbe riflesso ed influenzato la storia di gran parte del Novecento, guadagnandosi l'appellativo di "occhio del secolo".



L'inizio della fortuna di C-B è legata a Julien Levy, lo stesso gallerista che, su suggerimento di Berenice Abbott, stava per primo esponendo in quegli anni le fotografie di Atget negli Stati Uniti. Ed infatti anche per C-B la figura di Atget fu un importante modello: nonostante le profonde differenze, entrambi avevano una personalità estremamente schiva e si ponevano con un atteggiamento particolare verso ciò che fotografavano – un atteggiamento che potremmo definire tramite un ossimoro, perché ciò che essi hanno in comune è di mantenersi in un paradossale equilibrio di *distanza partecipativa* che rende le loro immagini particolarmente efficaci.



Per preparare il pubblico alla prima mostra americana di C-B, nel 1932, Julien Levy scrisse sotto lo pseudonimo di Peter Lloyd una lettera aperta in cui definiva la sua una fotografia amorale, ambivalente, accidentale, *anti-grafica*. Quest'ultimo aggettivo è particolarmente importante: le immagini di C-B sono infatti tendenzialmente molto lontane dall'illustrazione grafica di un evento. Esse sono antidrammatiche, sono generalmente prive di una precisa storia da raccontare, o dotate di una storia ma prive di una morale semplice (Levy aveva parlato anche di 'amoralità'). Di solito manca anche una ironia chiara, perché dietro di essa potrebbe sempre annidarsi un giudizio, per quanto parziale e mite. C-B non voleva mostrarsi né distante né partecipativo. La sua aspirazione all'equanimità imperturbabile è come dicevamo il tratto che più lo accomuna ad Atget.



Naturalmente, anche se le sue fotografie tendono a non raccontare storie, questo non vuol dire che in esse non succeda nulla. C-B era interessato più di tutto a cogliere l'attimo, ad acciuffare il momento effimero e fissarlo per l'eternità. Egli è stato anche il teorico di questo tipo di sguardo fotografico, pubblicando nel 1952 il libro *The Decisive Moment (L'istante decisivo)*. Nella sua prefazione di stampo filosofico, C-B prende le mosse da un'affermazione del Cardinale de Retz, un pensatore del XVII secolo, secondo cui "Non c'è nulla al mondo che non abbia un istante decisivo". Egli applicò dunque questa massima al medium fotografico.



Il titolo in francese del suo libro-manifesto del '52 era in verità *Images à la sauvette*. *L'istante decisivo* è una traduzione corretta ma non completa: *à la sauvette* significa di corsa, ma l'espressione implica anche un intraducibile elemento di futuro coinvolto. Il momento davvero centrale per C-B non è infatti tanto un momento fatto e finito, che l'immagine può catturare serenamente. Ciò che importa è piuttosto che lo scatto sia capace di cogliere l'azione *in fieri* ancora non conclusasi, carica di aspettativa e dunque per definizione ambivalente, irrisolvibile. Il momento essenziale per la *street photography* non è quello della chiusura del senso ma della sua infinita apertura ed espansione.

Si veda a questo proposito la foto alla prossima pagina, uno dei suoi scatti più celebri: il salto in primo piano – già di per sé colto in modo straordinario – viene replicato anche dalle forme delineate sul poster sullo sfondo. Il senso della foto viene così raddoppiato, e la sua ambiguità duplicata, resa ancora più carica.



Secondo C-B, il fotografo che voglia dedicarsi alla ricerca dell'istante decisivo deve prestare una costante attenzione ai dettagli, anziché concentrarsi su grandi idee generali. Questo implica naturalmente una grande cura della messa a fuoco. Come egli stesso disse a Beaumont Newhall in un'intervista, C-B voleva che le sue immagini fossero *aigu*, ovvero acute, taglienti, nette. Al tempo stesso, proprio in quanto lavorava per cogliere l'attimo pregnante, la messa a fuoco spesso era in verità predeterminata. Con *aigu* egli si riferisce allora più all'organizzazione plastica e all'intensità del contenuto della foto in generale, che non precisamente alla qualità dell'immagine ottica: non tutto dev'essere messo chiaramente a fuoco, il dettaglio cruciale potrebbe essere proprio quello sfocato. La limpidezza dell'immagine deriva dunque dall'accuratezza del posizionamento del fotografo più che dalla chiarezza dei contorni.



Accanto all'attenzione all'istante decisivo, la fotografia di C-B è diventata così celebre proprio perché riesce a bilanciare tale discorso con ricerche che sembrano andare in direzione nettamente opposta: lo spiega egli stesso affermando che per lui "la fotografia è il riconoscimento simultaneo, in una frazione di secondo, dell'importanza di un evento così come della precisa organizzazione delle forme che danno a quell'evento la sua espressione propria". Questa attenzione all'elemento formale gli proveniva dagli studi intrapresi, già a partire già dal 1928 con il pittore e scultore cubista

André Lhote. L'ambizione di Lhote era quella di conciliare l'approccio analitico cubista con le forme artistiche classiche, collegando la tradizione francese di Nicolas Poussin o Jacques-Louis David con il Modernismo. Gli studi con Lhote portarono perciò C-B ad interessarsi fortemente alla precisione geometrica, e lo condussero ad una costruzione accuratissima dello spazio visuale.



Sono queste influenze opposte che creano la tensione presente nelle sue foto tra primo piano e sfondo, tra eternità delle forme ed immediatezza dell'azione, come in questo celebre scatto spagnolo dei primi anni Trenta:



C-B usava quasi sempre una Leica 35 mm con una normale lente da 50 mm (o talvolta un grandangolo per i paesaggi). Con questa apparecchiatura semplice, veloce e discreta egli poteva fotografare gli eventi senza farsi notare. Non adoperava mai il flash, una pratica che egli giudicava “maleducata... come andare ad un concerto impugnando una pistola”. Egli insisteva inoltre a comporre le fotografie già direttamente all’interno del mirino, mentre stava scattando, e non in seguito in camera oscura: ci teneva molto a ribadire che le sue fotografie erano assolutamente prive di manipolazioni in post-produzione.

C-B favoriva l’uso della Leica proprio perché, come ha scritto egli stesso, con questo tipo d’apparecchio un occhio rimane aperto e guarda all’esterno, mentre l’altro, chiuso, guarda dentro, verso l’interiorità del fotografo. La fotografia diventa così anche mezzo d’introspezione, essa palesa plasticamente davanti a noi tanto il soggetto scelto quanto il fotografo stesso, anche se in forma traslata.

Proprio per questo la fotografia di C-B è stata definita lirica e non tragica: anziché cercare di leggere nel fato degli altri uomini le leggi morali dell'universo come avviene nelle tragedie, egli cercava di esprimere ciò che aveva dentro di sé. Questo però non avviene mai con ingenuità: la fotografia non è mai mezzo di espressione di un contenuto che è già tutto interno e che deve essere tirato fuori come un contenuto si tira fuori da un contenitore. Il senso scaturisce piuttosto sempre da un incontro tra interno ed esterno, i cui confini si fanno assolutamente labili.



C-B è sempre affascinato, oltre che da quello che sta succedendo e da come ciò risuona rispetto alla propria interiorità, anche dal *dove* ciò avviene: i luoghi sono centrali al suo discorso artistico, ed in molti scatti la presenza umana è evanescente e sfocata per il movimento, ma lo spazio appare invece nitido e definito, e risulta depositario di una dimensione ulteriore del significato. Le sue foto sono sempre doppie: il mondo che ci troviamo davanti è sia quello pubblico della strada che quello privato dell'inconscio.



Si veda questa foto scattata a Siviglia nel 1932: si tratta chiaramente di una *calle* spagnola, ma al tempo stesso lo spazio ha un che di completamente astratto. La geometria rigida della strada si contrappone nettamente alla presenza morbida e incerta dei due ragazzini, che sono fuori posto da un punto di vista strettamente strutturale, e non completamente a fuoco. Nonostante la situazione sia, se non innocua, quantomeno non esplicitamente pericolosa, c'è qualcosa di ambiguo, disturbante e minaccioso. È come se questi bambini fossero stati sbattuti qui dalla semplice forza del sole che illumina la scena, sono prigionieri di questo ambiente severo e di questa luce spietata.

C-B era dunque un fotografo lirico ma mai banalmente sentimentale, anzi. La personalità che si intravede tramite i suoi scatti è innanzitutto quella del C-B fotografo: lo percepiamo al lavoro. Ciò che le sue immagini raccontano è innanzitutto l'avventura del suo sguardo, non altre presunte verità interiori. Al centro della sua produzione c'è una profonda riflessione sulla spinta a *vedere* come attività che definisce in maniera inequivocabile la sfera dell'umano.



Allo stesso tempo C-B non era compulsivo nella pratica del fotografare. Viveva di una tensione nervosa permanente, nell'attesa di acciuffare il momento che passa, ma la soluzione per riuscire a trovare il momento significativo non consisteva secondo lui nel fotografare continuamente, bensì nel rimanere sempre in stato di allerta, scattando solo quando si è convinti dell'immagine che si ha fuggevolmente davanti.



Se l'opera di Atget fu apprezzata a-posteriori negli ambienti surrealisti, per C-B si trattò di un'influenza diretta: conobbe in prima persona e collaborò con molti esponenti di questa corrente d'avanguardia, a cominciare dal suo principale teorico, André Breton. La giustapposizione di realtà distanti che è il cuore stesso del surrealismo è una costante delle sue immagini e del doppio statuto che, come dicevamo, le caratterizza. Tanto secondo Breton (che lo diceva a proposito della letteratura) quanto secondo C-B (che invece scriveva, evidentemente, di fotografia) un effetto lirico si ottiene grazie alla giustapposizione fortuita tra due termini dai quali sorge una scintilla, una luce particolare, la luce di un'immagine.



I surrealisti ampliarono gli orizzonti di C-B non solo perché bilanciavano il formalismo che egli aveva appreso da André Lhote, ma anche perché vedevano la fotografia come un aspetto della vita pubblica, come strumento di lotta in un'arena in cui l'elemento socio-politico è legato inestricabilmente a quello estetico. Il surrealismo si legava qui strettamente al discorso comunista, e infatti a partire dalla metà degli anni trenta C-B lavorò per i giornali comunisti *Regard* e *Ce-Soir*. Si tratta del momento in cui la fotografia di C-B inizia a spostarsi dalla dimensione più pura della *street photography* a quella del reportage documentario. Tra le sue prime e più famose immagini fotogiornalistiche ad essere pubblicate furono quelle dell'incoronazione di Giorgio VI di Gran

Bretagna, nel 1937. C-B non scattò nessuna immagine del sovrano, concentrandosi invece sui suoi sudditi accorsi a rimirarlo: in queste immagini il fotografo coglie dettagli del comportamento umano che rivelano la sua capacità di dedicarsi anche ad *street photography* più attenta al dettaglio umanista e decisamente più orientata all'ironia.



Al tempo stesso queste immagini hanno anche una valenza sottilmente politica, come dicevamo: nell'immagine alla pagina seguente, il pubblico dell'incoronazione usa degli specchi montati su

bastoni per poter 'alzare' il proprio sguardo e vedere meglio il sovrano al suo passaggio. L'effetto finale di questo stratagemma visivo è però che gli inglesi voltino le spalle al proprio re.



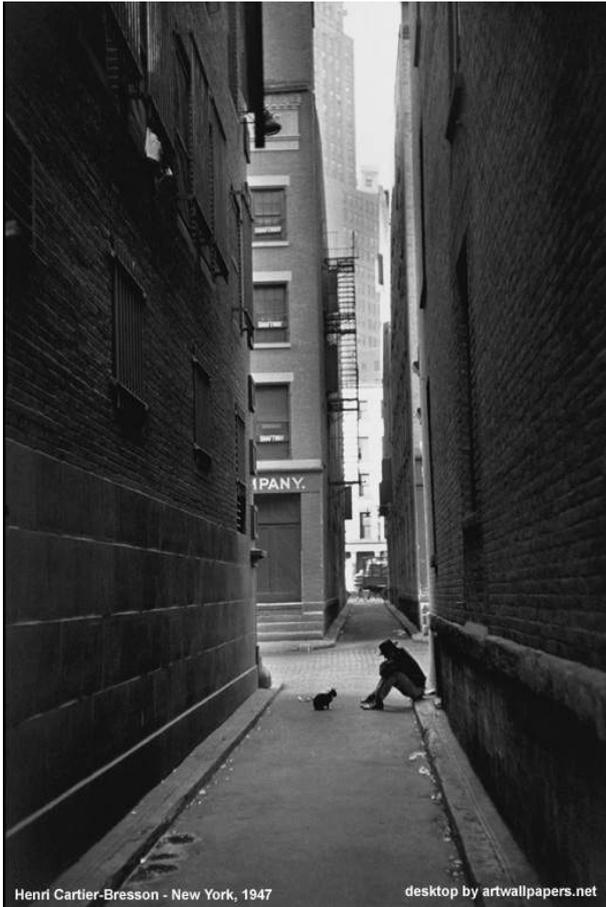
Appena scoppia la guerra, C-B partì volontario, nel 1939. Venne poi fatto prigioniero nel 1940, sui Vosgi, ma al terzo tentativo di fuga in tre anni, dopo 35 mesi di prigionia riuscì a fuggire: nascostosi in una fattoria in Turenna, tornò infine a Parigi a metà del 1943, dove lavorò con un gruppo di altri fotografi professionisti (tra cui Robert Doisneau) per documentare l'occupazione tedesca.



Prima della guerra C-B aveva fatto da assistente alla regia di Jean Renoir sul set di *Partie de campagne* (1936) ed aveva anche girato alcuni brevi film: nel dopoguerra gli venne allora chiesto di girare un film che documentasse il ritorno dei prigionieri nell'Europa post-bellica: si tratta di *Le Retour* (1946). L'esperienza si rivelò parecchio deludente, a causa delle ingerenze dei produttori (lo US Office of War Information) che richiesero notevoli tagli. Ma anche al di là dell'invadenza dei committenti americani, il film rese chiaro a C-B che il proprio mezzo d'elezione era proprio la fotografia e non il cinema: comprese che solo grazie al medium fotografico riusciva a raccontare ciò che aveva intorno con l'adeguata efficacia. Si veda a tal proposito la straordinaria fotografia che segue, in cui una donna riconosce colei che era stata la sua aguzzina nel campo di concentramento e la schiaffeggia pubblicamente. Si tratta di una scena presente anche in *Le Retour*. Nel film la scena scorre però senza fare troppa impressione, mentre qui assume una pregnanza straordinaria, riuscendo ad enucleare in un'immagine concreta l'orrore astratto del nazismo, riportandolo ad una scala disperatamente umana.



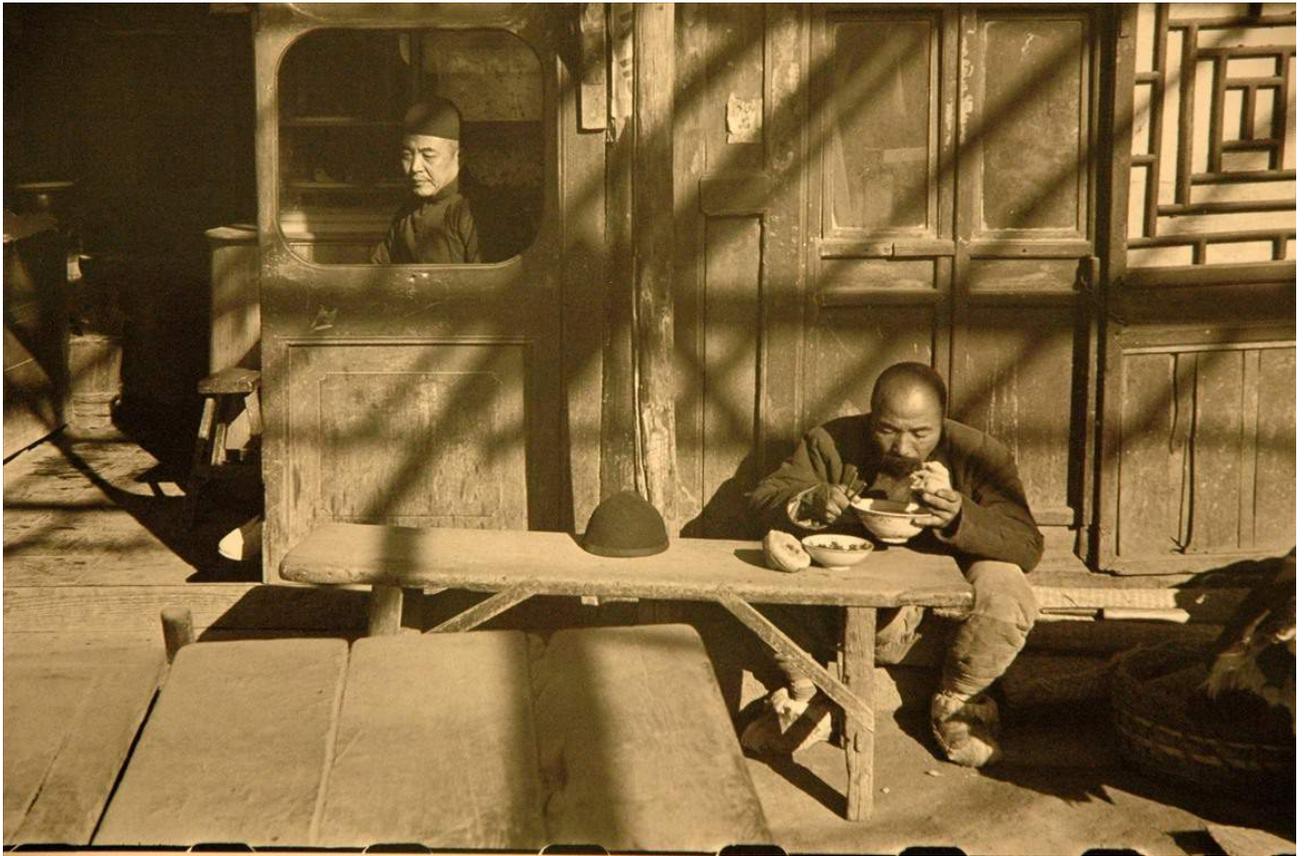
Nell'immediato dopoguerra C-B fu costretto per ragioni economiche ad emigrare negli Stati Uniti per lavorarvi come fotogiornalista. Vi si trovò piuttosto male: non poteva soffrire un paese che riteneva crasso, arrogante e venale, e si sentì profondamente solo. Alcune sue immagini di quegli anni sono ciononostante (o forse proprio per questo) straordinarie.



Per fortuna la sua situazione lavorativa subì una svolta netta quando nel 1947 riuscì a fondare, insieme a Robert Capa e a Chip, l'agenzia Magnum: da allora non dovette più preoccuparsi di chi avrebbe comprato le sue immagini, e poté dunque dedicarsi a splendidi reportage dai più svariati paesi del mondo. C-B diventò allora fundamentalmente un fotogiornalista, anche se i confini tra le diverse pratiche fotografiche rimangono sempre difficili da marcare.

Si tratta forse di lavori insieme intimi e impersonali, di certo meno frenetici e più sereni rispetto alla produzione precedente, ma permane anche in essi una neutralità di fronte alla natura umana che è la vera costante della sua opera.

C-B, mirava in effetti a tramutare la propria presenza in assenza, portando a compimento e a perfezione quel tratto di timidezza e discrezione comune a molti *street photographers*. Egli si rivolse anche alle tecniche zen nella seconda metà della sua vita, e giunse così a ritenere che l'abbandono del sé fosse un prerequisito necessario al raggiungimento del fondo dell'Essere.



Questo discorso si sposava d'altronde con il suo convincimento che la fotografia fosse un medium collettivo. Nonostante egli sia diventato celeberrimo, la sua concezione del proprio lavoro era risolutamente anti-individualista: in un'intervista egli paragonò la fotografia novecentesca alla scultura del Medio Evo – un'arte basata su principi comuni e comuni atteggiamenti, in cui le uniche vere differenze dipendono dalle diverse attitudini dei singoli artisti. Anche in questo C-B era simile ad Atget: entrambi, anziché essere gelosi ed orgogliosi del proprio lavoro, riconoscono che il singolo fotografo non fa che partecipare di una sensibilità più ampia che appartiene alla fotografia stessa. In particolare il fotografo di strada deve lasciar parlare gli spazi, per mediare attraverso di essi il complesso rapporto tra interno ed esterno che caratterizzano la nostra vita. Solo lasciando aperti i canali del significato è infatti possibile riflettere sulla complessa esperienza della modernità.

