

collana

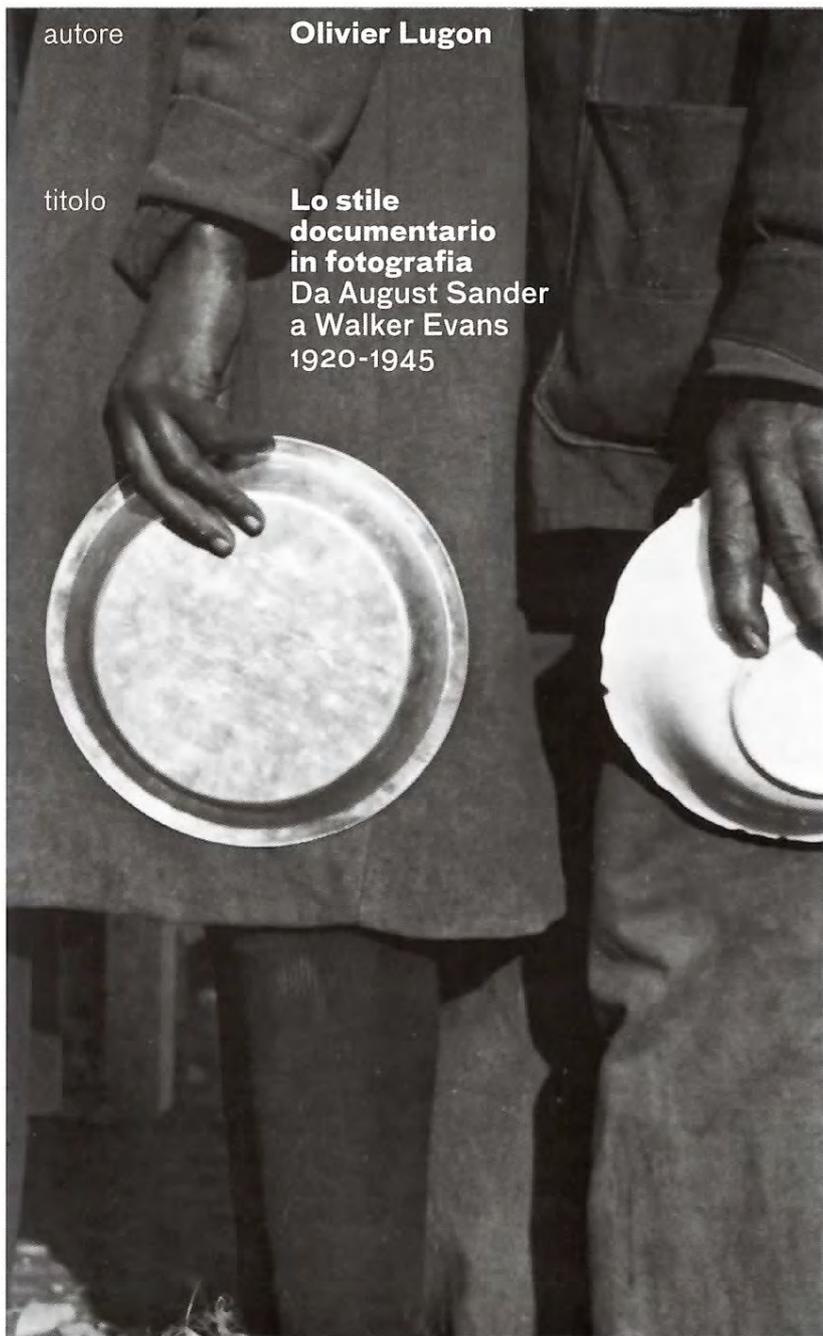
fiori blu

autore

Olivier Lugon

titolo

**Lo stile
documentario
in fotografia
Da August Sander
a Walker Evans
1920-1945**



editore

Electa

**Fotografia colta
e fotografia di massa**

L'abbiamo già visto a proposito dell'importanza acquisita dallo stadio del progetto e da quello dell'edizione: lo stile documentario, malgrado la sua estrema semplicità formale, non significa il ritorno a una registrazione del reale nuda e cruda, non concertata, né la rinuncia a ogni ambizione estetica e teorica. Allo stesso modo, rispetto al pittorialismo, movimento intriso di riferimenti pittorici, non implica in nessun senso la rinuncia a praticare una fotografia colta. Al contrario: se i modelli cambiano completamente, se le allusioni alla pittura vengono sostituite da altre, strettamente fotografiche, la loro importanza rimane però identica e il loro valore strategico di legittimazione ne viene persino rafforzato. A differenza del pittorialismo, sempre un po' infastidito dal fatto di rimandare alla pittura pur volendosene distinguere, l'arte documentaria sembra essere il primo movimento autoreferenziale della storia del medium e di conseguenza può rivendicare i propri modelli con una sicurezza fino ad allora inedita.

Questi riferimenti sono di due tipi, che a un primo sguardo possono sembrare antitetici: da una parte l'apertura della sfera artistica alla fotografia in apparenza più povera, ai suoi usi più quotidiani (immagini di famiglia, foto di identità, cartoline postali ecc.); dall'altra la nobilitazione che consiste nell'appartenere a una tradizione estetica, dal momento che proprio in questo periodo inizia a costituirsi una storia della fotografia e il passato fino ad allora molto evanescente del medium si trasforma in tradizione, insieme circoscritto di esempi e controesempi. I rappresentanti dello stile documentario presteranno la stessa attenzione a entrambe le sfere e giocheranno un ruolo attivo in questa doppia riesumazione – l'incrocio di riferimenti tra arte colta e pratica di massa – in perfetta concordanza con la posizione rivendicata dal genere.

Le applicazioni banali del medium

Fino agli anni venti la fotografia extra artistica – pratica amatoriale e familiare o fotografia applicata – suscita negli "artisti fotografi" un profondo disprezzo. Ai fautori di un pittorialismo che invidia alla pittura la preziosa rarità dei suoi quadri e l'autonomia del suo universo ta-

li applicazioni appaiono, per via della loro sovrabbondanza e banalità, responsabili del discredito che pesa sulla fotografia all'interno delle belle arti e come l'ostacolo principale al suo riconoscimento. Ci si sforza di prenderne le distanze e di mantenere una separazione netta tra immagini nobili e immagini plebee, instaurando regole accademiche severe e una specie di corporativismo che porta alla nascita di club e salotti.

La Nuova Visione è la prima a capovolgere il problema. Prendendo a definire il valore artistico del medium non più in rapporto alla pittura, e neppure attraverso criteri strettamente estetici, ma per la sua capacità di trasformare la visione umana, trova in alcuni aspetti rimasti fino ad allora in secondo piano gli esempi più indiscutibili di un tale allargamento. Da *Malerei Fotografie Film* di Moholy-Nagy a *foto-auge* e alla *Fifo*, tutte le pubblicazioni e le mostre moderniste si aprono, come abbiamo visto¹, alla fotografia applicata (immagini tratte dai giornali, vedute aeree, lastre astronomiche, macrofotografie scientifiche, radiografie ecc.), così come alle inquadrature casuali proprie dell'attività amatoriale (vedute oblique, decentrate, immagini prese dall'alto o dal basso ecc.). Queste forme anonime, presentate insieme alla produzione di fotografi d'avanguardia, vengono addirittura acquisite da alcuni musei d'arte.

Nonostante l'impressione di un'esplosione visiva avvertita in quel periodo, però, a ben guardare l'apertura rimane in definitiva piuttosto timida. Da una parte, se è vero che le immagini forniscono alla fotografia d'arte un serbatoio di modelli formali e libertà stilistiche sino ad allora sconosciuti, oltre che una sorta di sostegno pubblicitario – si rivelano spesso più spettacolari delle opere d'avanguardia –, tuttavia non vengono considerate creazioni compiute ma promesse di un'arte futura. D'altra parte, punto fondamentale, la scelta rimane molto parziale. Dal gigantesco campo della fotografia non artistica, la Nuova Visione prende in considerazione solo le forme eccezionali, gli aspetti più sorprendenti ma anche più marginali, che continuano a schermare l'immensità della produzione comune, respinta come convenzionale.

È nella corrente di opposizione alla Nuova Visione che, rifiutando queste forme spettacolari come manieriste, ci si inizia a interessare agli aspetti più banali della fotografia. Già nel 1927 Siegfried Kracauer,

molto scettico nei confronti dell'euforia fotografica modernista, incentra le sue riflessioni sul ritratto di famiglia, la foto ricordo e l'esperienza singolare costituita da tali utilizzi sociali del medium². Lo stesso anno Kurt Tucholsky, anche lui presto deluso dal modernismo, dedica un articolo alla fotografia degli album di famiglia sulla rivista "Uhu"³ (fig. 112).

Le pagine di quest'intervista illustrano bene la sensibilità crescente per la fotografia di famiglia persino nel grande pubblico, e in ogni caso sulla stampa a essa dedicata. Appare verso la fine del decennio un curioso tipo di articolo: la simulazione di vecchi album di famiglia o di fotografie delle vacanze, presentati spesso senza spiegazione né giustificazione e che il lettore è condotto ad apprezzare come oggetti degni d'interesse in se stessi, nella loro banalità e nel loro anonimato (fig. 93). Fino al 1929 queste simulazioni vertono essenzialmente sulla fotografia antica ("Estratti di un vecchio album fotografico", ottobre 1927; "Album di famiglia", dicembre 1929) e legano questo gusto a una forma di intenerimento nostalgico. Tuttavia, in questo periodo, l'esotismo delle immagini antichizzate viene abbandonato a vantaggio di scene contemporanee. È il caso delle false pagine d'album di "Il nostro viaggio estivo a Rügen" dell'agosto 1930 (fig. 94): le inquadrature sbagliate, le deformazioni prospettiche e le doppie esposizioni che la Nuova Visione aveva voluto elevare al rango di forme artistiche autonome vengono restituite nella loro origine triviale – banali incidenti della fotografia di famiglia –, senza per questo perdere il loro interesse agli occhi dei redattori. Ormai, come osserva Pierre Mac Orlan nel 1931, "un album di famiglia diventa qualcosa di più commovente della natura stessa"⁴.

Ancora una volta, il fenomeno raggiunge gli Stati Uniti con un leggero ritardo. Nel 1933 il libro *The American Procession*, raccolta di fotografie della fine del XIX secolo, accanto a documenti di valore più o meno storico presenta banali ritratti anonimi come altrettanti oggetti di interesse collettivo. Nello stesso anno Julien Levy affianca alla prima mostra personale di Henri Cartier-Bresson negli Stati Uniti una sala dedicata alla pratica amatoriale quotidiana, alle "innumerevoli, incredibili, poco onorevoli fotografie profane" dalle quali trarrebbe origine l'arte del fotografo francese⁵.

Anche il percorso di Lincoln Kirstein testimonia un interesse per la fo-



„Das ist auch mein Onkel Karl.“ „War denn der Student?“ „Ach i wo, der Fotograf hat gesagt, es sähe so viel schicker aus und hat ihm eine Mütze aufgesetzt.“

„Das ist mein Onkel Karl und seine Frau. Er ist Eisenbahnhilfsassistent und Vorsitzender vom Kriegerverein. Er hat immer gesagt: ‚Heiraten kann ich immer noch.‘ Aber er hat sie dann doch geheiratet.“



„Wissen Sie, wer das ist? Das ist mein Pappi.“

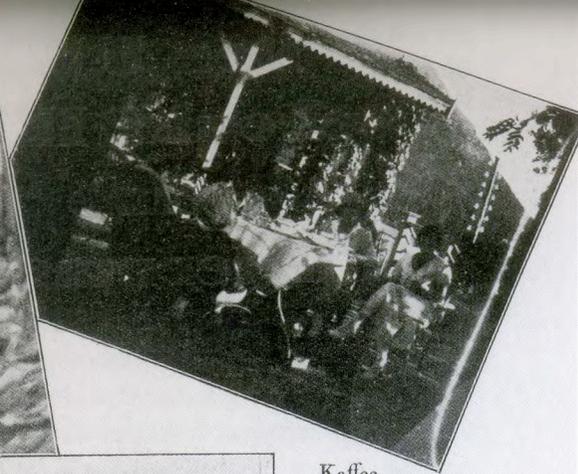


„Das ist auch mein Pappi.“

93 [Anonimo],
Album di famiglia,
"Uhu", dicembre 1929



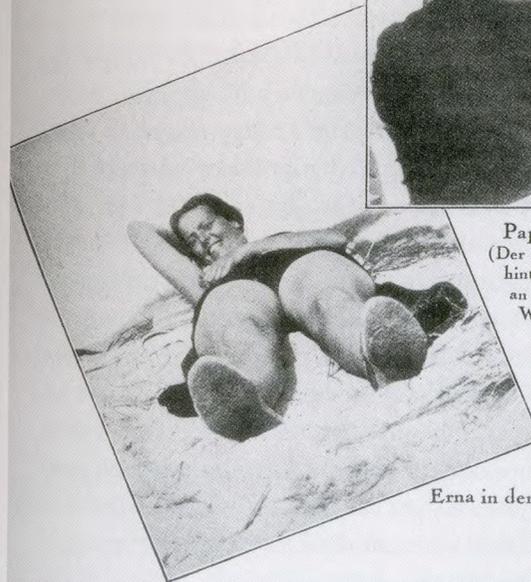
Aufnahme vom
Badestrand



Kaffee
auf der Veranda,
als Grünbachs aus
Sahnitz kamen



Pappi
(Der Herr
hinten
an der
Wand)



Erna in der Düne



Tante Lene ruft Lilli

94 [Anonimo],
Il nostro viaggio estivo a Rügen,
"Uhu", agosto 1930

tografia non artistica che spazia, come in Germania, dalle immagini più elaborate alle più comuni. Nel 1930 è Kirstein, con la mostra di Harvard, a introdurre in un ambiente americano ancora molto elitario l'atteggiamento di apertura della Nuova Visione. Sul modello della *Fifo* e di *foto-auge*, che cita nella sua introduzione, accosta per la prima volta le opere di fotografi quali Stieglitz e Steichen a vedute aeree, immagini astronomiche o mediche e fotografie di stampo giornalistico. In ogni modo, come accade per i suoi modelli europei, la definizione del campo extra artistico continua anche nel suo caso a limitarsi alla fotografia scientifica più avanzata e a qualche fortunato caso di inquadratura istantanea. Otto anni più tardi, invece, dopo essersi interessato a sua volta al lavoro dei pionieri del XIX secolo, la pratica anonima di cui parla nella postfazione a *American Photographs* ha molto a che fare con la fotografia di massa, quella degli "oggetti familiari, [...] degli amici e del tempo libero", e paragona un'opera come quella di Walker Evans alle arti più collettive, alle immagini della carta stampata, alla pubblicità, alla radio e alla musica popolare⁶.

Negli anni che seguono il boom modernista della *straight photography*, della Nuova Visione e della Nuova Oggettività emergono, accanto alla foto ricordo e al ritratto di famiglia, altre forme di fotografia non artistica. La cartolina postale, denigrata come archetipo della fotografia convenzionale, non creativa e noiosa nei testi modernisti della fine degli anni venti, durante gli anni trenta riconquista un certo interesse. Negli Stati Uniti si moltiplicano le collezioni, vengono organizzate mostre, e questo hobby, diventato ormai un genere a sé, negli anni quaranta si conquista un nome dotto, "deltiologia"⁷. Walker Evans partecipa attivamente a questo movimento: raccoglie e pubblica portfolio su "Fortune" (fig. 82) e realizza persino, come ha rivelato Gilles Mora, alcune stampe dei propri negativi sul cartoncino delle cartoline postali. Anche James Agee, in *Let Us Now Praise Famous Men*, elencando i suoi modelli artistici e letterari, ai nomi di grandi fotografi, musicisti e scrittori aggiunge: "album di famiglia", "cartoline"⁸. Ricordiamo inoltre l'importanza acquisita dall'arte, in apparenza molto comune, della documentazione architettonica e della fotografia criminale e giudiziaria – anche in questo caso, in un secondo tempo rispetto all'ondata modernista. La fotogra-

fia di architettura viene inclusa nelle grandi manifestazioni del 1929 solo con l'ultima tappa della mostra *Fotografie der Gegenwart* a Magdeburgo (la stessa in cui viene esposto il lavoro di Sander); negli Stati Uniti verrà pienamente riconosciuta all'inizio del decennio successivo. La fotografia di polizia, e in particolare quella segnaletica, pur non essendo presente nelle mostre – a eccezione delle immagini più violente (fig. 37) –, gioca un ruolo significativo nel discorso teorico. Abbiamo già citato i testi di Sander e di Evans⁹; potremmo menzionare, nel campo dell'evoluzione modernista dopo il 1929, il progetto per un libro intitolato *Das Polizeifoto* (La fotografia di polizia) nella collana "Fotothek" delle edizioni Klinkhardt & Biermann nel 1930 e un articolo del 1936 in cui Moholy-Nagy stesso riconosce l'importanza della pratica poliziesca nella storia della fotografia¹⁰. O ancora quell'autore americano che nel 1932 individua nei registri della polizia e nelle fotografie di identità gli equivalenti moderni dei *libri delle Ore* medioevali, con i quali rivaleggerebbero per vastità e ricchezza¹¹!

Con l'avvento dell'approccio documentario, il gusto per gli usi non artistici del medium non solo modifica gli oggetti di interesse ma si trasforma a sua volta. Dopo la Nuova Visione questa pratica modesta non viene più vantata solo come fonte di libertà formali atte a rigenerare la fotografia d'arte, come la promessa di una fotografia creativa affrancata da ogni accademismo: viene ormai difesa come l'essenza stessa del medium, che rifiuta ogni pretesa all'arte con la A maiuscola. La fotografia sarebbe un'"arte mediana", piuttosto povera e convenzionale, più adatta alla ripetizione e a una modesta registrazione che all'espressione personale e all'originalità. Non si tratterebbe tanto di ispirarsi a queste pratiche banali quanto di fondersi con esse, non di trarne modelli puntuali ma di farne il terreno stesso del proprio lavoro.

La posizione di Sander in questo senso è esemplare. Quando, all'inizio degli anni venti, questo professionista del ritratto su commissione e, all'occasione, della fotografia di identità decide di dare inizio a un'opera personale, per lui non si tratta, come abbiamo visto¹², di sovvertire la propria pratica e immaginare fotografie del tutto diverse, ma di riconsiderare innanzitutto l'archivio di immagini commerciali raccolte fino a quel momento. In seguito produce numerosi

95 Walker Evans,
Foto di famiglia in casa
dei Tengles, Hale County,
Alabama, 1936

nuovi ritratti direttamente legati al suo progetto, pur continuando anche ad aggiungervi immagini realizzate in altre occasioni, compresi matrimoni e prime comunioni. La sua arte non si fonda sull'invenzione in senso stretto ma su una forma di riappropriazione, per la quale non esiste alcuna differenza ontologica tra una fotografia artistica e una modesta immagine destinata a scopi pratici: l'integrazione in un progetto editoriale di ordine artistico è sufficiente a spostare le immagini da un ambito all'altro. In ciò, il suo modo di considerare gli scatti eseguiti su commissione differisce da quello di Renger-Patzsch in *Die Welt ist schön*. Quest'ultimo, come la maggior parte dei suoi contemporanei, pensa che il cambiamento di status di una fotografia dipenda dalle sue qualità estetiche: si giudica una data immagine buona abbastanza da poterne dimenticare la funzione utilitaria e presentarla in quanto tale. Sander, invece, in teoria potrebbe aggiungere alla propria opera tutte o quasi le immagini che ha realizzato. Non sceglie quali utilizzare in base a una presunta superiorità formale: è proprio scegliendola che conferisce all'immagine un supplemento di valore. Alcuni commentatori notano la sfumatura: i ritratti di *Antlitz der Zeit* – opera che un autore definisce “album di famiglia dell'epoca”¹³ – hanno “un significato diverso” rispetto alle immagini di “un piccolo fotografo d'anteguerra [...] [o] di provincia” senza tuttavia distinguersene per quanto riguarda la forma¹⁴.

Evans spinge ancora più lontano questa riappropriazione della fotografia come pratica ordinaria. Sulla scia di Sander rivaluta in quanto opere alcuni dei propri scatti eseguiti su commissione, a cominciare dalle immagini sull'architettura vittoriana realizzate per Kirstein. Ma rifotografa anche immagini scattate da altri: i ritratti di identità esposti nelle vetrine e le fotografie di famiglia appese nelle case che visita



(figg. 85, 95). Inaugura così un vero e proprio genere, la fotografia di fotografia, che conosce una certa fortuna all'interno della FSA (figg. 96, 97). Infine, grado supremo di abolizione della distanza che separa le immagini comuni dall'opera personale, si permette di includere all'interno della sua produzione, senza citarne l'origine, documenti d'archivio e fotografie trovate: in *The Crime of Cuba*, del 1933, “firma” tre immagini scovate negli archivi di stampa, documenti di tipo giudiziario che, così facendo, decreta posseggano il medesimo statuto delle sue proprie immagini.

In breve, la pratica documentaria tende ad assottigliare la distinzione tra fotografia colta e fotografia di massa, tra artisti e semplici esecutori. La posizione, ancora una volta, sfiora il paradosso: proprio quando la figura del fotografo inizia a godere di uno status intellettuale e raggiunge sfere artistiche sino ad allora precluse – il MoMA nel caso di Evans –, gli stessi fotografi che rivendicano questo prestigio e ne beneficiano decretano che il loro lavoro non differisce per natura dalle migliaia di immagini prodotte ogni giorno. Si possono

85, 95
96, 97



trovare molte spiegazioni a questo fenomeno, tuttavia ce n'è una che predomina in modo inequivocabile: la completa ridefinizione dei rapporti tra arte di massa e arte d'élite operata all'interno dei circoli colti. Abbiamo già avuto occasione di parlare del mito di una grande arte collettiva che attraversa il periodo; torniamo brevemente sul discorso.

La cultura moderna degli anni tra le due guerre, nella sua volontà di ricomprendere l'arte nella vita e di far sì che tutta la comunità possa parteciparvi, è attraversata dall'idea di una creatività diffusa: tutti gli individui sarebbero creatori quanto gli artisti, se solo in loro si risvegliasse questa capacità assopita dal peso della routine e della società. L'attività pedagogica di Moholy-Nagy, per esempio, poggia per intero su questo ideale: "Tutti sono creativi per natura. [...] Ogni persona di costituzione normale è in grado di adoperare il materiale del musicista, del pittore o dello scultore esattamente come è in grado di articolare il linguaggio [...]. Lo dimostrano le opere dei bambini e degli uomini primitivi [...]. Per questa ragione il dilettante è una del-



96 Ben Shahn, *Interno di una casa al momento della sua vendita all'asta, New Carlisle, Ohio, 1938*

97 Ben Shahn, *Decorazione murale in una casa (progetto della Resettlement Administration), Westmoreland, Pennsylvania, s.d.*

le promesse, delle speranze della società del futuro"¹⁵. L'interesse del mondo artistico per il disegno infantile è molto vivo fin dall'inizio degli anni venti, e cristallizza la crescente fascinazione nei confronti dell'idea di un "genius" collettivo latente, per riprendere l'espressione di Gustav Hartlaub, organizzatore della prima mostra museale su questo tema alla Kunsthalle di Mannheim nel 1921. L'ammissione all'interno del museo di queste opere involontarie ha come funzione, tra le altre, quella di testimoniare la vitalità creatrice di cui ogni essere umano dispone prima che venga soffocata dalla società. Segnata ancora da echi espressionisti, la definizione di questa creatività collettiva rimane tuttavia ricalcata su quella del genio individuale: si impegna a far emergere l'"impronta", l'immaginario personale di ogni bambino. Negli anni che seguono, invece, questa definizione si uni-

versalizza e si banalizza. Infatti, come abbiamo già visto a proposito del programma della WPA negli Stati Uniti – che continua a mettere l'accento sulla creatività infantile –, si estende all'insieme delle attività quotidiane e dei prodotti del lavoro umano, dalla decorazione di interni al disegno degli agglomerati urbani. In questa nuova filosofia per cui tutti sarebbero artisti¹⁶ la fotografia occupa un posto di primo piano, dal momento che costituisce la sola *immagine* prodotta davvero da chiunque, e il discorso fotografico sfrutterà molto questa dimensione popolare.

Alla fine degli anni venti si levano alcune voci che mirano a ribaltare la logica tradizionale di legittimazione della fotografia come arte. Non si cerca più di dimostrare che il medium può, se ben impiegato, allontanarsi da una visione di massa per produrre un'arte distinta; si indica al contrario questa natura collettiva come la forza principale del medium, il suo miglior argomento per diventare l'Arte dell'avvenire, quella dei tempi egualitari e della società senza classi. A partire dal 1928 il fotografo e autore Hans Windisch, sostenitore della polarizzazione del medium e divulgatore tra i più attivi, capovolge tutte le teorie sulla fotografia artistica, pittorialista o modernista che sia: in un articolo intitolato "La fotografia: un alimento artistico popolare", arriva a difendere le debolezze di quest'arte, la sua tendenza al kitsch e all'imitazione ripetitiva, come dimostrazioni della sua grande forza collettiva. "Infatti" aggiunge "le gallerie, i musei e le biblioteche non sono la cultura. La cultura è fatta dalla folla, da ciò che essa ama e dal modo in cui la ama"¹⁷. La fotografia non dovrebbe più essere percepita come produzione artistica in senso stretto ma come espressione generale della visione di una comunità, chiave di accesso diretto alla percezione dell'uomo. È la posizione che sostiene un altro autore, Paul Zucker, nello stesso anno: "Tutto il percorso della storia dell'arte dimostra un legame molto stretto tra la creazione artistica e la visione collettiva di un'epoca. [...] Nell'ultimo secolo [...], il modo di vedere del grande pubblico – ossia non degli artisti ma della massa improduttiva – viene registrato dalla fotografia"¹⁸. Posizioni del genere sfruttano abilmente alcuni insegnamenti sviluppati dalla storia dell'arte germanica, secondo i quali il mutare delle forme e degli stili non tradurrebbe solo la soggettività dei singoli artisti ma l'evolversi della reale percezione di tutta la collettività in un dato pe-

riodo. Secondo questa logica la fotografia sarebbe l'arte più preziosa: essendo la sua pratica tanto diffusa, permetterebbe per la prima volta di accedere in modo immediato e approfondito a questa visione comune.

Un simile approccio conquista numerosi seguaci a partire dal 1929, via via che gli esperimenti della Nuova Visione vengono respinti come forme futili di un moderno manierismo. Piuttosto che cercare di attirare la fotografia nell'ambito di un'arte elitaria che vacilla, si preferisce estendere il campo estetico al di là dei soli oggetti creati dagli artisti. Come riassume una formula che risale al 1930, "Il fotografo non è un artista creatore in senso stretto, tuttavia produce oggetti che devono essere giudicati sul piano estetico"¹⁹. Intorno al 1930, si riconosce sempre più spesso che la fotografia sia fundamentalmente l'arte dei non-artisti, una "produzione amatoriale comune [*allgemeine Laienproduktivität*]", per riprendere l'espressione coniata dallo storico dell'arte Franz Roh, curatore di *foto-auge*, che all'epoca conoscerà una certa fortuna²⁰. L'evoluzione di Roh nel corso di questi anni, del resto, è significativa per quanto riguarda il crescente prestigio dell'idea di un'arte comune. Se nel 1929 per promuovere la fotografia modernista utilizzava ancora l'argomento dell'originalità, un anno più tardi è proprio lui stesso a rifiutare tale criterio: in risposta all'accusa di monotonia suscitata da queste immagini, preferisce fare propria tale obiezione e difendere "l'uniformità" come prova "delle possibilità collettiviste della fotografia"²¹.

Lo stesso atteggiamento si può osservare negli Stati Uniti durante la seconda metà del decennio. Elizabeth McCausland nel 1938 definisce la fotografia come la "lingua volgare", il "vernacolare" o la "*folk art*" dell'epoca moderna. Il suo entusiasmo per la dimensione collettiva del medium conduce persino questa militante di sinistra a felicitarsi per lo sviluppo della grande industria fotografica e a difendere, come prova della salute del popolo, la compresenza di arte e stand commerciali nelle mostre fotografiche²². Lo stesso entusiasmo spinge questa intellettuale abituata a scrivere su riviste come "Parnassus", "Trend", "The Nation" e "Survey Graphic" ad accettare collaborazioni meno prestigiose su "Minicam", "Photo Technique" o "Good Photography". Anche la sua amica Berenice Abbott difende il medium in nome di una creatività generalizzata e, con uno spirito simile a quello della

WPA, presenta la foto ricordo come il segno di una nobile esigenza espressiva:

La sete di bellezza e di espressione personale sono eterne. [...] Ai nostri giorni, gli uomini e le donne soddisfano il loro senso artistico rivolgendosi alla fotografia [...]. Questa foto ricordo, questa registrazione sentimentale non rispondono a un istinto creativo di ordine inferiore [...]. Prendere e conservare una traccia [dei momenti di svago, delle passeggiate in macchina e delle gite del fine settimana] è l'intenzione che anima centinaia di migliaia di fotografi. Dietro questi oggetti si nasconde un bisogno più profondo di espressione personale²³.

Il mito della creatività generalizzata partecipa dunque alla costruzione e alla legittimazione dello stile documentario su un duplice livello. Da una parte, come abbiamo visto a proposito della WPA e di Evans, permette di postulare che tutto ciò che viene realizzato dall'uomo è già una forma d'arte e persino la più semplice registrazione delle sue produzioni ha a che fare con il dominio estetico. Dall'altra, per quanto attiene al gesto fotografico, permette di estendere l'idea di creazione molto al di là dei segni tradizionali dell'intervento artistico e di elevare le immagini più banali e le formule più diffuse al rango di opere degne di interesse.

Tale apologia dell'arte collettiva è carica di significati politici, i quali, in questo contesto storico, contribuiranno molto alla sua diffusione. Tuttavia non è appannaggio di un partito o di un paese ma si adatta alle ideologie più diverse, marxista, fascista e filodemocratica.

I comunisti sono i primi a interessarsi in modo sistematico. Tutta l'avventura della fotografia operaia che si raccoglie intorno alla rivista "Der Arbeiter-Fotograf" (fig. 98) si fonda sul rifiuto di distinguere tra professionista o artista da una parte e dilettante dall'altra, e persino sulla volontà di sostituire i primi con i secondi per fornire immagini ai giornali. Il valore artistico di un'immagine viene fatto coincidere con il suo portato di verità sociale – "là dove esiste un contenuto reale e vero nasce necessariamente questa grande e chiara forma che chiamiamo arte"²⁴ – e ogni lavoratore viene ritenuto un potenziale ar-



98 *Fai già parte dei fotografi-lavoratori?, "Der Arbeiter-Fotograf", luglio 1928*

tista. Questa posizione è condivisa, non solo in fotografia, da una larga frangia dell'avanguardia filocomunista. Franz Seiwert, uno dei Progressisti di Colonia, dichiara: "Tutti i lavoratori saranno artisti, perché è arte tutto ciò che è vero, non più ciò che è ben realizzato"²⁵. I circoli comunisti sono i primi a fare appello ai dilettanti per concorrere a un lavoro di documentazione collettiva sullo sfruttamento e la resistenza degli operai; i primi a tentare di organizzare in modo centralizzato queste squadre di profani (la struttura gerarchica che istituiscono si ispira a quella del partito); i primi, infine, a sforzarsi di migliorare su vasta scala la qualità della produzione, spesso carente dal punto di vista tecnico. Questa nuova organizzazione della pratica non professionale non ha più molto a che vedere con i club amatoriali borghesi. Al di là delle differenze politiche e degli scopi documenta-

ri, trasforma la definizione stessa di fotografo dilettante: non si tratta più di promuovere le poche opere di pochi fotografi d'élite e di qualche appassionato talentuoso ma di dirigere una produzione di massa che sul piano formale non è affatto diversa dalle fotografie di famiglia o dalla stampa illustrata.

Filocomunista prima del 1933, questa posizione viene ripresa quasi tale e quale dal nazionalsocialismo. La prima grande manifestazione organizzata sotto il suo controllo, la mostra *Die Kamera* di Berlino (novembre 1933), fa appello alla *Volksfotokunst* (l'arte fotografica popolare) e alla partecipazione nazionale: "Qualsiasi fotografia deve contribuire e partecipare al potente fronte del lavoro e portare il proprio contributo alla costruzione culturale della nuova Germania"²⁶. La mostra riserva un posto di primo piano alle associazioni amatoriali e lo stesso faranno quelle successive, *Kamera* di Stoccarda nel 1934 e *Film und Foto* di Düsseldorf nel 1936. Alcune manifestazioni, come per esempio quella di Francoforte del 1936, vengono addirittura dedicate interamente alla pratica amatoriale; altre grandi mostre di propaganda, sebbene non centrate sulla fotografia, ne espongono in gran numero, come per esempio la *Gebt mir vier Jahre Zeit* (Datemi quattro anni) di Berlino del 1937, che accoglie circa sessantamila immagini amatoriali.

Questo entusiasmo per la dimensione collettiva si dispiega a più livelli. Da una parte, sul modello di "Der Arbeiter-Fotograf", si coinvolgono le associazioni di dilettanti per farne truppe di militanti. Dall'altra, e in ciò consiste la novità rispetto al precedente comunista, si cerca di incorporare in questo vasto sforzo nazionale, accanto alle sezioni di élite, l'insieme dei fotografi della domenica. A partire dal 1934, in un'ottica nazionalista e razziale, vengono lanciati appelli a conservare le fotografie di famiglia tedesche; dovranno essere raccolte e catalogate innanzitutto dai singoli, poi da centri regionali²⁷. Sembra, stando al "Photofreund Jahrbuch" del 1940, che alcune città si siano lanciate nella creazione di archivi basati sulla produzione dei foto-club locali²⁸.

Così, nella dottrina nazista molto più che nel discorso comunista o nella pratica documentaria americana, tutti i livelli della produzione fotografica concorrono alla stessa missione di documentazione nazionale. Le riviste specializzate insistono su questa retorica della neces-

sità che tutti partecipino al dovere nazionale, sforzandosi di ammantare ogni immagine, anche la più banale, dell'aura di opera collettiva. Le riviste si guardano bene dal definire l'esatto tenore di questo impegno, accennando a una molto vaga missione archivistica (conservate con cura le vostre foto) o pedagogica (mostratele a chi vi sta intorno). Così facendo, più dei loro predecessori comunisti – che avevano iniziato constatando i bisogni molto concreti della loro stampa illustrata prima di fare appello al sostegno dei dilettanti –, rendono tale impegno collettivo un valore astratto e autosufficiente, un rito di adesione all'ideologia nazionale.

L'America, nella sua propaganda in favore della democrazia, promuoverà la fotografia più ordinaria per ragioni completamente diverse. Non per glorificare l'impegno collettivo, né un qualche contenuto culturale o razziale. La fotografia amatoriale in quanto tale, in modo generico e simbolico – in quanto espressione universale e strutturalmente individuale, esaltazione della sfera privata e illustrazione di un felice universo di svago – costituirà di per sé un naturale strumento di propaganda del modello americano e di conseguenza un'arma contro il fascismo. In un testo intitolato *Photography - The Democratic Art*, Roy E. Stryker lancia un appello a tutti gli americani perché si armino di una macchina fotografica, con l'idea che la pratica fotografica sia per sua natura un'apologia della libertà di espressione, e che la sua sterminata produzione sarebbe sufficiente a confondere un tiranno²⁹.

In nome di questa logica, che si affermerà ancora di più durante la guerra, Kodak nel 1944 potrà invadere il MoMA con banali fotografie di famiglia, neonati e animali domestici tratte dal suo archivio (*The American Snapshot. An Exhibition of the Folk Art of the Camera*), giustificando questa lussuosa pubblicità alle foto ricordo in nome dell'interesse superiore della nazione. Celebrare questo "mass-medium dell'espressione", questa arte allo stesso tempo intima e universale, significa difendere l'unità nazionale – e, nel caso specifico, sostenere il morale delle truppe al fronte³⁰. Una volta assunto l'incarico di direttore della sezione di fotografia del MoMA, nel 1947, Edward Steichen cercherà di istituzionalizzare questo riconoscimento proponendo ai fotografi dilettanti americani di spedirgli le loro immagini per sceglierle e catalogarle³¹.

Detto questo, dietro tanti argomenti ideologici e culturali l'entusiasmo per la fotografia di massa risponde soprattutto, su entrambe le sponde dell'Atlantico, a ragioni di tipo economico. Nessuno ne fa mistero. In Germania, il testo introduttivo di *Die Kamera* nel 1933 osserva, in un corto inciso, che incoraggiare la fotografia amatoriale rappresenta anche "un importante 'più' per l'industria"³², e le riviste specializzate non trascurano di sottolineare che ogni immagine scattata contribuisce allo sforzo economico e alla lotta contro la disoccupazione. In poche parole, il discorso ufficiale di mobilitazione invita a produrre perché intende far consumare, traendo profitto da un'importante caratteristica di questo primo mezzo di espressione di massa che è la fotografia: il fatto, trascurabile in pittura ma essenziale in questo caso, che ogni immagine creata è nello stesso tempo un consumo – di macchine fotografiche, prodotti e servizi associati. L'industria fotografica partecipa attivamente a questo movimento di valorizzazione della fotografia di massa. Alla fine degli anni venti, lancia in Germania il "Volksfototag", democratico "giornale della fotografia popolare" immediatamente denunciato dalla sinistra come propaganda borghese e operazione commerciale. Negli anni trenta su entrambe le sponde dell'Atlantico le grandi aziende indicano regolarmente concorsi e pubblicano giornali destinati al pubblico amatoriale – "Photoblätter" di Agfa, "Pictures" di Kodak. Quest'ultima, vicina a un'istituzione artistica come il MoMA, gioca un ruolo attivo nella costituzione di una rete di foto-club negli Stati Uniti, rete sviluppata più tardi rispetto alla Germania ma diventata, all'inizio degli anni quaranta, altrettanto importante.

Quali che ne siano i fondamenti, questa nuova concezione della fotografia come pratica di massa trasforma la figura del grande fotografo e finisce per mettere in discussione la legittimità di ogni pretesa artistica o distinzione qualitativa. Ed è proprio questo a interessarci, dal momento che una simile problematica dà una diversa angolatura ad alcune questioni proprie dello stile documentario.

Per quanto riguarda i comunisti, l'idea del "maestro" e di una gerarchia del talento viene abbandonata senza rimpianti come residuo di concezioni borghesi rese caduche dal nuovo ordine sociale che si annuncia. La pretesa di realizzare un'opera individuale diventa incomprendibile, per non dire sospetta. Sotto il Terzo Reich invece questa figura,

più che scomparire, si modificherà profondamente. In particolare sotto la pressione di una retroguardia fotografica di derivazione pittorialista, che sogna un ritorno all'arte elitaria precedente il modernismo, si tenterà di adattare l'ideale collettivista all'attenzione borghese per la gerarchia artistica – ovvero conciliare, in conformità con l'ideologia del regime, il sentimento elitario e il valore della sfera collettiva. Per quanto riguarda il grande fotografo, si tratta di conservargli una posizione di eccezione pur associandolo, senza distinzione di natura ma solo di competenza, al più modesto fotografo della domenica. Riconosciuto come il rappresentante più qualificato di una *Volkskunst* comune, assume un ruolo di guida, fornendo alla massa dei dilettanti alcuni modelli formali e qualche ricetta tecnica. Questa funzione gli viene assegnata per esempio dal libro *Meister der Kamera erzählen (wie sie wurden und wie sie arbeiten)* (I maestri della macchina fotografica raccontano: come sono diventati tali e come lavorano), antologia di testi e immagini pubblicata nel 1937 nella quale alcuni grandi fotografi si rivolgono al profano con un intento pedagogico. Tra di essi, a fianco di Hugo Erfurth, dichiarato già dal 1933 "Führer" della fotografia tedesca, troviamo anche Albert Renger-Patzsch, che sembra indossare questa veste di buon grado. Quest'ultimo, in un altro libro, *Sylt*, uscito nel 1936 (in cui definisce la tesi del "paesaggio come documento"), presenta le sue immagini come modelli possibili di una campagna di documentazione del patrimonio che l'intera comunità avrebbe dovuto fare propria. In questa prospettiva pedagogica le didascalie si arricchiscono di dettagli tecnici, pratica che durante gli anni trenta diventa sempre più diffusa nell'edizione fotografica e fa di ciascuna immagine, oltre che un'opera autonoma, un consiglio, un esempio proposto agli altri fotografi perché ne producano di analoghe.

Il fatto che Renger-Patzsch accetti di contribuire a desacralizzare l'opera e il ruolo dell'artista non deriva solo da una concessione alla dottrina ufficiale: pubblica consigli tecnici già dagli anni venti, che si tratti dei suoi primi scritti sulle piante in "Deutscher Kamera Almanach" o del suo contributo a "Uhu" nel luglio 1929, in occasione della *Fifo*. Allo stesso modo altri fotografi d'avanguardia usciti dal Bauhaus come Andreas Feininger, Werner Gräff e Walter Peterhans nel corso degli anni trenta scrivono numerosi manuali destinati al vasto pubblico.

Negli Stati Uniti sia *Making a Photograph* di Ansel Adams del 1935 sia *Guide to Better Photography* di Berenice Abbott del 1941, i due principali libri-manifesto dell'epoca, sono concepiti, per convinzione personale, come manuali per dilettanti. Quest'ultima fa della prassi di fornire indicazioni tecniche una vera e propria regola, elemento di "disciplina professionale [*craft discipline*]" indispensabile per trasmettere le esperienze acquisite³³ e, soprattutto, "parte indiscutibile del movimento documentario"³⁴.

Per i sostenitori di un approccio documentario come Abbott o il Renger-Patzsch degli anni trenta, questo atteggiamento di apertura nei confronti della moltitudine dei fotografi dilettanti si presenta come il compimento logico delle premesse del movimento. La fiducia nel valore significativa dei più infimi dettagli, la tendenza all'universalizzazione dei progetti moltiplicano a tal punto il numero degli oggetti degni di interesse che essi non possono più venire coperti dai soli artisti e professionisti. Condividere la missione con dilettanti, anche poco qualificati, diventa la forma più naturale e più efficace di un passaggio alla dimensione collettiva considerato necessario. Nel testo *Documentary Photography*, uscito nel 1940, Dorothea Lange riconosce questo fatto: "La fotografia documentaria richiede la partecipazione dei dilettanti così come dei professionisti, perché ne ha bisogno. [...] la documentazione fotografica della nostra epoca e della nostra società complessa può essere condotta in modo approfondito, penetrante e adeguato [...] solo attraverso il lavoro impegnato dei dilettanti"³⁵. Così anche negli Stati Uniti, in cui la teoria documentaria è dominata da una tradizione di professionisti, si inizia a riflettere su questa pratica di massa.

Inoltre, e soprattutto, la modestia stessa della forma documentaria, il suo ridursi a una registrazione apparentemente impersonale possono avere condotto alcuni a pensare che non esistesse ragione perché tali immagini venissero scattate da "creatori" o professionisti piuttosto che da profani senza particolari competenze.

Che derivi da motivi ideologici, culturali o semplicemente logici, una simile estensione dei postulati del movimento documentario conduce quest'ultimo là dove Sander o Evans non avevano mai immaginato di spingersi, e finisce per mettere in discussione la loro idea di un'arte documentaria. Infatti, se attraverso la loro rispettiva opera entrambi

hanno messo in questione l'idea di una frattura *ontologica* tra fotografia d'arte e immagini di massa, non hanno però mai abbandonato l'idea di una differenza *qualitativa* tra le due. Lincoln Kirstein nel suo testo su Evans esplicita questa distinzione: "Il fotografo dilettante differisce per specie e non per genere dall'artista-fotografo"³⁶, frase che fa eco a quella di Franz Grillparzer che Sander nella sua copia del volume sottolinea: "Loro [gli artisti di prim'ordine] fanno come tutti gli altri, ma infinitamente meglio"³⁷. Resta il fatto che, nello stile documentario, questa inafferrabile differenza qualitativa non corrisponde più necessariamente, come per la fotografia d'arte tradizionale, a un supplemento di padronanza formale: risiede nella forza di un progetto e nel sostegno reciproco delle immagini tra loro. La sua presenza perciò è più diffusa, rarefatta, e questo può portare a dimenticarla, o addirittura a non coglierla affatto.

Tra i sottili elementi di ordine concettuale che permettono all'arte documentaria di un Evans di distinguersi dalle immagini banali a cui fa riferimento compare anche, in modo un po' paradossale, il procedimento stesso del rimando. Citare riferimenti esterni al proprio lavoro, fossero anche immagini minori, è di per sé un segno di appartenenza alla sfera colta. Affermare che le sue opere sono *come* quelle della pratica fotografica convenzionale significa dire allo stesso tempo che lo sono e che non lo sono: vi assomigliano, senz'altro, ma si arricchiscono del gioco di rimandi, di un pensiero riflessivo, di una profondità concettuale e culturale. Facendo riferimento a un'arte della massa – e questo vale per le molte dichiarazioni dell'avanguardia del periodo – non si corre davvero il rischio di generare confusioni.

Detto questo, per lo stile documentario il processo di nobilitazione attraverso un sistema di riferimenti è fondato soprattutto sui rimandi storici. Adottare le forme della fotografia ordinaria mette in evidenza la volontà di sottomettersi all'"essenza del medium", e questa è la prima delle condizioni necessarie perché un'opera possa dirsi moderna. Come vedremo, il passato viene chiamato in causa per soddisfare la seconda condizione necessaria del moderno sistema delle belle arti: l'attestazione di valore fornita da una logica dell'evoluzione storica riconosciuta ed elaborata dagli artisti stessi.

La consapevolezza storica

Prima degli anni venti, la fotografia a vocazione artistica si preoccupa abbastanza poco della storia estetica del medium. Al di fuori dall'Inghilterra, non è affatto interessata ad appropriarsi del passato per fondarvi la propria legittimità, quando non tende addirittura a occultarlo come un'oscura preistoria tecnica e artigianale da cui cerca di distinguersi. I partigiani del pittorialismo collezionano immagini ma, in un'ottica di promozione corporativa e sostegno tra pari, privilegiano i contemporanei. Se talvolta vengono presi in considerazione due precursori, David Octavius Hill e Julia Margaret Cameron, lo sono a titolo di eccezione: hanno diritto agli onori di molti saloni o di "Camera Work" solo perché il loro uso del calotipo viene percepito come singolare e in completa rottura con l'asciuttezza meccanica del dagherrotipo, e la loro originalità viene intesa come una sfida alla continuità storica. Quanto alle storie del medium, esse, seguendo l'esempio della più celebre, quella di Josef Maria Eder del 1905, restano esclusivamente tecniche. Le poche righe dedicate a confrontare la resa dei differenti procedimenti dei primi decenni della fotografia concordano nel situare questi inizi al di fuori di ogni standard artistico³⁸.

Tutto cambia con la fine degli anni venti, periodo di transizione che vede emergere in modo simultaneo e correlato – i due fenomeni sono legati in modo indissolubile – la fotografia modernista e la nascita di una storia della fotografia come arte. Durante i soli anni 1929-1931, dopo decenni di letargo, improvvisamente escono una mezza dozzina di opere sull'argomento. Si inizia con la breve *Geschichte der Photographie* (Storia della fotografia) del precursore Erich Stenger, nel 1929 – fino alla Seconda guerra mondiale la sua collezione sarebbe stata la più ricca del mondo³⁹. Seguono *Aus der Frühzeit der Photographie 1840-1870* (Gli inizi della fotografia 1840-1870) di Helmut Th. Bossert e Heinrich Guttman nel 1930, *Die alte Photographie* (La fotografia di una volta), di Camille Recht nel 1931, in una doppia edizione francese e tedesca (fig. 99), oltre alle prime monografie storiche, *Atget, Photographe de Paris* nel 1930 in francese, tedesco e inglese, e *David Octavius Hill. Der Meister der Photographie* di Heinrich Schwarz nel 1931, tradotto negli Stati Uniti nel 1932. Questi li-



99 Richard Schöer, *Barone Ottinger*, 1865 circa, tratto da Camille Recht, *Die alte Photographie*, 1931

bri costituiscono la fonte principale della *Piccola storia della fotografia* di Walter Benjamin, pubblicata da "Literarische Welt" nel 1931. Franz Roh infine, grande sostenitore della fotografia d'avanguardia, nel 1930 annuncia di stare lavorando a una "storia stilistica" del medium, progetto che darà origine ad alcune conferenze (fig. 100) senza però sfociare in una pubblicazione. La novità è che molti di questi studi sono opera di veri e propri storici dell'arte, come Helmut Bossert, Heinrich Schwarz e Franz Roh, i quali si allontanano da una storiografia strettamente tecnica per dedicarsi all'analisi delle forme. Di conseguenza la fotografia entra finalmente, con le sezioni che Hans Hildebrandt le dedica nella sua opera *Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts* (L'arte del XIX e del XX secolo) nel 1924-1931, nella storia dell'arte in generale.

100



100 Locandina di una conferenza di Franz Roh, *100 anni di fotografia*, 1929 circa (grafica di Walter Dexel)

L'avanguardia si interessa molto a questa nuova ricerca. Quasi tutte le mostre che intendono celebrarla comprendono una sezione storica, la cui importanza cresce progressivamente nel corso delle manifestazioni, con un movimento che ricalca in modo sorprendente quello dell'apertura alle forme documentarie e alla fotografia più comune. La prima grande mostra del 1929, *Fotografie der Gegenwart*, si dota di una parte storica solo nella sua ultima tappa, a Magdeburgo, alla fine dell'anno, occasione in cui vengono esposte per la prima volta anche le immagini di Sander e alcune fotografie di documentazione architettonica. In giugno la *Fifo*, il cui comitato di selezione comprende lo storico dell'arte Hans Hildebrandt, si apre alla fotografia storica con qualche pezzo della collezione di Erich Stenger. Tali fotografie vengono esposte nella sala numero 1, sala programmatica con-

cepita da Moholy-Nagy per presentare in modo sintetico le caratteristiche e le potenzialità del medium. L'ambito storico tuttavia avrà diritto all'onore di una sezione autonoma solo un anno più tardi, con la *Lichtbild* di Monaco. In questa occasione, oltre a un'esposizione dell'evoluzione della stampa su carta, vengono presentate molte collezioni, tra cui quella di Stenger, e il catalogo comprende un testo specifico di Franz Roh sull'argomento. Nel 1933 *Die Kamera* consolida questa tradizione. La collezione Stenger occupa un posto ancora più importante; lui stesso fa parte del comitato organizzativo – in qualità di “incaricato d'affari presso il ministero dell'Istruzione popolare e della Propaganda per le sezioni di storia, evoluzione e tecnica della fotografia [...]” – e firma vari articoli all'interno del catalogo. Continuerà a essere molto attivo fino alla fine del Terzo Reich e concorrerà in modo non trascurabile a una riscrittura germanizzata della storia tecnica del medium. Il suo percorso personale tuttavia costituisce un'eccezione: non si constata un aumento di interesse per la storia della fotografia dopo il 1933. Al contrario, rispetto agli ultimi anni della Repubblica di Weimar il numero di pubblicazioni e di articoli dedicati al soggetto sotto il regime nazista diminuisce. Malgrado gli sforzi, forse rimaneva difficile appropriarsi della storia del medium, sia per quanto riguarda gli avvenimenti sia per l'aspetto formale delle prime immagini: i primi dagherrotipi in particolare, per la qualità quasi clinica della loro resa, mal si accordavano con il mito dell'anima germanica.

Negli Stati Uniti l'interesse cresce all'inizio degli anni trenta, in modo analogo ma leggermente traslato. Se l'unica figura storica della mostra di Harvard della fine del 1930 è quella di Atget, la Albright Art Gallery, che riprende a grandi linee la manifestazione un anno e mezzo più tardi, aggiunge altri due padri fondatori, Nadar e Hill. Ma è la mostra d'apertura della galleria Levy, *Retrospective of American Photography* del 1931, a costituire il primo vero tentativo di disegnare una storia della fotografia americana, dai dagherrotipisti e da Brady fino a Stieglitz, Strand e Sheeler. Si assiste alla nascita di un fenomeno cruciale per gli Stati Uniti del decennio successivo: la definizione di una tradizione nazionale e il riferimento costante a quest'ultima per promuovere gli artisti contemporanei. Paradossalmente, questa vena storicista e patriottica conterà molto di più qui che in Germania.

Essa infatti trova nel patrimonio nazionale – cosa che per i tedeschi è molto più difficile – una tradizione che può essere utilizzata nel presente, oltre a una figura di padre fondatore nella persona di Mathew Brady.

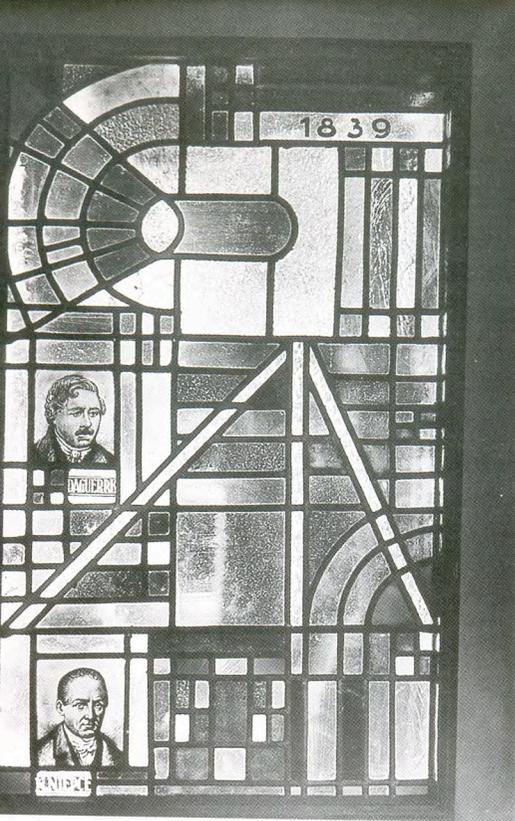
La sua leggenda è dovuta ai membri dell'avanguardia più che a veri e propri specialisti. Nel 1930 una prima mostra intitolata *Ancestors* (Antenati) alle Ayer Galleries di Philadelphia unisce in modo programmatico Atget e Brady, presentandoli come i due pilastri della fotografia moderna⁴⁰, e l'anno successivo Levy, stando alle recensioni dell'epoca, dedica a Brady un posto di primo piano nella sua mostra d'apertura. Il primo articolo monografico dedicato al fotografo, firmato Charles Flato, esce nel 1933 su "Horn & Hound", la rivista letteraria e artistica di Lincoln Kirstein. Quest'ultimo, che possedeva una collezione di immagini della Guerra di secessione, gli dedica a sua volta grande spazio nel suo articolo *Photography in the United States*, breve resoconto della storia della fotografia americana destinato a inserire la nuova generazione all'interno di una tradizione nazionale (il testo riprende interi passaggi di Flato⁴¹). Da quel momento in poi Brady viene menzionato in modo quasi sistematico ogni volta che si tratta di promuovere i giovani artisti documentari come Evans o Abbott – in *American Photographs* il suo nome compare quattro volte.

La consacrazione del movimento storicista è la mostra *Photography 1839-1937*, organizzata al MoMA da Beaumont Newhall. Questa esposizione in chiave storica permette alla fotografia di entrare definitivamente nel tempio dell'avanguardia; conferisce inoltre ufficialmente alla storia della fotografia i suoi titoli nobiliari e inaugura negli Stati Uniti un periodo particolarmente favorevole per la disciplina. Nel 1938 esce una voluminosa opera di Robert Taft, *Photography and the American Scene*, mentre il catalogo di Newhall, riveduto, viene ripubblicato come libro a sé stante. La storia della fotografia, soprattutto americana, cresce rapidamente in densità e complessità. Appaiono nuove figure. I pionieri delle campagne di esplorazione verso ovest della fine del XIX secolo, Alexander Gardner, Timothy O'Sullivan, William Henry Jackson, Carleton Watkins e Eadweard Muybridge, sono a loro volta recuperati per venire immediatamente annessi alla tradizione documentaria (l'interesse per le imprese col-

lettive sviluppato sotto l'egida della FSA ha sicuramente qualcosa a che vedere con questo fenomeno). Lo stesso accade per Lewis Hine, di cui riparleremo, e poi, subito dopo la guerra, per Jacob Riis. Sempre durante questo periodo si iniziano ad allestire collezioni fotografiche all'interno dei musei: il dipartimento del MoMA viene creato nel 1940, nello stesso momento in cui a Philadelphia si inaugura un Museo della fotografia.

Caso vuole che in questo movimento che porta alla nascita della storia della fotografia quasi tutti i fotografi che ci interessano assumano un ruolo attivo. In Germania, August Sander si rivela un collezionista precoce di fotografia antica. Fin dall'inizio del secolo, a differenza dei suoi contemporanei pittorialisti, preferisce i vecchi album e i dagherrotipi alle opere dei suoi pari. Questo interesse cresce progressivamente nel corso degli anni venti (fa realizzare per il suo studio una porta vetrata con i ritratti di Niepce e Daguerre, fig. 101) e, a partire dal 1925, inizia a sperimentare le tecniche antiche, dagherrotipia in testa. Per far questo contatta Erich Stenger, all'epoca il maggiore specialista sull'argomento, con il quale intrattiene una corrispondenza regolare fino alla fine degli anni venti e che gli dedicherà una copia della sua *Geschichte der Photographie*. La prima lettera di Sander, del 1925, precisa il significato della sua ricerca: ben lungi dall'essere il capriccio di un dilettante, costituisce ai suoi occhi una parte necessaria della propria opera. Nella descrizione originale che ne dà qui – non ce ne sono giunte di precedenti – quest'ultima avrebbe dovuto comprendere tre parti, almeno per quanto riguarda la sua presentazione alle mostre. La prima doveva essere dedicata al ritratto, la seconda all'ambiente e la terza avrebbe offerto un breve riepilogo della storia tecnica del medium. Sander intendeva ripercorrere il cammino dal dagherrotipo ai procedimenti più recenti allo scopo di mostrare come la fotografia si fosse progressivamente "allontanata dalla sua origine e dalla sua vera essenza" e spiegare la propria opera come un tentativo di ritorno alla verità prima di quest'arte⁴². Affermava così che, ben lungi dall'essere strettamente sociologico, il suo intento derivava da una riflessione sulla storia della fotografia e non poteva essere compreso se non in rapporto a quest'ultima. Realizzando lui stesso le immagini, evitava inoltre di relegarle al ruolo di

101



101 Porta a vetri nello studio di August Sander, 1940 circa

documentazione accessoria, elevandole invece allo stesso statuto dei suoi ritratti e dei suoi paesaggi.

Pur parlandone ancora alla fine del decennio, Sander non realizzerà mai il progetto in questa forma. Forse la conoscenza e la riflessione sulla storia del medium si erano diffuse a tal punto nel pubblico da rendere superflua una simile insistenza didattica. I commentatori non sbagliano quando affermano l'esistenza di una relazione tra le immagini presentate nella mostra del 1927 o nel libro del 1929 e i primi dagherrotipi. All'inizio degli anni trenta Sander rinuncia definitivamente a questi esperimenti, troppo costosi, senza smettere tuttavia di interessarsi al soggetto in modo teorico, e la maggior parte delle sue conferenze del 1931 ha come oggetto una sintetica storia della fotografia.

Negli Stati Uniti Evans e soprattutto Abbott giocano un ruolo più determinante ancora nell'emergere di questa storia della fotografia. Berenice Abbott è innanzitutto la più grande divulgatrice dell'opera di Atget (fig. 13). Come abbiamo visto, sarà lei ad acquistare il fondo del fotografo, morto nel 1927, e a portarlo nel 1929 negli Stati Uniti per dare inizio a un'attiva campagna di promozione. L'importanza di questo lavoro di diffusione le viene ben presto riconosciuta. Come osserva in modo un po' enfatico un articolo dedicatole nel 1938, grazie a lei "da un giorno all'altro Atget è entrato nella storia"⁴³. È probabile che Abbott abbia approfittato, all'inizio, di questa filiazione di fatto, e che molti organizzatori di mostre, in particolare in Germania, abbiano incluso le sue immagini nel loro programma soprattutto per ottenere quelle di Atget. Lei stessa incoraggia il raffronto: dalle ripetute menzioni nella pubblicità del proprio progetto fino alle mostre che li presentano insieme⁴⁴, Abbott non esita, per dare prestigio alla propria opera personale, a fare riferimento, attraverso Atget, alla nascente storia della fotografia che lei stessa sta contribuendo a costruire. Con una rapidità sconcertante quest'area disciplinare, inesistente solo qualche anno prima, diventa un appoggio indispensabile per promuovere i contemporanei.

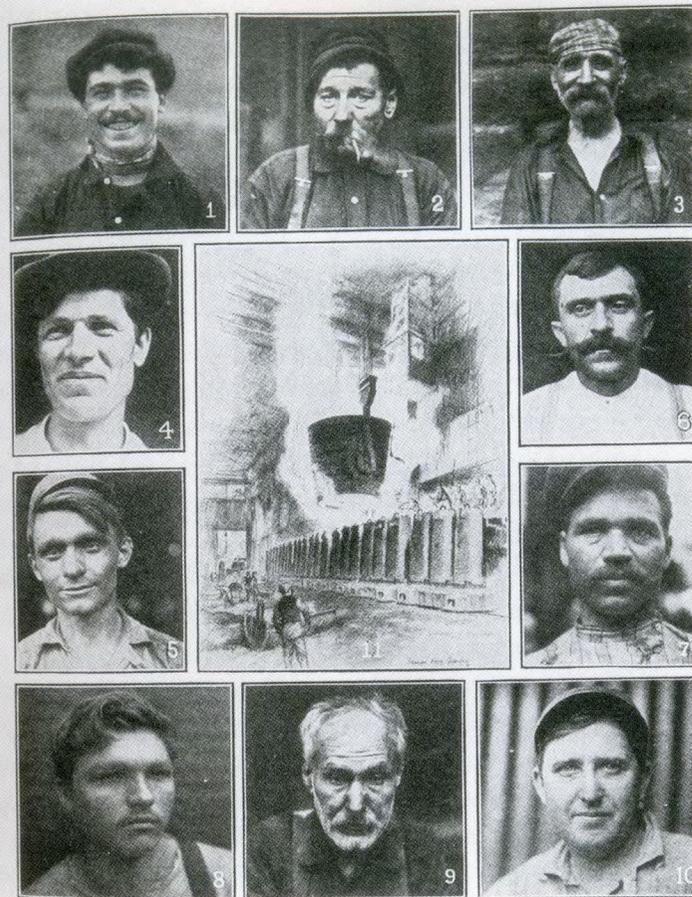
Atget, morto da poco e molto più vicino per età a Sander di quanto quest'ultimo non lo sia a Evans, viene presentato come figura ancestrale. In un certo senso viene situato in un passato più remoto di quello a cui davvero appartiene, per conferirgli un supplemento d'aura e trasformarlo in una sorta di nume tutelare. Nel primo testo che scrive su di lui, nel settembre 1929, Berenice Abbott lo definisce "moderno precursore"⁴⁵, mentre Ansel Adams, che gli dedica un articolo alla fine del 1931, vede in lui "la prima espressione di una vera arte fotografica"⁴⁶. Diventa il padre del documentario, punto di riferimento e fattore di legittimazione obbligato per tutti i protagonisti del movimento. Evans, che tramite i suoi contatti con Abbott è tra i primi americani a vedere le sue immagini e a essere paragonato a lui, si esprime molto presto sull'argomento e lo presenta a sua volta, in *The Reappearance of Photography*, come il precursore isolato della rinascita fotografica annunciata nel titolo⁴⁷.

Abbott, oltre a diffondere l'opera di Atget, contribuisce anche alla riscoperta di Brady, sorta di corrispettivo americano del francese. Inizia a

collezionare le sue opere molto presto, ben prima che Brady diventi oggetto di studi e pubblicazioni: a partire dal 1930 chiede delle stampe al ministero della Difesa e, proprio come Evans, si sposta a Washington per acquistare alcuni originali⁴⁸. Già nel 1931 la raccolta di Camille Reicht, *Die alte Photographie*, attribuisce alla collezione di Abbott una mezza dozzina di immagini anonime della Guerra di secessione. È anche molto probabile che la mostra *Ancestors*, del marzo 1930, che presenta per la prima volta negli Stati Uniti l'opera di Atget e quella di Brady, sia stata organizzata con immagini provenienti dalla sua collezione. Lei stessa, nelle sue prime richieste di sostegno finanziario all'inizio del decennio, si riferisce tanto all'uno quanto all'altro.

Alla fine del decennio Abbott favorisce una terza riscoperta, quella di Lewis Hine (fig. 102). Prima del 1938, contrariamente a ciò che la letteratura fotografica fino a oggi si è ostinata a ripetere, presentandolo come il modello della FSA, Hine è completamente dimenticato. "All'origine della [sua] risurrezione", per riprendere le parole del fotografo, sono gli sforzi della "banda Newhall-Abbott-McCausland" a partire da quella data⁴⁹. Questa riscoperta, molto tardiva - morirà qualche mese più tardi -, è esemplare dei rapporti complessi che il movimento documentario intrattiene con la propria storia, e merita di essere raccontata.

È Beaumont Newhall, nel suo articolo del marzo 1938 sul documentario (fig. 32), a menzionare per la prima volta il nome di Lewis Hine in un contesto artistico, includendolo nel percorso che egli traccia tra Le Secq, Brady e Atget da una parte e Abbott, Evans, Bourke-White e la FSA dall'altra. Fino a quel momento il vecchio fotografo, che all'inizio del secolo si era fatto conoscere negli ambienti dei riformatori sociali grazie alle sue immagini sugli immigranti di Ellis Island e sul lavoro minorile pubblicato su "The Survey", vivacchiava al limite della povertà, completamente trascurato dall'avanguardia fotografica. Il suo libro *Men at Work*, che Elizabeth McCausland nel 1942 incenserà come opera pionieristica dell'edizione fotografica⁵⁰, era passato completamente inosservato al momento della sua pubblicazione dieci anni prima. Per quanto ne sappiamo, nessuna rivista d'arte o di fotografia lo recensisce, e se ne interessano solo i giornali di stampo sociale. Dopo l'intervento di Newhall, in compenso, tutto cambia molto rapi-



Workers in the steel industry: (1) Italian; (2) Irish; (3) German; (4) Lithuanian; (5) Polish; (6) Serbian; (7) Russian; (8) Slovak; (9) English; (10) American. (11) Interior, of a steel mill. The difficulty of organizing large groups of men for collective bargaining is apparent when the different nationalities involved are considered. (Photos by Hine. Drawing by Vernon Howe Bailey. Courtesy Interstate Steel Company)

102 Operai dell'industria metallurgica, fotografie di Lewis Hine, in *American*

Economic Life di Rexford G. Tugwell, Thomas Munroe e Roy E. Stryker, 1925

damente. Abbott e McCausland, risvegliate dall'articolo uscito su "Parnassus", vanno a incontrare il fotografo, ormai in età avanzata, e decidono di prendere in mano le sorti della sua opera. Nell'arco di due anni, con furiosa energia, moltiplicano gli articoli⁵¹, le richieste di finanziamento o di acquisto, si assicurano il sostegno delle personalità più influenti – tra gli altri Stieglitz, Steichen, Strand, Willard Morgan, ovviamente Newhall, oltre a Roy E. Stryker e Rexford Tugwell – e nel gennaio 1939 organizzano una retrospettiva al Riverside Museum di New York, per la quale Abbott realizza personalmente le stampe e che diventa oggetto di un catalogo. L'opera trova nuova eco. La Photo League, gruppo di fotografi documentari molto impegnati costituitosi nel 1936, fa di Hine il proprio eroe. Gli viene concesso, onore raro, un articolo monografico su "The Complete Photographer". In breve, al momento della sua morte, nel 1940, è definitivamente elevato al rango di "Padre" spirituale della fotografia documentaria contemporanea e posto accanto a Brady e Atget nel Pantheon dei "pionieri del documento umano"⁵², di cui fino a qualche mese prima veniva tenuto ai margini.

Solo a quel punto Stryker sottolinea l'importanza di Hine nella storia della fotografia americana. Si complimenta con Elizabeth McCausland per avergli finalmente attribuito il posto che merita e inizia a rivedere la storia del proprio rapporto con il fotografo: Hine sarebbe stato un modello fondamentale per il suo lavoro e per quello della FSA. Niente di più falso – ed è proprio questo che ci interessa. Non che Stryker, nel momento in cui lanciava la FSA, ignorasse il lavoro di Hine, dal momento che quest'ultimo aveva collaborato a lungo con lui per illustrare il libro *American Economic Life* nel 1925 (fig. 102); piuttosto, il fatto è che nel 1935 non gli accorda la stima che gli testimonierà quattro anni più tardi, dopo che il fotografo sarà stato riconosciuto ufficialmente. È il meno che si possa dire. Tra il 1935 e il 1937 il fotografo non cessa di scrivergli chiedendogli di farlo lavorare con la FSA, arrivando fino ad ammettere in anticipo delle riduzioni di salario, mentre Stryker sistematicamente rifiuta, lamentando ristrettezze economiche in un momento in cui invece il suo budget e quello della sua squadra continuano ad aumentare. Cambia atteggiamento solo dopo i primi articoli di Newhall e McCausland. Nel 1936 invita il fotografo a smettere di spedirgli campioni del proprio lavoro,

mentre nel dicembre 1938 gli dice di rimpiangere di non avere avuto la fortuna di vederne di più. Nello stesso momento, inizia a riscrivere la propria storia per permettere a Hine di figurarvi al posto d'onore: "Oggi guardo indietro e mi rendo conto che la sua fotografia aveva esercitato su di me un'influenza molto maggiore di quanto sospettassi all'epoca. Durante gli ultimi anni, ho avuto l'occasione di esaminare in modo approfondito la sua opera [...] e mi rendo conto che già nel 1908 o nel 1912 realizzava il tipo di lavoro che noi oggi conduciamo"⁵³. Se Stryker in queste righe lascia ancora intendere che la sua ammirazione è una ricostruzione a posteriori, o che in ogni caso all'inizio era inconsapevole, con il passare degli anni trasformerà questa stima tardiva in una rivelazione chiara e precoce. Tutte le sue interviste del dopoguerra presentano questo rapporto di influenza come un dato appurato ("Ho incontrato Lewis Hine molto presto. Lewis Hine ha avuto su di me un effetto incredibile, un effetto enorme"⁵⁴), e gli storici del documentario si affretteranno a seguirlo. Si è ormai consolidata l'idea che questa grande figura storica, in realtà plasmata proprio dalla corrente documentaria, sia stata d'esempio per quest'ultima. Nel 1951, nel suo *Fifty Years of Documentary*, Arthur Siegel fa di Hine "il fotografo documentario classico" la cui opera avrebbe poi rappresentato, per i suoi successori degli anni trenta, "un modello da seguire e sviluppare"⁵⁵.

Questo curioso atteggiamento di Stryker – che il biografo di Hine definisce "meno che onesto"⁵⁶ – non è un caso isolato, e non deve essere condannato troppo in fretta come insincero o scandaloso. La stessa Elizabeth McCausland, tanto entusiasta e generosa a partire dal 1938, in realtà conosceva il lavoro di Hine dal... 1923, come dimostra una lettera del fotografo alla giornalista⁵⁷. Forse quelle immagini dall'apparenza così modesta e dal contenuto tanto opprimente, quei bambini in piedi sull'attenti accanto alle loro macchine, o al lavoro nella notte, non sarebbero potute emergere prima di allora in quanto opere d'arte, svincolandosi dai giornali illustrati a tema sociale che la generazione di McCausland aveva sfogliato a lungo. Perché diventassero visibili come opere bisognava aspettare che all'interno del campo artistico si formasse l'idea stessa di una tradizione documentaria, e che nel movimento documentario contemporaneo la componente umana prendesse il sopravvento.

L'esempio di Lewis Hine mostra in ogni caso la complessità delle relazioni che legano il movimento documentario alla storia della fotografia, che non possono ridursi a un semplice rapporto di influenza, essendo piuttosto il contrario. In un certo senso, la tradizione alla quale i protagonisti della corrente documentaria rimandano non preesiste al loro lavoro: sono essi stessi a inventarla a mano a mano che il movimento prende forma; l'ascendenza che rivendicano è fittizia, un edificio costruito pazientemente nel corso del decennio che deve essere analizzato come tale, non come un processo evolutivo naturale che culminerebbe in modo organico nelle opere moderne. Continuare oggi a studiare la fotografia di quel periodo seguendo lo schema storico concepito dai suoi autori è un errore di metodo. Significa dimenticare che la nascita di una fotografia documentaria consapevole di se stessa è inseparabile dagli sforzi che essa ha intrapreso per forgiarsi un passato.

L'importanza fondamentale di questa *costruzione* storica nella costituzione del genere è attestata anche dal fatto che il testo che eleva il documentario al rango di scuola a sé stante, l'articolo di Newhall del 1938, è precisamente quello che ne traccia per la prima volta una storia chiara e continua (fig. 32): a esso vengono riconosciute nello stesso tempo un'*estetica* e una *genealogia*. In questa logica, i sostenitori di un'arte documentaria insisteranno, in modo inedito, sulla necessità per il fotografo di studiare la storia del proprio medium espressivo. Elizabeth McCausland, in uno dei suoi articoli su "The Complete Photographer", invita il fotografo a "conoscere il proprio universo [...], conoscere la propria tradizione. [...] La fotografia ha avuto grandi maestri e grandi realizzazioni; sull'esperienza del passato si può costruire il presente"⁵⁸. Berenice Abbott le fa eco nella sua *Guide*, destinata ai principianti: anche questi ultimi dovrebbero mostrarsi "fieri di essere fotografi e coscienti dell'onorevole tradizione di cui [sono] eredi"⁵⁹. Lamentando la mancanza di cultura dell'ambiente fotografico, si rifà al modello dello scrittore, che non oserrebbe scrivere alcunché senza aver letto tutti i grandi libri che l'hanno preceduto.

Il metodo che viene così promosso – una creazione fondata sulla venerazione della tradizione – ha qualcosa di molto accademico. Tuttavia questo atteggiamento, che tende a scimmiettare i peggiori tic delle

belle arti, anziché portare verso una fotografia letteraria e ostentatamente colta rimanda alle forme più semplici, più immediate e in apparenza meno artistiche di fotografia. È questo il punto essenziale. Si tratta di dimostrare che l'immagine più spoglia e diretta non è un dato meccanico imposto dal medium ma una "eredità", un sapere, una scelta culturale: dimostrare che la "fotografia pura" possiede una "tradizione" – affermazione vicina all'ossimoro che riassume la posta in gioco di questo movimento storicista. Afferma Berenice Abbott: "In fotografia, è l'utilizzo più immediato e apparentemente più banale a essere sinonimo di storia e tradizione"⁶⁰. Il cambio di atteggiamento di un avanguardista come Karel Teige merita di essere ricordato: lui, che nel 1923 guardava alla fotografia moderna, oggettiva e documentaria come all'abbandono di ogni tradizione ("Odiamo le gallerie [...]. Se solo non esistesse la storia, il mondo sarebbe più giovane di molti secoli. [...] NON CONSERVATE I MORTI! SBARAZZATEVI DEI CADAVERI, PUZZANO"⁶¹), dieci anni più tardi, a proposito di quelle stesse immagini, rievoca la "*tradizione*' del lavoro fotografico puro", riconoscendo che "la storia della fotografia contiene più ricchezze di quanto non si pensi abitualmente" e impegnandosi a ripercorrerne della genealogia, da Daguerre e Hill a Nadar e Atget⁶².

Così, diversamente che nella pittura, che per Teige nel 1923 è ancora un modello e per la quale l'idea di tradizione evoca piuttosto, nella concezione dei modernisti, un infelice allontanamento dall'essenza del medium, in fotografia è proprio la tradizione a garantire che l'essenza sia preservata. Sander tende a farne quasi due sinonimi: "Per creare un'opera fotografica di qualità bisogna attenersi alle specificità del medium, *ossia* alla tradizione"⁶³.

Il movimento di riscoperta della storia corrisponde innanzitutto, al di là dell'esumazione di figure intermedie come Atget o Hine, alla valorizzazione dei primitivi, di quegli albori che appaiono come un'età dell'oro della fotografia pura. Il nuovo medium sarebbe, in un certo senso, nato perfetto, e i primi anni del dagherrotipo, del calotipo e del collodio, trascurati fino ad allora come un periodo di sperimentazioni strettamente tecniche, in realtà avrebbero raggiunto immediatamente lo stato di grazia che si tratta di ritrovare. L'idea che nelle origini risiederebbe la perfezione si diffonde nella letteratura fotografica dell'epoca, ponendosi spesso come verità universale per tutte le arti.

Daguerre o Hill sarebbero, come Cimabue o Giotto, allo stesso tempo precursori e maestri assoluti⁶⁴. L'introduzione di *Die alte Photographie* sviluppa questo tema:

In principio era la fede. L'entusiasmo. La missione. Come accade tanto spesso nella storia dell'arte, le opere degli inizi sono le più perfette perché, pure e non deformate dalla moda, dal gusto, dal mestiere o persino da una filosofia invadente, sono prodotti che emergono direttamente dalla materia. Fino a oggi i vasi dei greci, le piroghe dei negri o il realismo di Giotto, nella loro forma primitiva, non sono mai stati superati. Lo stesso accade con i primi fotografi che, lavorando tra il 1840 e il 1870, sono rimasti fino ai nostri giorni i migliori, ineguagliati nell'arte della luce e dell'ombra. Hanno immediatamente raggiunto la più alta qualità⁶⁵.

Anche se di passaggio viene menzionata l'arte africana, il rimando a uno stato primitivo della fotografia ha poco a che vedere con il primitivismo in pittura o in scultura dato che, per Goll come per altri, lo ripetiamo, è associato non alla negazione della storia ma alla sua costruzione.

Le qualità che vengono lodate in queste immagini delle origini ricalcano quelle che caratterizzano le opere dei loro principali promotori, i fautori di un'arte documentaria. Quest'ultimo termine torna di frequente nelle loro affermazioni – “intensi documenti di un tempo che non conosceva ancora la parola documento”, come li definisce l'introduzione di *Die alte Photographie*⁶⁶. Queste qualità sono molteplici. Innanzitutto la chiarezza – Sander attribuisce al dagherrotipo lo stesso titolo di cui fregia la propria produzione, “fotografia esatta”⁶⁷; la semplicità delle inquadrature e, in un'accezione più generale, il senso di estrema modestia sprigionato da queste immagini caratterizzate solo, così sembra, dal rispetto per l'oggetto o la persona raffigurata. Infine una certa staticità, che nei ritratti in posa arriva a essere una forma di rigidità convenzionale. Alcuni tratti dello stile documentario, troppo distanti a priori dai canoni del modernismo degli anni venti, hanno così beneficiato di un ritorno al passato prima di venire accettati nel presente. È il caso del ricorso alla posa, che numerosi

commentatori iniziano ad ammirare in Hill prima che, per esempio, in Sander. È anche il caso dell'anonimato: la frequente assenza di un autore riconosciuto per i dagherrotipi conservati e pubblicati come oggetti estetici intorno al 1930 ha certamente contribuito all'accettazione di un'arte collettiva e all'estetizzazione delle pratiche più banali. *Aus der Frühzeit der Photographie* di Bossert e Guttmann, del 1930 – libro che Sander possedeva –, fa grande onore ai molti ritratti anonimi, impaginati con eleganza come si trattasse di preziosi oggetti d'arte o documenti storici importanti. Un anno più tardi *Die alte Photographie* di Camille Recht consolida questo modo di procedere (fig. 99). Lussuosa raccolta molto curata sul piano estetico, offre al piacere del lettore, su pagina intera e stampate in grande formato, opere sconosciute di fotografi dimenticati.

Il legame delle opere storiche con il presente è tanto più forte in quanto quest'ultimo è vissuto come un ritorno all'età dell'oro della fotografia. I testi dell'epoca sviluppano l'idea, condivisa da tutti, di una tripartizione della storia del medium: due estremi, uno originario, l'altro contemporaneo, separati da un oscuro periodo di decadenza, il pittorialismo. Portare esempi di questa teoria sarebbe inutile, tanto essa è diffusa in quel periodo. La abbracciano tutti i protagonisti del modernismo, dai fautori della Nuova Visione o della *Neue Sachlichkeit* a quelli dello stile documentario – con la differenza che, per i primi, il riferimento alle origini resta abbastanza vago. È sufficiente richiamare il titolo dell'articolo di Walker Evans del 1931, *The Reappearance of Photography*, per rendere l'idea del clima di rinascita che pervade l'ambiente fotografico.

Al di là del giudizio di valore che esso implica, il ricorso a questa tripartizione della storia permette ai difensori della nuova fotografia di imporre, all'interno dell'esistenza comunque breve del medium, due delle principali topiche dell'ideologia modernista: quella del superamento e quella del rimando all'origine. Gli stessi che pretendono di rinunciare ai segni distintivi della fotografia d'arte si danno da fare per istituire, anche per il loro medium, un sistema di modelli positivi e negativi analogo a quello che caratterizza le belle arti moderne. La storia della fotografia tracciata da Abbott nella sua guida è rivelatrice: presentata come un susseguirsi di reazioni e controreazioni, di “rivolte” e “opposizioni” puramente estetiche e interne a questa

arte, riproduce la catena degli “-ismi” sviluppata in pittura durante l’ultimo secolo⁶⁸. D’altra parte, pur rifiutando i pittorialisti sul piano formale, i fautori dello stile documentario o della *Sachlichkeit* non ne condannano affatto i tentativi di consacrare la fotografia come arte a sé stante. Al contrario, spesso attribuiscono a questa generazione il merito di aver conquistato alla disciplina una posizione istituzionale. In uno stesso articolo, Renger-Patzsch può simultaneamente denunciare le leziosità e gli artifici dei pittorialisti, i loro oltraggi alla purezza del medium, e ringraziare figure come Kühn, Demachy o Käsebier per aver fatto della disciplina “un fenomeno artistico serio”⁶⁹. Anche Evans finirà con l’esprimere il proprio rispetto nei confronti di Stieglitz per la sua “battaglia [...] perché la fotografia venisse riconosciuta come arte. [...] Possiamo oggi apprezzare i frutti più tangibili delle sue vittorie, il più importante dei quali è la presenza della fotografia all’interno dei musei d’arte [...]. In breve, l’arte di Stieglitz non era del tutto esemplare, ma lo era la sua posizione”⁷⁰.

1 Si veda *supra*, p. 43.

2 Si veda S. Kracauer, *Die Photographie*, “Frankfurter Zeitung”, 28 settembre 1927.

3 Si veda K. Tucholsky, [Peter Panter], *Aus einem alten Photographie-Album*, “Uhu”, vol. 4, n. 1, ottobre 1927.

4 P. Mac Orlan, *Germaine Krull, les sentiments de la rue et les accessoires de la rue*, in Id., *Germaine Krull*, cit., p. 4.

5 Julien Levy [alias Peter Lloyd], testo dell’invito alla mostra *Photographs by Henri Cartier-Bresson and an Exhibition of Anti-Graphic Photography*, settembre-ottobre 1933 (Biblioteca del MoMA, New York).

6 L. Kirstein, postfazione a W. Evans, *American Photographs*, cit., p. 189.

7 *Deltiology*, neologismo dal greco *deltos* (tavoletta).

8 J. Agee, W. Evans, *Let Us Now Praise Famous Men*, cit. [trad. it. *Sia lode ora a uomini di fama*, cit., p. 340].

9 Si veda *supra*, pp. 150-153.

10 L. Moholy-Nagy, *Photography in a Flash*, “Industrial Arts”, vol. 1, n. 4, inverno 1936, p. 173.

11 Frederick Gutheim, *Das Deutsche Lichtbild. Jahresschau 1932*, “The American Magazine of Art”, vol. 24, n. 5, maggio 1932, p. 388.

12 Si veda *supra*, pp. 21, 72.

13 Estratto di Paul Eisner uscito su “Prager Presse” e riprodotto sul prospetto pubblicato da Transmare Verlag in occasione dell’uscita di *Antlitz der Zeit*, 1929 (ASA).

14 Fritz Rosenfeld, 1929, cit., s.p.

15 L. Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Paul Theobald, Chicago 1947, pp. 25-27.

16 Si veda *supra*, pp. 199-200.

17 H. Windisch, *Photographie: ein künstlerisches Volknahrungsmittel*, cit..

18 Dott. Paul Zucker, *Photographien*, s.l., s.d. [1928] (ARP).

19 L. Brieger (a c. di), *Das Frauengesicht der Gegenwart*, Verlag Ferdinand Enke, Stuttgart 1930, p. 33.

20 F. Roh, *mechanismus und ausdrück. wesen und wert der fotografie*, in *foto-auge*, p. 3. L’espressione viene ripresa per esempio da Karel Teige nel 1931 (in C. Phillips, *Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, Metropolitan Museum of Art/Aperture, New York 1989, p. 320).

21 F. Roh, *Der Wert der Photographie*, “Hand und Maschine”, febbraio 1930.

22 E. McCausland, *First International Show of Photography*, “The Springfield Sunday Union and Republican”, 24 aprile 1938, s.p.

23 B. Abbott, *A Guide to Better Photography*, cit., pp. 2-3.

24 Franz Höllering, *Der Arbeiter-Fotograf als Reporter und Künstler*, “Der Arbeiter-Fotograf”, vol. 2, n. 5, 1928, in *Der Arbeiter-Fotograf. Dokumente zur Arbeiterfotografie 1926-1932*, cit., p. 96.

25 F. Seiwert, “Aufbau der proletarischen Kultur” (1920), in F. Seiwert, *Franz W. Seiwert. Schriften. Der Schritt, der enimal getan wurde, wird nicht zurückgenommen*, a c. di Uli Bohnen e Dirk Backes, Karin Kramer Verlag, Berlin 1978, p. 21.

26 Heiner Kurzbein, *Die Fotografie im nationalen Deutschland*, in *Die Kamera*, catalogo ufficiale, Berlin 1933, p. 9. Nel suo discorso di apertura, Goebbels stesso proclamava: “In questi giorni, la fotografia assolve una importante missione politica alla quale ogni tedesco in possesso di una macchina fotografica dovrebbe partecipare”, *ibid.*, corsivi nostri.

27 Si vedano W. Warstat, *Photographie und Familienforschung*, “Photofreund Jahrbuch 1935”, pp. 9-11, e Paul Lüking, *Nationale Photographie*, “Deutscher Kamera Almanach 1934”, pp. 22-24.

28 Paul Lüking, *Die Amateurphotographie – eine kulturelle Aufgabe*, “Photofreund Jahrbuch 1940”, pp. 15-16.

29 R. Stryker, *Photography – The Democratic Art*, manoscritto, s.d. [prima del 1945] (RSP/AAA).

30 Willard D. Morgan, *The American Snapshot*, in *The American Snapshot. An Exhibition of the Folk Art of the Camera*, catalogo della mostra, testi di James Thrall Soby e Willard D. Morgan, Museum of Modern Art, New York 1944, s.p.

31 Si veda Christopher Phillips, *Le Tribunal de la photographie*