

ANNE DE MONDENARD, MARC PAGNEUX, *Modernisme ou modernité. Les photographes du cercle de Gustave Le Gray*, catalogo della mostra (Paris, Petit Palais), con un repertorio biografico a cura di Vincent ROUBY, ACTES SUD, Paris 2012, pp. 408, 193 tavole e numerose figure infra testo.

Nell'introduzione gli autori, dopo aver richiamato i contributi precedenti di Scharf (*Art and Photography*, 1968), di Galassi (*Before Photography*, 1981) e di Frizot (*Histoire de voir*, 1989), dichiarano il loro intento:

«Dans la suite de ces recherches fondatrices nous souhaiterions aujourd'hui identifier des œuvres photographiques produites sans référence au modèle pictural qui ont transformé notre façon de regarder et qui s'inscrivent à ce titre non seulement dans une histoire de l'art du XIX^e siècle mais trouvent leur prolongement dans celle du XX^e siècle.» (p. 7).

«L'importance des œuvres et des corpus mis au jour autorise des comparaisons fructueuses que ne saurait interdire l'absence de texte d'intention des uns ou des autres. Les similitudes entre les approches ne peuvent être assimilées à des hasards et qualifiées d'accidents. Notre propos, tout au long des chapitres, résultant de l'examen d'épreuves célèbres ou inédites, consiste à formuler notre conviction d'une identité (de la forme et du sens) particulière à un ensemble de photographes ayant fréquenté Le Gray, et tentés de poser les bases d'un médium affranchi des Beaux-Arts.» (p. 9).

Al di là di questa tesi - peraltro sostenuta con abilità di argomenti e di indagini - e della presa di posizione nella diatriba intorno ai termini e ai concetti di *modernità* e di *modernismo*, il volume offre contributi interessanti alla pur ricca storiografia dei «primitivi» della fotografia in Francia.

Tra quelli che sono ormai una cinquantina di autori, allievi o comunque riferibili all'esempio di Le Gray, e che del resto erano ben compresi nei fondamentali e ancora insorpassati contributi della Aubenas (2002, *Gustave Le Gray 1820- 1884*, mostra e catalogo; 2010, *Primitifs de la photographie. Le calotype en France. 1843-1860*, mostra e catalogo, insieme a Paul-Louis Roubert) gli autori apportano nuovi elementi documentari e critici relativi ad alcune personalità già note ma finora meno studiate come Alphonse Delaunay o Roger du Manoir.

Soprattutto gli autori offrono letture puntuali delle specificità concettuale, formale e tecnica di una lunga serie di prove fotografiche. Non sempre queste letture risultano esaustive¹, ma nell'insieme configurano un contributo apprezzabile alla storiografia fotografica e sarebbe auspicabile che fossero più largamente perseguite (in particolare anche nel caso italiano).

Il primo capitolo riservato a Le Gray è di fatto costituito da una serie di otto letture di altrettante fotografie del maestro, in cui si cimentano alternativamente i due autori, per mettere a fuoco l'individuazione dei caratteri distintivi del modo di Le Gray di vedere il soggetto.

Il capitolo *La barrière de Clichy* ricostruisce, sulla scia del capitolo dello stesso titolo della Aubenas (2002), le frequentazioni degli artisti-fotografi, primi tra tutti Du Camp e Laborde, del laboratorio che Le Gray avvia nell'autunno del 1849 alla periferia di Parigi. Un laboratorio senza colore né politico né sociale, dove il comune denominatore dei frequentatori è l'interesse per le possibilità del nuovo medium, nei suoi aspetti tecnici ed estetici. Gli autori analizzano una serie avvincente di vedute e di ritratti ripresi come esercizio intorno alla e all'interno della casa-laboratorio di Le Gray, da Eugène Piot, da Oudet de Montault, da Alphonse Delaunay, da Roger du Manoir, da W. H. Guehard e da altri ancora.

Nel capitolo *La question du sujet* de Mondenard dimostra con una serie di esempi come nella cerchia di Le Gray si sviluppi una ricerca che prescinde dal ruolo utilitario nei domini dell'archeologia, delle scienze e delle arti, che fin dal momento della sua invenzione era stato assegnato alla fotografia, per sviluppare una ricerca di composizioni fotografiche libere dalle convenzioni del modello di rappresentazione rinascimentale, per esempio ponendo in primo piano elementi non appartenenti al soggetto principale o negando una gerarchia tra l'elemento principale e quelli secondari; scegliendo soggetti «sans qualité», «triviaux», «sans éclat», nei quali «il n'y a rien de pittoresque ni d'héroïque»,

¹ Si veda ad esempio la lettura della veduta di Palazzo Carini [Palazzo La Grua di Carini] a Palermo, relativamente alla quale si rinvia ai commenti della serie iconografica pubblicata in fondo al testo di questa recensione.

minimalisti (pp. 54-55). «On ne trouvera donc pas dans ses [di Le Gray] traités de direction sur le choix du sujet; l'important étant ce que chacun en fait.» (pp. 55-56); e Le Gray aderirà anche alla 'teoria dei sacrifici' affermata da Delacroix.

Nel capitolo *Le photographique* Pagneux riafferma, sempre sulla base di una serie di letture di immagini, l'esistenza di «une esthétique commune, propre à l'atelier de la barrière de Clichy» (p. 98), i cui «marques de fabrique» sono, a parte le particolarità della scelta del soggetto, già individuate: «une fascination pour la construction géométrique [...], le bannissement de la symétrie, l'utilisation à contretemps de la prise de vue horizontale ou verticale, l'importance démesurée donnée au premier plan, la fragmentation dans le motif (héritage du goût romantique pour la nouvelle, le lied, la ruine), la fréquence d'architectures tronquées (qui font perdre toute compréhension d'échelle), le goût pour le traitement des matières (pierre, tissus, bois), la confusion entretenue par la lecture des différents plans dans la vue, et le plaisir de la contrainte lors de l'instant décisif.» (p. 101). I caratteri così individuati sono forse alquanto generali e generalizzanti ma le analisi puntuali delle immagini scelte per dimostrarli non mancano di interesse. L'analisi delle opere si fa più particolare nel capitolo *Regarder/voir* nel quale sempre Pagneux rintraccia nelle immagini di Le Gray, e di altri, dettagli, particolarità e indizi non evidenti, più o meno dissimulati o nascosti, ma voluti o accettati dal fotografo nel quadro (figg. da 5-1 a 5-7). In appendice al capitolo Pagneux dedica alcune pagine a una «meditazione» su una fotografia di Le Gray, «Le Râteau», di cui illustra il valore di manifesto e di icona, pagine che ben dimostrano il coté più estremizzante ed estetizzante della sua ambizione e della sua capacità di ricerca e di lettura.

In *Précurseurs de la série*, de Mondenard ritorna «sur les sujets privilégiés par les photographes du groupe, qui sont plus des prétextes à l'élaboration de séries, un autre concept du modernisme.» (p. 175). «Par le terme de *série*, qui résonne de façon forte avec les modes de production de l'art contemporain, nous entendons une variation sur un thème ou un motif qui va bien au-delà de considérations techniques, telles que Le Gray a pu les énoncer dans ses traités: 'On prend deux où trois épreuves de la même vue pou être sûr d'en avoir une bonne.' S'il faut émettre une référence, regardons plutôt du côté des cathédrales de Monet ou de ses meules de foin, que l'on peut définir comme autant de déclinaisons d'un même motif en fonction de l'heure, de la lumière, de la saison, et qui sont une transcription picturale d'un même projet: faire de la démarche et de l'expérience sensible le sujet même de l'œuvre.» (ivi). Così la serie «collettiva» delle riprese intorno al chemin de ronde de la barrière de Clichy (cap. II), le serie opera di collaborazione fra Le Gray e Mestral in occasione della Mission héliographique del 1851 (per esempio la serie del chiostro di Moissac, fig. 5-6, tav. 78), la serie di Le Dien nella vallata dei mulini a Amalfi (figg. da 6-2 a 6-4), la serie di Pécarrière del palmizio spagnolo a Elche (tavv. 87, 89), la serie dei Delessert delle capanne di Passy (tavv. 85, 90), la serie (tondi) di Nègre a Grasse (tavv. 86, 91), la serie del *Ruisseau en forêt*, di Le Secq, che alterna quadro verticale o orizzontale (tavv. 15-, fig. 6-6), ecc. De Mondenard interpreta queste serie come sviluppo del concetto di serie affermato da Le Gray con le sue fotografie di mare.

Si potrebbe osservare che peraltro dopo i primitivi della cerchia di Le Gray il concetto di serie si affermò nella produzione dei fotografi dell'età del collodio, in particolare vedutisti, per esempio di un Sommer o di un Rive o di un Wilson o di un England, per fare solo alcuni nomi, interessando anche la problematica delle riprese in contemporanea, da parte di tali fra i maggiori fotografi professionisti, dello stesso soggetto in formati diversi, grande, mezzano, stereoscopico, cabinet e carta da visita.

Interessante il capitolo *Le tirage*, in cui de Mondenard approfondisce il valore attribuito da Le Gray e dalla sua cerchia alla fase della stampa dell'immagine dal negativo - spesso intrapresa in prima persona -, come momento di pieno raggiungimento del risultato fotografico, indagandone anche i procedimenti tecnici. Vengono dimostrate tra l'altro le ricerche relative alla colorazione e alla gamma tonale delle stampe o le motivazioni e il valore della preservazione dei margini della stampa intorno al campo corrispondente al negativo in numerose prove di Le Gray e di altri.

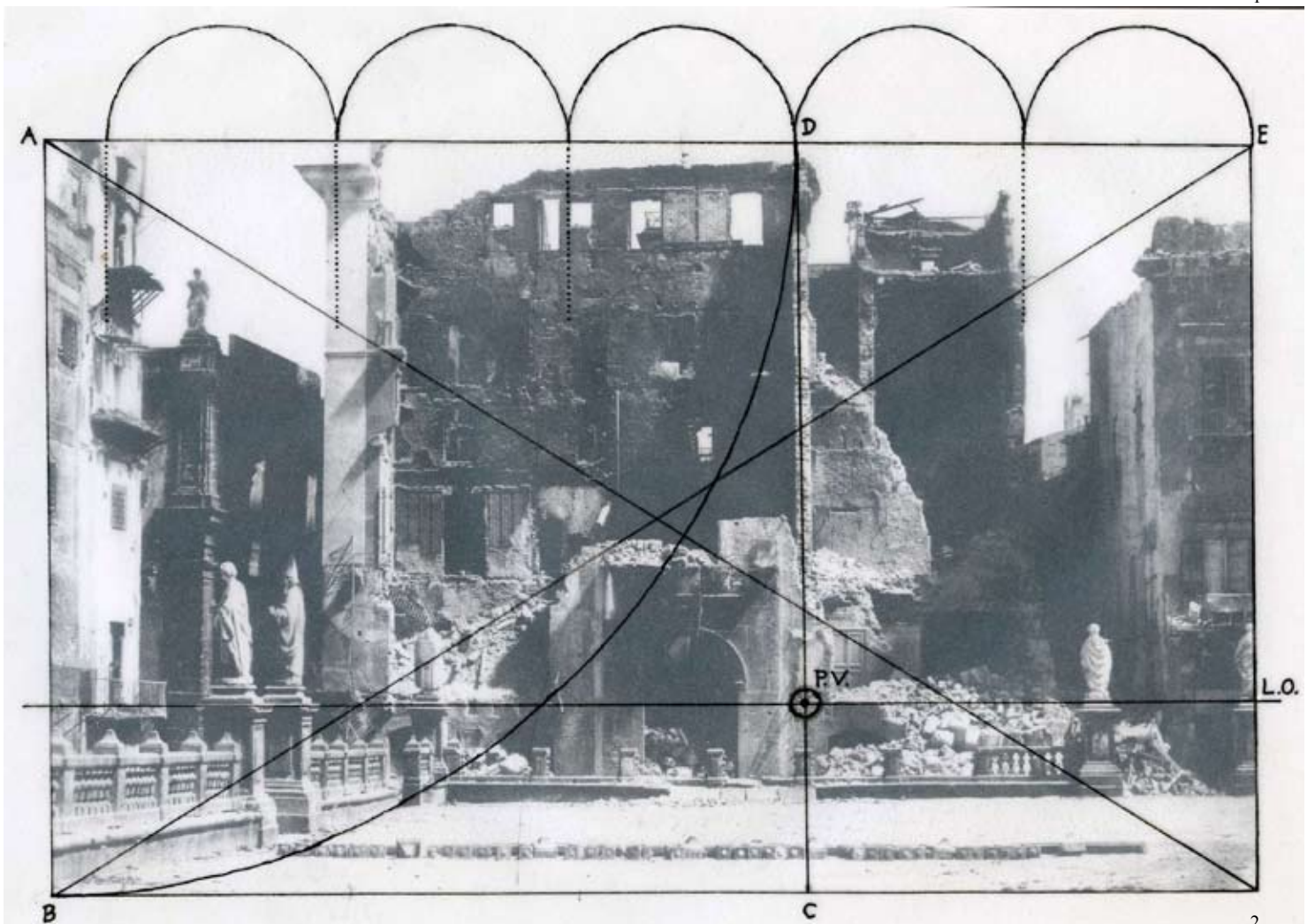
Il capitolo *Une place au sein des Beaux-arts*, a firma della stessa de Mondenard, ricostruisce, anche sulla base di alcuni documenti d'archivio inediti, i diversi aspetti dell'impegno di Le Gray e dei suoi seguaci, in merito al commercio o meno delle stampe fotografiche, i rapporti con i giudici del Salon, gli incarichi da parte di istituzioni pubbliche, l'attività al servizio delle Beaux-arts, ricercata da al-

cuni, come per esempio Nègre, la ricerca di sbocchi sia espositivi che commerciali in Gran Bretagna e in Francia, i rapporti con i primi critici di fotografia.

Seguono poi alcuni capitoli dedicati ad alcune personalità del gruppo, in cui sono proposti alcuni aggiornamenti delle conoscenze già acquisite e letture di alcune opere inedite: Nègre, Delaunay, Greene, Le Secq, Adrien Tournachon.



1



L.O.

P.V.

2



3



4



5

Fig. 1 - GUSTAVE LE GRAY, "Palerme. 3. Palais Carini" [Palazzo La Grua di Carini], giugno 1860, 25x40,7, stampa su carta all'albumina da negativo su carta. Parigi, BnF. Riprodotta nel catalogo come tavola n. 1.

Fig. 2 - Diagramma modulare della stampa di Le Gray riprodotta in figura 1 (grafico di G. Fanelli).

Pagneux legge in questi termini alcuni caratteri dell'immagine: "Le rectangle adopté ici, très proche dans ses proportions (longueur et largeur dans un rapport de 1,628) de la forme idéale produite par le nombre d'or (1,618...), permet à l'artiste tout un jeu d'inscription de carrés: si l'on reporte la bordure verticale gauche de l'image à l'horizontale pour obtenir un carré, on s'aligne à la perfection avec la tranche de mur, à droite du *porche d'entrée*[?]; en suivant ce système connu de déclinaison, le prochain carré (coin supérieur droit) trouvera sa limite inférieure en bordure des têtes des deux statues. Les diagonales extérieures de ces deux carrés épousent les lignes de fuite [?] des bâtiments des ruelles entourant le palais; cette manière d'opérer une construction résolue étant généralement facilitée par un verre dépoli quadrillé." (p. 14) [punti di interrogazione e sottolineature nostri]. La lettura formale dell'immagine potrebbe tener conto anche di altri elementi caratterizzanti [cfr. il diagramma, fig. 2]: 1) La linea di orizzonte e il punto di vista risultano sovrapposti rispetto al piano della piazza, all'altezza della base delle statue; il punto di vista non è sull'asse centrale del quadro bensì spostato a destra e sulla linea verticale del quadrato ABCD; 2) La frontalità della veduta (consentita dal fatto che il palazzo presenta la fronte sul Cassaro - poi via Toledo, poi Corso Vittorio Emanuele II - nel tratto corrispondente alla vasta piazza recintata davanti alla cattedrale) concorre all'effetto di astrazione geometrica e teatrale; la frontalità si esalta e prende forza nel confronto con brevi, decise indicazioni di prospettiva (la recinzione balastrata a destra; gli scorci delle linee di coronamento degli edifici dei due vicoli adiacenti ai fianchi del palazzo a destra e a sinistra); 3) La luce radente da destra (da occidente, estiva e pomeridiana) produce un peculiare effetto di alternanza di piani in luce e di piani in ombra nella compressione dei piani scalati in profondità confrontandosi con la frontalità; in tal senso è importante il moltiplicarsi e l'alternarsi di aperture (porte e finestre) occluse dall'oscurità o aperte sul vuoto; alcuni elementi appaiono accentuati nel loro grado di oscurità (la parete di fondo del palazzo) o di luminosità (i rettangoli di alcune delle finestre aperte sul vuoto, come quella al secondo piano della parete di fondo - in posizione quasi al centro dell'immagine - o quelle del palazzo (Palazzo Castrone Giardina di S. Ninfa) affacciato sul vicolo a sinistra che sembrano quasi frutto di un ritocco (cfr. la veduta di Sevaistre, fig. 4); nell'insieme questa complessa articolazione di toni e di luci e ombre produce un effetto di lampeggiamento che si confronta con la luce piena del breve spazio della piazza in primo piano e con il ristretto campo articolato del cielo in piena luce; 4) Le linee in fuga prospettica del coronamento degli edifici sui due vicoli a destra (vicolo Carini) e a sinistra del palazzo risultano convergenti a punti di fuga diversi e parallele alle diagonali del quadro; 5) Tutta la composizione rivela una serie di rapporti modulari (vd. diagramma, fig. 2).

Questi elementi e caratteri risultano significativi anche nel confronto con le riprese di Luigi Sacchi (fig. 3), molto simile, e di Eugène Sevaistre (fig. 5), ripresa prima di quella di Le Gray e di Sacchi.

La veduta fa parte di una serie di vedute riprese a Palermo da Le Gray nel giugno-luglio 1860, tutte nello stesso formato orizzontale.

Fig. 3 - LUIGI SACCHI, Palazzo Carini, Palermo, giugno 1860, riproduzione su carta all'albumina da una carta salata, 22x27, timbri editoriali sul supporto: Pompeo Pozzi e Ferdinando Artaria.

L'immagine è stata ripresa da un punto di vista identico a quello adottato da Le Gray. L'ora di ripresa è praticamente la stessa (le ombre sono appena un po' più lunghe) (appena un po' più tardi); il giorno della ripresa sembra però essere diverso come dimostrerebbe, per esempio, la presenza della pila di blocchi di pietra accostato allo stipite destro del portale di palazzo Carini, pila che non compare nell'immagine di Le Gray, nonché altri dettagli nei vari cumuli di macerie (ad esempio sopra il portale o nel vicolo Carini). Il quadro non comprende l'ala sinistra di quello di Le Gray, e concede invece più spazio (due colonne di finestre) al brano di facciata dell'edificio a destra (Palazzo Filangeri di Cuto'). Il quadro comprende un'area di cielo più ampia. Il rapporto altezza/base risulta pari a 1,22 (assai prossimo al rapporto 1,31 del formato 'mezzano' 19x25, poi comunemente adottato nel periodo delle lastre di vetro al collodio), mentre per l'immagine di Le Gray risulta 1,63. Il punto di vista risulta in posizione assai vicina all'asse verticale di simmetria dell'immagine. L'equilibrio compositivo e quello delle luci e delle ombre proprie e portate risultano in definitiva assai meno equilibrati rispetto all'immagine di Le Gray.

Fig. 4 - BILLARDET ET LAINÉ, Palazzo Carini a Palermo dopo il bombardamento, incisione su legno, "Le Monde illustré", 169, 7 Juillet 1860, p. 12.

Il giornale parigino "Le Monde illustré" pubblicò un reportage delle distruzioni di Palermo illustrato con incisioni tratte da fotografie di Billardet et Lainé, di Le Gray e da disegni di Jean Baptiste Henry Durand-Brager. Eugenia Parry Janis riproduce questa stampa contestando l'attribuzione della fotografia da cui essa fu ricavata a Billardet et Lainé e attribuendola a Le Gray (*The Photography of Gustave Le Gray*, The Art Institute of Chicago and The University of Chicago Presse, Chicago 1987, pp. 137-138). In realtà l'immagine corrisponde esattamente alla fotografia di Sacchi (Fig. 2); si veda il taglio del quadro e il dettaglio della pila di blocchi di pietra adiacente allo stipite destro del portale.

Fig. 5 - EUGÈNE SEVAISTRE, "Num.12. REVOLUTION DE PALERME. Incendie du Carini (face). Le 29 mai 1860.", stereoscopica.

L'immagine è stata ripresa prima di quelle di Le Gray (Fig. 1) e di Sacchi (Fig. 3) e documenta la facciata ancora solo in parte demolita. L'immagine dimostra un intento puramente documentario ed è ben lontana dal rigore geometrico di quella di Le Gray.



6



7



8

Fig. 6 - GUSTAVE LE GRAY, "Palerme. 5. Rue de Tolède - Palerme", giugno 1860, stampa su carta all'albumina da negativo su carta, 25,2x40,6. Parigi, BnF.

Fig. 7 - Diagramma modulare della stampa di Le Gray riprodotta in figura 6 (grafico di G. Fanelli).

La ripresa risulta realizzata nello stesso giorno e a poca distanza di tempo di quella riprodotta come Fig. 1. Il punto di vista è ad altezza d'uomo, quasi centrale, quasi sull'asse della strada ma di poco spostato a sinistra (nord) per favorire l'immagine della cortina sud della strada in luce. A mezzo campo sulla destra, si nota il vuoto della facciata crollata di palazzo Carini, il cui cumulo di detriti, in piena luce, ingombra la strada. La lunga, profonda prospettiva della strada (il cinquecentesco asse rettilineo est-ovest di via Toledo che taglia la città da Porta Nuova a Porta Felice) si confronta con il piano frontale dell'edificio a sinistra prospiciente il lato est della piazza della Cattedrale. In primo piano il tratto della cortina sud della strada si confronta con il tratto della recinzione in ombra del piazzale davanti alla Cattedrale. Il formato è lo stesso della Fig. 1.

Anche la composizione di questa immagine è calcolata secondo rapporti modulari.

Esiste una ripresa di Luigi Sacchi, paragonabile a questa di Le Gray ma ripresa dall'alto dal terzo piano di una casa della cortina sud della via Toledo, in modo da riprendere la prospettiva della cortina nord della via a confronto con il prospetto frontale del palazzo all'angolo con la piazza (riprodotta in M. Miraglia, *Alle origini della fotografia. Luigi Sacchi lucigrafo a Milano, 1805-1861*, Milano 1996, p. 17).

8 - EUGÈNE SEVAISTRE, "Num.11. REVOLUTION DE PALERME. Incendie du Carini (profil). Le 29 mai 1860.», stereoscopica.

Sevaistre adotta un punto di vista elevato al filo della balaustrata della piazza. La cortina sud della via Toledo è in ombra (luce mattutina), contrastando con il corpo sventrato del palazzo Carini in primo piano. Pur se più calcolata rispetto alla veduta n. 12 (Fig. 5) anche questa immagine di Sevaistre è ben lontana dal rigore geometrico di quella di Le Gray (Fig. 6).