

I macchiaioli e la fotografia (2)

di Anna Irene Cesarano

G. Boldini Ritratto di Cristiano Banti – foto Alinari



Non v'è dubbio che l'impressionismo abbia rappresentato (anche) una delle "risposte" della pittura all'irruzione della fotografia sulla scena contemporanea, infatti, secondo il sociologo Luigi Caramiello (cfr., 2011) gran parte della storia dell'arte novecentesca si spiega (anche) come rifiuto della mimesi realistica o naturalistica ormai affidata a questa "nuova" tecnologia che ha fatto la sua apparizione sulla scena della comunicazione e dell'espressività.

In tal senso ha rilevato lo studioso "Basti solo pensare a quello che significa per il

ruolo del pittore l'avvento della fotografia. Si pensi ai livelli di inedita competitività che questa tecnica immette nel comparto della produzione *immaginaria*, nella generale scena fruitiva delle *rappresentazioni*. Da questo punto di vista è del tutto comprensibile che questo traguardo tecnologico incalzi una dimensione di spaesamento e inquietudine e una profondissima *crisi*, che investe brutalmente lo statuto simbolico, estetico, antropologico, precedentemente detenuto dalla figura dell'artista e dalla sua funzione sociale, sollecitando, per questa via, una radicale trasformazione del valore e del significato del gesto estetico e creativo, costringendolo letteralmente, oserei dire, a farsi rottura, trasgressione, rifiuto, commistione, innovazione, in una parola: *Avanguardia*" (Caramiello, 2003, p.132). Per almeno mezzo secolo, lo status artistico della fotografia fu al centro di accesi dibattiti e controversie, celebre a tal proposito la sentenza dell'autore dei *Fleurs du Mal*, Charles Baudelaire, secondo cui la nascita della fotografia segnava la morte della pittura (Freund, 1974; Gilardi 2000; Bovone, Mora 2003). Affermazione che tra l'altro, la tradizione attribuisce anche all'artista Paul Delaroche, che avrebbe affermato alla vista della prima fotografia, che da quel momento la pittura era morta (Newhall, Doty, 1962). Non esiste, però, una fonte diretta per questa sua presunta dichiarazione, che fa parte da sempre della letteratura sull'argomento.

Esattamente vent'anni dopo dall'annuncio della nuova invenzione, nel giugno del 1859, sulle colonne della *Revue Française* usciva l'accesa invettiva di Charles Baudelaire (1859, pp.262-266) contro la fotografia intesa come arte. L'illustre scrittore francese si scaglia contro la confusione sempre più dilagante tra bello e reale, sostenendo che la società e gli artisti francesi si erano lasciati abbindolare da una pretenziosa e ottusa ricerca del vero oggettivo, irraggiungibile,

dimenticando invece quanto il sogno e l'intangibile siano gli elementi di ciò che si nutrono le arti dell'animo umano. Per cogliere le numerose sfumature del rapporto tra i due *medium*, è importante notare come anche i più strenui difensori della fotografia, la considerassero come un utile mezzo di cui i pittori potevano servirsi per risparmiare il tempo e la fatica spesi in lunghi e laboriosi studi dal vero. Una serva dunque, un'aiutante, non stupisce quindi la riluttanza di molti artisti ad ammettere l'utilizzo della fotografia, fin dagli esordi di questa: i pittori usavano la nuova tecnica quasi come fosse "illegale" o poco "etica". Ma quello che più affascinava della fotografia era quella sua capacità di afferrare l'emozione di un attimo, un riflesso fuggente, quell'impressione magica immersa nella quotidianità. Sembra accertato, infatti, l'utilizzo di nudi fotografici che permettevano di risparmiare sul modello, e di avere a disposizione anche un numero di pose maggiore rispetto a quelle che il pittore avrebbe potuto registrare.

Artisti del calibro di Rousseau, Daubigny, Ingres, Millet, Corot, Delacroix, e in anni più recenti Picasso e Man Ray, avevano subito profondamente l'influenza della fotografia, ma uno degli artisti maggiormente "compromessi" con il dagherrotipo era stato senza ombra di dubbio Gustave Courbet, assiduo frequentatore dei fotografi più importanti di Parigi, a cominciare da quel Gaspard-Félix Turnachon, unanimemente celebrato come Nadar. Anche l'opera del pittore delle ballerine, Edgar Degas, sembra sia stata pesantemente "immischiata" alla fotografia, come dimostrano alcune sue opere, che per certi tratti sembrano dei veri e propri fermo-immagine fotografici. E che dire di Camille Corot e del suo studio, nel quale alla sua morte furono ritrovate oltre 300 stampe di paesaggio.

La complessità dei rapporti che si erano determinati tra pittura e fotografia nel contesto impressionista, oscillando tra forme di rifiuto della nuova tecnologia e peculiari complicità, si manifesta in maniera ancora più interessante e originale nell'opera dei Macchiaioli. In una Firenze in cui il dibattito artistico si incentrava su bello ideale e bello naturale, su crisi dell'Accademia e Romanticismo storico, a spiccare per le loro vedute monumentali della città, che rasentano la perfezione, sono i fratelli Alinari. La centralità degli Alinari, che hanno in parte cannibalizzato lo scenario fotografico italiano, è indiscussa allora come oggi. L'importanza di questa famiglia di fotografi è universalmente riconosciuta e condivisa dagli storici del settore, come acutamente esemplificano le parole di Italo Zannier, specialista del settore e saggista prolifico, che definisce quello fiorentino "il più importante atelier fotografico dell'800" (Zannier, 1986, p.48). La dinastia degli Alinari inizia con Leopoldo Alinari, formatosi nella rinomata tipografia dei Bardi, sia tipografi che editori, e secondo alcune fonti avrebbe imparato a fotografare da Domenico Bresolin nel 1850. Nel 1852 la famiglia aprì la prima bottega in via Cornina, dando così vita al celebre studio fotografico.

Un pittore che con la fotografia ha avuto un rapporto importante, e che negli anni Cinquanta e Sessanta aveva spiccato all'interno del movimento macchiaiolo per il suo estro, Telemaco Signorini (1879), a tal proposito descriveva la fotografia come la più bella invenzione del secolo decimo nono. Qualche maligno ha il coraggio di sostenere che le fotografie più belle vengono dai quadri più brutti, ma io credo invece che chi pensa questo, sia qualcuno che non sia riuscito nell'arte della fotografia e così si sia messo a fare il pittore. Le parole di Signorini tradiscono un rispetto molto evidente per la fotografia definita come arte.

Che i macchiaioli abbiano avuto un rapporto intenso e proficuo con la fotografia, si palesa anche ad un'analisi superficiale della loro opera, ma nonostante questo legame evidente, la critica novecentesca si è dimostrata spesso indifferente, trovando una sua analisi soltanto negli ultimi

anni con la bellissima mostra intitolata per l'appunto *I Macchiaioli e la fotografia*, realizzata dalla Fondazione Alinari tra il 2008 e il 2009. L'esposizione ha affrontato con rigore un argomento così poco studiato e messo in luce i numerosi punti di contatto tra i pittori della macchia e la camera oscura, ed ancora una volta è uno scritto di Signorini del 1874, a farci cogliere l'importante legame che ha unito queste due arti, quando sulle pagine del *Rinnovamento*, afferma chiaramente che la nascita della macchia era stata coadiuvata dalla fotografia (Signorini, 1874). Ma anche se il Signorini fu tra i più attivi utilizzatori della fotografia, non risulta poco chiaro il motivo per il quale l'artista non ne fa cenno in altri suoi scritti, sebbene più importanti come *Il Caffè Michelangiolo*, ma soltanto in questo articolo.

Il motivo è da rintracciarsi nel già citato pudore da parte dei pittori ad ammettere, in quegli anni, una frequentazione troppo intensa della fotografia, che venne invece ammessa quando i tempi lo permettevano, cioè quando i sospetti nei confronti del dagherrotipo si dissolsero, infatti a quel tempo numerosi erano i casi di "condanna" della commistione arte-fotografia. Fu proprio questo atteggiamento della critica a frenare i Macchiaioli nell'ammettere il loro interesse per la fotografia, che in realtà fu decisivo per la codificazione del linguaggio e del nodo chiaroscuro, come ben si evince dalle opere del gruppo. Fra i capolavori che ben esplicitano questo sodalizio tra le due arti possiamo citare *Tetti al sole* di Raffaello Sernesi, gli interni di chiese e il *Chiostro* di Giuseppe Abbati, le magnifiche opere del periodo ligure di Banti, Cabianca e Signorini. Proprio a Vincenzo Cabianca si fa riferimento esplicito durante la mostra, ai suoi studi e alla sua collezione privata di fotografie, che mostra tutto il repertorio iconografico della macchia, dalle famose suorine, alle acquaiole, ai paesaggi luminosi liguri. Un altro confronto eclatante emerso dalla mostra fiorentina, è quello tra *l'Interno di San Miniato* di Signorini del 1861 e la analoga ripresa di Philpot del 1855, o la *Porta a Pinti* di Abbati del 1865 e la fotografia di Aurelio Borgiotti del 1860, o ancora rimasto celebre il ritratto di Cristiano Banti immortalato dagli Alinari e la famosa tavoletta dedicata all'amico da Giovanni Boldini, così eloquenti da non lasciare spazio ad ulteriori parole.