HENRI CARTIER-BRESSON LA TENTAZIONE DEL DISEGNO

a cura di Luca Cesari Bertrand Marret Umberto Palestini

con una inedita testimonianza di Yves Bonnefoy

HENRI CARTIER-BRESSON LA TENTAZIONE DEL DISEGNO

A cura di Luca Cesari Bertrand Marret Umberto Palestini

con una inedita testimonianza di Yves Bonnefoy

Urbino

CASA NATALE DI RAFFAELLO - Bottega di Giovanni Santi 3 settembre - 16 ottobre 2011

Teramo

L'ARCA

29 ottobre - 27 novembre 2011

Si ringraziano:
Martine Franck Cartier-Bresson
Marie Thérèse Dumas
Piera Benedetti
Yves Bonnefoy
Fabio Scotto

la Fondazione Henri Cartier-Bresson, Parigi il Ministero dei Beni e delle Attività Culturali la Regione Marche la Provincia di Pesaro e Urbino la Città di Urbino la Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro la Città di Teramo la Fondazione Tercas - Teramo

Progetto grafico e stampa: Grafica Vadese Sant'Angelo in Vado (PU)

SOMMARIO

- 7 Saluto del Presidente dell'Accademia Raffaello Giorgio Cerboni Baiardi
- 9 Saluto del Sindaco di Teramo Maurizio Brucchi
- 11 HENRI CARTIER-BRESSON LA TENTAZIONE DEL DISEGNO Bertrand Marret
- 15 VEDERE, IMPARARE AD AMARE, DISEGNARE Luca Cesari
- 23 DELINEARE L'ALTROVE RIFLESSIONI SU MARTINE FRANCK Umberto Palestini
- 32 LES DESSINS D'HENRI CARTIER-BRESSON Yves Bonnefoy
- 33 I DISEGNI DI HENRI CARTIER-BRESSON Yves Bonnefoy (Traduzione di Fabio Scotto)
- 97 BIOGRAFIA Bertrand Marret

La tentazione, e il progetto di questa mostra di disegni del grande fotografo francese Henri Cartier-Bresson (che, dopo una prima 'stazione' urbinate dal 3 settembre al 16 ottobre di quest'anno in Casa Raffaello, verrà accolta e ospitata, dal 29 ottobre al 27 novembre. nell'ARCA di Teramo) si sono andati maturando a seguito d'una provvidenziale occasione: l' incontro a Gubbio di chi scrive con alcuni amici – il poeta Luca Cesari, M. Bertrand Marret (nipote di Henri Cartier-Bresson) e M.me Piera Benedetti –, in occasione del *vernissage* (12 luglio 2010) della grande mostra di Oscar Piattella.

Il seme di quell'idea parve subito, per più suggestioni e ragioni, di quelli da coltivare. Nel 1973, a sessantacinque anni, "in piena gloria" - come Bertrand Marret ricorda nelle note biografiche che chiudono guesto catalogo – suo zio Henri aveva definitivamente abbandonato e riposto la sua macchina fotografica - la leggendaria sua Leica e, seguendo il richiamo di antiche passioni era tornato al disegno. Nel 1984, Urbino e la Flagellazione di Piero della Francesca figurano al centro delle meditazioni alimentate in Cartier-Bresson dall'intenso itinerario italiano - (Arezzo, Monterchi, San Sepolcro, Rimini, Urbino) nel territorio che il poeta Yves Bonnefoy, nel 1972, aveva penetrato e interrogato e ascoltato in modo impareggiabile nelle parole e nelle pagine di L'Arrière Pays.

La mediazione e il generoso consiglio di Bertrand

Marret e di Piera Benedetti, il calore generoso degli amici (di Umberto Palestini, di Feliciano Paoli, di Oscar Piattella, di Fabio Scotto), e poi la generosa disponibilità di M.me Martine Franck Cartier-Bresson e del personale della Fondazione Cartier-Bresson ci hanno consentito di realizzare questa iniziativa singolare e importante. Che Urbino, il suo pubblico e i suoi giovani e la sua tradizione culturale pensiamo possano e sappiano meritare.

Ho richiamato (né poteva essere altrimenti) il nome di Yves Bonnefoy, del poeta che con Cartier-Bresson ha coltivato intensa la passione del disegno, che essi - come è stato riconosciuto¹ - hanno praticato "in parallelo" "come 'paroxisme de la création', a mezzo della poesia o della fotografia". E il poeta e l'amico non ha mancato di rispondere al nostro invito - gliene siamo cordialmente grati - con una sua testimonianza preziosa, con riflessioni decisive e penetranti sull'affettuoso dialogismo costitutivo del disegnare.

Giorgio Cerboni Baiardi Presidente Accademia Raffaello Urbino

¹⁾ Cfr. Michela Landi, La freccia scoccata. Il rituale fotografico di Henri Cartier-Bresson secondo (Valéry, Barthes) Bonnefoy in AA.VV., Letteratura & Fotografia, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2007, I, p. 85)

L'ARCA di Teramo apre le sue attività con la mostra dei disegni di Henri Cartier-Bresson. Decisamente, per il valore della proposta e lo spessore delle collaborazioni che qui prendono il via, il battesimo della nuova ed ambiziosa istituzione culturale teramana non poteva avvenire con auspici migliori. Auspici sì, perchè d'ora in poi si aprono prospettive e ipotesi che non è azzardato considerare di caratura tale da proiettare la stessa verso orizzonti vasti, ampi e autorevoli.

La Mostra, ospitata nei locali in cui si strutturerà l'attività di ARCA, è di livello internazionale, realizzata con la Fondazione Henry Cartier-Bresson di Parigi e prodotta dalla storica Accademia Raffaello di Urbino. Essa si pone come snodo, come momento di svolta della politica e della vita culturale di Teramo, città peraltro storicamente votata alla produzione e fruizione di eventi intellettuali. La particolarità è che si tratta di una mostra di disegni di un autore e maestro mondiale della fotografia e credo di poter leggere in questa speciale proposta di Umberto Palestini, il segno più eloquente dell'indirizzo e del percorso che ARCA vorrà perseguire nei prossimi anni.

L'appuntamento inaugura uno stretto rapporto con l'Accademia Raffaello, con la quale è in programma la realizzazione di mostre di arti visive contemporanee, in collaborazione con il prestigioso spazio espositivo Bottega Giovanni Santi – Casa Natale di Raffaello ad Urbino.

Così, l'ARCA andrà ad inserirsi nel circuito di grandi mostre di interesse internazionale, proiettando la città della quale è diretta emanazione, in dimensioni per essa nuove e con prospettive interessanti.

L'amministrazione comunale continua a tracciare un percorso che intende dar corpo al progetto il cui obiettivo è di far decollare le potenzialità esistenti con modalità, forme e contenuti che vogliono disegnare un nuovo profilo della vocazione culturale cittadina.

Ringrazio per il contributo e la sensibilità tutti gli enti e le istituzioni che hanno consentito l'allestimento della Mostra: la collaborazione prodotta è la prova concreta delle straordinarie possibilità che è possibile metter in campo quando si uniscono intelligenze, lungimiranza e volontà.

Maurizio Brucchi Sindaco di Teramo

HENRI CARTIER-BRESSON LA TENTAZIONE DEL DISEGNO

Bertrand Marret

"Fin da bambino ero talmente appassionato alla pittura che aspettavo i giorni liberi dalla scuola, il giovedì e la domenica, per dipingere, gli altri giorni sognavo di poterlo fare."

Sono parole di Cartier Bresson, prefazione alla sua raccolta "Images à la sauvette", che sarà la Bibbia di generazioni di fotografi.

Che altro poteva suggerirgli il suo ambiente: suo padre e suo nonno erano distinti artisti del tempo libero ed hanno lasciato dei piccoli album di disegni: testimonianza dei luoghi intimi della memoria, perlustrati nei momenti distensivi della ricreazione. Suo zio, Louis Cartier-Bresson, "padre mitico"un vero pittore di successo, lo conduceva, ad appena sei anni, nel suo studio: egli ricorda che qui sentì il respiro "dell'odore magico della pittura". Louis muore nel 1915 all'assalto di una trincea, e ad iniziarlo alla pittura prende il suo posto Jean Cottenet, già compagno di studi di Louis alla scuola di Belle Arti. Verso il 1925, nelle vacanze estive di Offranville in Normandia, Cartier-Bresson dipinge nel giardino di Jacques Emile Blanche, pittore e letterato e forse in parte il modello che servì a Proust per accampare nella sua « Recherche » il personaggio di Elstir.

A Parigi andava per la maggiore André Lhote, un geniale cubista sintetico, teorico della sezione aurea: l'arcano della geometria applicato alla composizione di un quadro, per i francesi, il numero d'oro: Cartier-Bresson è nella sua scuola. Lhote diffonde con fervore le sue teorie sul principio della geometria interna dell'opera d'arte. Su *Le invarianti plastiche* Lothe espone i suoi principi: coscienza e presenza di una linea guida dello spirito, la linea di una pittura che è testimonianza dello spirito. Lo stesso Cartier-Bresson più tardi confermerà: *Lhote mi ha insegnato la logica del qua-*

dro, il rigore dello sguardo. Quello che ritroviamo nelle mirabili fotografie, ed ora nella sua opera a mano libera.

Quanto segue, fa parte della storia di un fotografo leggendario, che non smette mai di pensare in termini di pittura e disegno, e per ora si concede occasionalmente al disegno a tempera. « Per quanto mi riguarda, - ci dice lo stesso Cartier-Bresson – fotografare non può andare disgiunto dagli altri mezzi di espressione visuale...per me la fotografia è un album di schizzi, uno strumento d'intuizione e spontaneità. »

Non c'e dunque da stupirsi che al sommo della sua gloria fotografica, verso gli inizi degli anni settanta, Cartier Bresson abbia sentito l'esigenza di rimettersi in discussione, riesaminare la propria visione del mondo, anche per defilarsi dagli obblighi imposti dalla tirannia della notorietà, e rimettesi quindi a disegnare, incoraggiato in questo da Jean Renoir, Saul Steinberg e Tériade, il suo guru, il suo suggeritore: « Henri, con il tuo lavoro fotografico, hai detto tutto quel che avevi da dire: riprendi la pittura, torna al tuo primo amore, »

Non per questo cessa in lui l'animazione che gli detta il ritratto fotografico oppure l'organizzazione maestosa di un paesaggio, che non hanno mai smesso di infiammare il suo animo: ma la fotografia ora si fa ancella di un comportamento a circolo pressoché privato, serve a fissare i tratti dei suoi amici pittori, Balthus, Georg Eisler, Avigdor Arikha, Sam Zafran, Jean Max Toubeau...

Ha fatto una scelta: piuttosto che tener cara la propria immagine di grande fotografo, quale ormai la pubblica opinione lo considera, preferisce il ruolo di disegnatore, e se non fra i più celebri, certo fra i più appassionati. Basta un foglio bianco ed una matita da disegno e come era già acca-

duto per la fotografia un gusto quasi esclusivo per il bianco e nero. Il disegno non reclama sempre il colore, a volte ingannevole, ha una sua perfezione che può essere raggiunta senza chiedere nulla in prestito alla pittura. Non c'è rottura tra l'una avventura e l'altra, perché hanno il medesimo obbiettivo: saper vedere come atto essenziale dello spirito.

L'ho spesso sentito dire che fare fotografia è un modo di disegnare istintivamente l'immaginario della natura, quello che conta è lo sguardo, ora che mi sono messo a disegnare ho semplicemente cambiato utensile, ma ho continuato a guardare. Bonnard, uno dei suoi "fari", nel senso baudelairiano del termine, così come Giacometti, faceva notare che ci sono pochissime persone che sanno vedere, vedere bene, vedere pienamente.

L'esigenza di penetrare con la vista l'oggetto si differenzia nettamente dal guardare distratto e lontano che generalmente posiamo sulle cose, la visione "voluta" quando con la matita in mano, la percezione pronta e gli occhi avidi di captare il contorno delle forme, entrano in gioco è tutt'altra cosa: è l'acutezza dello sguardo che restituisce la vita, l'interrogazione insistente dell'oggetto nell'aspetto formale, non per quello che significa. Sotto la spinta della matita l'oggetto sollecitato si spiega e le forme si aprono, rivelando la loro essenza.

Una nota curiosa: una delle prime scelte di Cartier-Bresson è stata quella di disegnare presso il Museo di Storia Naturale gli scheletri d'animali preistorici. Un esercizio allo stato puro, uno studio meticoloso che prende il tempo e lo rovescia, e comincia il suo cammino dall'osso. Lontani dal capriccio, e mai inclini allo straordinario, i suoi soggetti sono in generale semplici e mai banali ma carichi di emotività: nature morte, paesaggi urbani, i "passages" parigini cari a Walter Benjamin, i giardini pubblici o allora la campagna, le cime delle montagne: si nota un preferire la vastità del panorama, gli alberi spogli, i ritratti delle persone

a cui è legato, i nudi femminili, qualche autoritratto. Poi le copie dai grandi maestri. All'inizio del 900, nelle scuole di pittura, la copia acquista una dimensione nuova, diventa interpretativa o solamente citazionista all'interno di un quadro o di una istallazione. Le interpretazioni che Renoir ha fatto di Delacroix, Van Gogh di Millet, Juan Gris di Cézanne. Picasso e Bacon di Velázquez, sono più variazioni sul tema, riletture personali, omaggi all'artista preso a modello che vere e proprie copie. I "d'après" di Cartier-Bresson - Tiziano, Bellini, Tintoretto, Dürer, Zurbarán, ma anche Goya, Ingres o Géricault - sono un ritorno alla copia letterale e quasi fedele che lascia solo l'impronta emotiva della traduzione. Da sempre, come il suo grande amico Giacometti, Cartier-Bresson ha sentito la voglia e il piacere di fare delle copie dall'originale, probabilmente per dare una realtà alle sue predilezioni e forse rivelare a se stesso ciò che era capace di vedere.

Henri Cartier-Bresson ha sempre evitato la linea di contorno del disegno al tratto, minimalista e virtuoso, chiuso nello snodarsi di una sola linea, così come l'hanno praticato Matisse, Picasso o Cocteau : si concedeva invece interamente al "duro piacere " del disegno d'osservazione di un oggetto, di un modello o di un paesaggio. Il disegno d'osservazione non è un luogo comune, una copia volgare o macchinosa, ma un attento processo di trasposizione dei dati visivi come lo spazio e il volume in dati grafici con l'uso del tratto e del vuoto. I vuoti, le "riserve" come usano chiamarle i pittori, hanno in un disegno la stessa importanza della qualità del tratto perché sono "luce". Dice Jean Genet: i bianchi, realtà sensibile all'assenza, danno al foglio un valore di fuoco. Fissare l'oggetto nella luce, disegnare dal vero, scrutare, sentire e tracciare simultaneamente, esige una concentrazione visiva costante tale da poter consentire la restituzione dell'apparenza dell'oggetto attraverso l'economia del tratto. Il Tratto del Pennello è l'origine di tutte le cose, la radice di tutti i fenomeni dice Shi-

tao il monaco detto "zucca amara". Per quanto Iontano possiate andare, tanto in alto possiate salire, dovete sempre iniziare con un semplice passo. Shitao pittore e letterato cinese del Settecento in un famoso trattato di estetica fonda un pensiero fuori dal tempo, e senza riferimento alle varie scuole, non si occupa né di pittori né di pittura ma solo dell' "Atto di dipingere". Unicamente il tratto e la sua spontaneità sovrana danno al disegno la necessaria intensità. Il disegno d'osservazione, quando è autentico e mosso dall'emozione del desiderio di capire, che si tratti di una mela, di un albero, di una montagna, di una figura, è sempre percepito come l'immensa testimonianza di una verità anche se contenuta nello spazio di un foglio.

Cartier-Besson disegnava ogni giorno con ammirevole costanza, di preferenza il pomeriggio, per evitare il sole a picco, seduto nel luogo giusto, seguiva la luce fino a sera. Scrive Jean Leymarie: in una sfida che lo possedeva interamente e senz'altro fine che la devozione al suo impegno.

Faceva uso di una matita dura, della pietra nera, a volte di penna e inchiostro di china, di tempera

quando cedeva al colore e abitualmente di grafite o mina di piombo dal segno nitido che ben si adattava al suo temperamento. I suoi disegni danno spesso l'idea di un fremito, di una sorta di nervosismo, un accanimento nel dispiegare il tratto che torna su se stesso e si esaspera: non è mai abbastanza vicino a quello che lui vuole. Non riesco a diseanare senza una tensione "voluta" che trasforma visibilmente ciò che prima avevo creduto di percepire, mi diceva, l'artista avanza, va indietro, si piega, stringe gli occhi, si comporta come se tutte le parti del suo corpo fossero accessori dell' occhio, come fa l'arciere Zen nel mio libro prediletto: Lo zen nell'arte cavalleresca del tiro all'arco di Herrigel, che Georges Braque mi regalò alla fine della guerra e che ho tenuto sempre con me .

La volontà sostiene e domina tutta l'avventura del suo disegno e noi sentiamo quella volontà così straordinaria che ci attira e ci chiama.

Ingres diceva che il disegno era la probità dell'arte, parola singolare, vicina all'onestà scrupolosa, all'osservazione rigorosa, all'integrità e alla lealtà, ognuna di queste parole può perfettamente qualificare l'opera disegnata di Henri Cartier-Bresson.

VEDERE, IMPARARE AD AMARE, DISEGNARE

Luca Cesari

Frena il tuo gesto, se vuoi conoscere.

Alain

1. Nel dar conto del proprio rapporto prevalente con l'arte fotografica, prima di scoprire con Images à la sauvette di avere "un dono in più" - come osserva Gérard Macé -, cioè di scrivere egli stesso, Henri Cartier-Bresson ricorre spesso al paragone con l'arte del disegno. Tanto che se volessimo andare a fondo del parallelismo, mercé cui HCB tende a far convergere le due espressioni sino alla sovrapposizione, dovremmo laicamente rompere l'incanto che l'artista accende come il più schietto e senza sospetto, interrogando davvero la vita della sua fotografia come testo, non meno che quel testo di confessione con se stesso. pieno di chiavi di lettura che Macé ancora, non esita a definire "una vera e propria arte poetica". L'imaginaire d'après nature [L'immaginario dal vero, nell'italiano di Piera Benedetti 2]. Chi abbia sott'occhio questo libro di esperienza, di esattezza, di leggerezza, vedrà che al punto di partenza dell'intero testo si fa avanti una tale omologia rimarcata dall'autore almeno valida per sé, con una dichiarazione assai saliente, e vantaggiosa come incipit della nostra rassegna di disegni. Il disegno e la fotografia costituirebbero allora le due punte di un parallelo esplicitamente dotato d'armonia quasi fungessero alla continuità di una stessa idea. "La fotografia - dice Cartier-Bresson – "è un'azione immediata, il disegno, una meditazione, "Il disegno, per la sua grafologia, elabora quello che la nostra coscienza ha colto di quell'istante"3. Salvo perché il disegno sembra valere in modo più sottile, a integrare, a chiarirne la concezione – così come il tratteggio in rapporto alla linea esprimerebbe, per Alain, "il gesto che corre dietro al movimento"⁴ –, noi sappiamo che l'immagine colta al volo e la cognizione del che cosa si è colto in quel momento, che per di più

fugge, non si danno in stato contemporaneo. Se per un lato abbiamo che "la fotografia coglie l'eternità nell'istante", mentre "il disegno elabora quel che la coscienza ha colto"; se sappiamo che la prima consiste in una "presa al galoppo" dell'essenziale "allo stesso ritmo dell'avvenimento"⁵, come possiamo per l'altro equiparare il gesto più veloce del rapace con la meditazione del guru, con la "meditazione" tout court che consiste in una riconside-

razione del momento completata dall'adulto soggetto della vita? Non possiamo guindi assumere la fotografia a pietra di paragone dei disegni di Cartier-Bresson. Essi differiscono dalle forme del balzo, del "tiro fotografico" (come l'artista preferiva dire influenzato dal saggio buddista dello Herrigel⁶) quanto le forme occidentali del disegno, che HCB ben quarda e copia, differiscono dall'arte del maestro calligrafo zen cui viceversa l'artista attinge nello spirito e nello stile della soggettività fotografica. Se la fotografia fosse da intendere davvero come il suo quaderno degli schizzi, allora l'emozione di esprimere e comporre con la matita, in Cartier-Bresson si sarebbe comportata come nella fotografia. Laddove invece i disegni, l'arte, il talento rinato del tratteggio che abbiamo sotto gli occhi, dimostrano che non è così; che la ricerca plastica in essi assume vie a ritroso, pur sempre nel contribuire a quell'armonia più compiuta, che si vuole biunivoca secondo la sentenza di Eraclito l'"oscuro", rivelazione dei termini estremi dell'arco e della lira. In realtà Cartier-Bresson descrive attività diverse, non visioni diverse. Schizzo e scatto possono sembrare due erratiche concezioni di un irrequieto gioco col visivo, molto similari, ma in realtà non esprimono gli stessi termini nel tempo percettivo.

2. Delicato, viene guindi in evidenza non tanto il punto di similarità – similarità di comportamento tra fotografia e disegno in Cartier-Bresson quanto la difficoltà propria della loro messa in parallelo. Cercare di capire cosa comporti la "tentazione del disegno", cosa tenda a generare e come abbia a originarsi nel nostro maggior fotografo del novecento, non è questione che interessi meno l'estetica della critica d'arte. Se, difatti, ci proponessimo di glossare sino in fondo, come non possiamo certamente fare in questa sede, testo contro testo quello che il pensiero fa quando scrive con quello che pone in opera premendo il dito sul pulsante dell'apparecchio o impugnando la matita contro il foglio, avremmo a che fare ancora con una serie ricchissima di parallelismi che creano nondimeno sensibili imprevisti tra il primo. il secondo e il terzo processo creativo. Se noi fotografi - scrive HCB - "componiamo quasi nella stessa frazione di tempo necessaria a premere il bottone"; e se ciò si manifesta alla presenza di una soggettività che si avvicina "a passi di lupo ... a passo felpato"⁷, quest'affascinante e tirannico modo di eseguire non può ottenere lo stesso riquardo quando Cartier-Bresson prende in mano la matita per disegnare. "Disegnare – afferma sovente Yves Bonnefoy –, dover scegliere fra imitare un oggetto o produrre un segno"8. Delle due, azzardo a dire, Cartier-Bresson sceglie la prima. Ma che cosa significa imitare? Se – prosegue il poeta -. "evocare un contorno ... una contestura che si percepisce in un punto del mondo e così lasciare la forma che nasce sul foglio udire il richiamo d'un fatto di realtà ... oppure tracciare, a partire dal nulla nella percezione ... una struttura ... totalmente astratta"9; una struttura, magari, che abbia a evocare l'inizio del trattato del Tao-te-Ching ("il tracciato che vuole essere la vera forma non è il tracciato"10, cosicché il disegnatore si trovi di fronte a due alternative che si equivalgono nel punto d'arrivo), bisognerà cogliere in che senso Cartier-Bresson indulga al più immaginario degli

specchi e dei contegni, come noto, quello dell'imitazione, tanto disprezzato nei tempi moderni. HCB. copia dal vero. L'ha sempre fatto. Ma che cosa vuol, dire copiare? Qui bisogna rifarsi all'inconfondibile intelligenza di Alain, perché "è copiando che s'inventa"11. Bisogna - afferma il pensatore – "imparare ad amare, che è rispettare, ed è quello che non si imparerà mai abbastanza. perché l'osservazione non dà misura al gesto; è invece il gesto che regola l'osservazione"12. Ora, il gesto di Cartier-Bresson è chiaro. Non cammina o corre per eseguire un disegno, siede, riflette, rimugina. Quando il dispositivo della sua osservazione si applica per eseguire un disegno a matita, la tensione del suo spirito non è protesa forse tanto al baleno, al batter d'occhio, quanto alla cura, alla considerazione, alla vigilanza, all'ascoltazione, all'approfondimento, alla contemplazione ... specie quando copia dal vero o dall'arte occidentale, adoperando la conoscenza come mezzo appassionato di evocazione a corpo fermo. Che sia nel Museo di Storia Naturale a ritrarre, come un grande affresco paleontologico, carene immense di costati, carrozzerie di dinosauri, che siano i pini del Pincio. Villa Medici a Roma. Le Tuileries, o l'autoritratto di Tiziano, HCB non può né correre né scappare; ma come l'amatore riflessivo del paesaggio e dell'arte antica si mette dal punto di vista di chi medita, sogna, rigira sul palato l'appercezione gustativa. Il metodo, senza prenderlo a pretesto di una creazione originale, vuole essere quello della copia dal vero, riflessiva, nell'intento di comporre una figura che tende a rappresentare, se non a riprodurre il più fedelmente possibile, il dato del reale che esiste a se stesso. Ma che cosa significa riprodurre fedelmente? Vuol forse dire imitare?

3. Ecco che il problema del ricordo, contrariamente a quello della prima immagine, prospetta tutta l'esigenza del tradurre dal noumeno del reale e del conferire un'architettura che Cartier-Bresson

riferisce all'adorata composizione numerica, o metrica, rinascimentale. Ancora una volta, nel proprio sistema semiotico autoreferenziale. l'artista compita una filiera di corrispondenze tra luce e numero egualmente valevoli per il disegno e per la fotografia. Ma la sapienza del disegno e la composizione aurea trasmesse dalla civiltà architettonica, plastica, pittorica, rinascimentali, non possono contenere entro lo stesso vaso del rinascimento anche la fotografia, l'arte più progredita nell'ottica, la più vicina alla prima impressione che nella forma del perfetto controllo spirituale e fisiologico dei sensi pensa solo quando scatta. In realtà se Cartier-Bresson usa l'obiettivo come la penna nera del calligrafo pittore zen, muove la matita come un fiorentino: o almeno, aspira a farlo per divina predestinazione del Trattato di Cennini, ben sapendo che resterà assai al largo del bello perfetto, impeccabile, essendovi già approdato nel nuovo stile della sua fotografia. Disegnando, HCB, traduce dalla memoria, e vuol essere la traduzione di un'emozione che non è mai concessa dal minuto. ma dal filtro mentale che rigira nel vissuto, nell'immagine mnemonica della città, del luogo, del corpo della donna, di un dipinto di Pontormo, Géricault, Bellini. Il mondo del "vero" non è "messo" fra parentesi, i tetti di Parigi sono disegnati in modo descrittivo con una foga quasi ingenua ma questa strana importanza del dato 'vero' in un artista della galassia più sovvertitrice dell'avanguardia storica, ha un sapore appunto di arresto. Se non di arresto, di frenatura dell'impressione, della sensazione, dell'eversione soggettiva, o di frenatura del "gesto", come suggerisce Alain, in vista di una volontà conoscitiva, se vogliamo di una manifestazione anche questa buddistica ma che non tenga il passo con la fotografia perché ha in vista la lentezza, la meditazione, il dispositivo della "lira", l'apparato o la soglia della concentrazione scrutante, l'investigazione sopra il luogo nei più riposti piani della mente. Prendiamo, ad esempio, il disegno di un *Passage* parigino, quest'architettura

urbana la cui configurazione ci è più nota ormai per Beniamin che per le fotografie di Nadar, Il Passage disegnato da Cartier-Bresson colpisce perché offre alla nostra visione un pungolo assai lontano dall'immagine mnemonica di origine intellettuale in noi formatasi per il ragionare e descrivere tipici del grande saggista-filosofo. Direi che lo squardo di HCB rivela una veduta d'inaspettata naturalezza che rianima a queste gallerie-corridoi lo spazio di un vissuto, un *intérieur* che viceversa, Benjamin proclama cancellato, abolito dal trionfare di un tale oggetto urbano per eccellenza trasparente, senza intimità. E tuttavia, la stessa architettura che dovrebbe sancire il rivolgimento nell'innaturale. lo snaturamento della funzione abitativa, l'imbocco preternaturale della città moderna. Cartier-Bresson dota d'un percepibile tocco d'"aura", cambia in un curioso attrattore dell'esperienza d'"aura", cioè in un avvicinamento unico di irripetibilità e durata che si presenta per molte consonanze affine col lento germogliare nella coscienza di ciò che Bonnefov dice l'arrièrepays (benché sembri strano a dirsi per Parigi). Cos'è propriamente "l'aura", scrive Benjamin in Piccola storia della fotografia? "Un singolare intreccio di spazio e di tempo: l'apparizione unica di una lontananza, per quanto possa essere vicina. Seguire placidamente, in un mezzogiorno d'estate, una catena di monti all'orizzonte oppure un ramo che getta la sua ombra sull'osservatore, fino a quando l'attimo, o l'ora, partecipa della loro apparizione – tutto ciò significa respirare l'aura di quei monti, di quel ramo"13. L'attimo, che al momento di fotografare è - per definizione di Cartier-Bresson, "l'attimo fuggente di un rapporto instabile"14 –, al momento di disegnare il profilo del monte, della Sainte-Victorie, o lo scenario del Passage, è come l'ombra portata dell'immaginazione che in quell'attimo, in quell'ora, scalfisce la verticalità in un'apparizione che posa più colma della comparsa della freccia. Una grazia che raccoglie il dardo lanciato nella retina dell'anima.

4. Nelle osservazioni di HCB ricorrono spesso quei sostantivi tutt'altro che accessibili o trasparenti. come "soggetto", "avvenimento", "apparizione", "visione", "intuizione", "immediatezza", ecc., che sono fondamentalmente parte oltre che della fisiologia della mente, di un modo speculare di trattare le nostre funzioni rappresentative da parte dell'estetica (aisthesis, percezione). Determinare quale dei nostri riflessi impegni la prima immagine che mentre si produce, lavora e giudica, sortendo quell'impatto inalterabile sulla pellicola impressionata (almeno sino ai tempi di Cartier-Bresson) da non poter essere ritoccato, laddove invece, nel disegno e nella pittura possiamo ritornare sulla prima esperienza per correggerla o modificarla, si presenta come individuazione e spiegazione delle proprietà e disparità d'approccio tra disegno e fotografia. In una raccolta postuma di scritti, a cura di Henri Plard, tradotta con il titolo, Il contemplatore solitario[1995]. Ernst Jünger presenta un saggio sui Cinque sensi. Dopo il tatto ("il senso per eccellenza"), ecco la "vista": "La terminologia relativa alla sfera delle sensazioni ingannevoli si vale per lo più di immagini proprie dell'ottica". Espressioni quali "preveggenza". "avvedutezza". "visione d'insieme", "tenere sott'occhio", "l'occhio inganna", tutte attaccano il potere, il visus riguardante la capacità del giudizio o del pregiudizio. Di questo potere, che è sempre atto produttivo dell'occhio, Jünger indizia il termine Wahrnemen (percepire), parola che letteralmente significa, "prendere da qualcosa ciò che è vero". La funzione di un tale prendere-da, di un tale prelevare, può farsi ancor più chiara se pensiamo che nella lingua viene adoperato, in questo caso, un verbo, "il cui significato originario trova conferma nel lavoro che si svolge dentro la camera oscura, e nella scelta operata dall'occhio colpito dalle sensazioni visive. Fra la quantità degli oggetti, dei contesti, dei sistemi di relazione veduti dall'occhio, c'è sempre soltanto un dettaglio che viene percepito, preso per vero"15. In effetti allora, ci è concesso

insinuarci nella camera ottica per via delle similitudini che Cartier-Bresson tratta con il moto del pulsante, dello scatto, del "tiro" della luce, quasi si trattasse, infine, di un paragone con l'esercizio del nostro organo più delicato, forse dopo il tatto, di registrazione. Poiché fotografare, per Cartier-Bresson come per chiunque, significa già "riconoscere", addirittura "fissare l'attimo dell'equilibrio espressivo"16, ne consegue che il dispositivo neurofisiologico della fotografa non può essere la "sensazione", perché passiva. Ma, ritorna la domanda: può la camera oscura, o ancor prima l'obiettivo, se non la camera ottica, ricordando con affetto Caravaggio e Canaletto, può essere considerata l'equivalente della percezione? Certo che no. Noi siamo dentro una scatola nera, ancora, perché non abbiamo conoscenza, tuttora attestata nell'intimo, di tutti i passaggi lungo la filiera degli scambi tra sensi esteriori e sensi interiori, come si diceva un tempo. In particolare, di come si deliberano - magari per fugaci o depositati, inenarrabili trascorsi addentro la nostra paleo-corteccia. incidentati o mandati dal cielo dell'immaginario quei gravidi "schemi" che commessi attraverso il ricordo, si fanno attirare o si scelgono da soli al momento dello scatto¹⁷. Se è valido comunque, il ricordo a intervenire sull'istante per estrarre il quid dal flusso (del vero o dell'immagine?), "prendere da qualcosa ciò che è vero" vale a questo punto per entrambi gli esercizi a isolare il dettaglio; e benché il diseanare costituisca una sintesi del pensiero effettuata con uno strumento anch'esso veramente maneggevole come il foglio e la matita, tuttavia impegna il disegnatore in ben altre difficoltà, ben più filtrate, differite prestezze. Ricordiamo, infatti, ancora una volta, il pensiero che Benjamin rivolge alle tecniche moderne: "Con la fotografia, nel processo della riproduzione figurativa, la mano si vide per la prima volta scaricata delle più importanti incombenze artistiche, che ormai venivano a essere di spettanza dell'occhio che guardava dentro l'obiettivo. Poiché l'occhio è più rapido ad afferrare che non la mano a disegnare ..."¹⁸. Da allora il disegno, vieppiù per il medesimo demone per cui si manifesta l'astrazione, è divenuto una forma di ricaricamento della mano, direi un ritorno non solo alla fugacità fisica, ma col merito indiscutibile d'un tempo meno meccanico e d'un riflesso all'apparire del reale più lungo di durata, a un senso non so come idoneo all'elaborazione naturale.

5. C'è un tempo allora per l'immagine e uno per la cognizione dell'immagine, come uno per andare "in giro tutto il giorno, i nervi tesi, cercando di prendere delle foto dal vivo"19, e uno per muoversi con lentezza cercando con il disegno "il silenzio interiore"20. Tutto qui, anche per quanto consta l'organismo della percezione che si specifica secondo l'attivazione, la selezione, la decisione mediante cui lo sguardo ha potuto selezionare dai succhi del momento, o secondo l'accrescimento d'ordine mentale della cognizione che dista notevolmente dalla prima selezione quanto le operazioni conoscitive corrispondenti al riesame del pensiero, alla memoria, alla ritenzione. Con il disegno, ha inizio in Cartier-Bresson, lo sconfinato regno della ritenzione. Non c'è minore realtà in questo secondo fare, o minor vero, e con esso, minor capacità di "prendere da qualcosa ciò che è vero". Prendere, imitare, copiare, sono la stessa azione? Sì, ma solo nel senso che per rivelare l'essenziale. Cartier-Bresson deve rivivere nella fotografia quella stessa ansia che l'amico Giacometti ha lasciato drammaticamente, fragilmente, senza risoluzione, esposta al duello esulcerante di disegnare volti, figure, presenze vere, tentando qualcosa di più che vedere, "qualcosa di più della vista a cui la mimesi si rifiuta"²¹, laddove non si può dire che la materia del disegno lo predisponga alla stessa emozione-prestazione. In questo caso, per essenziale dovremo figurarci forse qualcos'altro: forse una "tentazione", forse una passione della mente, anch'essa intuitiva ma non senza valutare

che l'ora perfetta è già trascorsa o si è incarnata nella stagione della fotografia. Una passione monastica, come quella del certosino per il libro delle ore, dell'amanuense per la notazione quadrata o per la pittura solitaria e lenta della miniatura che fa da comma a un capoverso, a un adagio sostenuto da un principio d'ordine attestato dalle righe che di esso sono imitative. Fuori da se stesso, il soggetto, che forma ha? Questa potrebbe essere la domanda che il vecchio buddista con la matita in mano pone a se stesso. Una domanda che si manifesta come la relazione stessa con il mondo e si presenta ancora come chiave per estrarre sempre un quid, un alito da stringere sia pure qualcosa di non marmoreo. Non vi sono attimi nei disegni di Cartier-Bresson, in cui le cose appaiano con la divina perfezione del fiore, ma periodi alla loro radice lenti, da cui compaiono senz'altro freschezze, odori, per l'occhio tuttora cacciatore di prede nella selva del visivo. Si tratterà però, per scelta, di un più lungo giro del desiderio, del desiderio erotico d'essere, d'agire, che apprende viceversa più a sentire, ad apprezzare tra le ombre del pensabile e dell'accessibile, la resistenza a sagomare, a dare la forma voluta con circospetto assenso delle dita. Si tratta veramente di un differimento della traiettoria (poiché la freccia di Zenone non può superare la tartaruga) del sentire, forse d'una intuizione cui si frappone un più placido metodo, non un diverso modo di percepire, quanto piuttosto una trasformazione in senso più discreto, più semplice del sentire. Un de ces visionnaires du simple, lo definisce Bonnefoy nelle pagine scritte per questo Catalogo. Un visionario o un veggente forse, nel senso in cui Rudolf Steiner intendeva il linquaggio dell'arte forte di una certa trasparenza che l'esser desto riesce a raggiungere quando il suo squardo sulla realtà assuma come un terzo livello di coscienza, laddove per tutti noi non ne esistano che due, quello della veglia e quello del sonno. Coscienza "osservante", dice22. Cartier-Bresson ci invita, allora, alle sue lunghe osserva-

zioni, cede alla mano che contempla e ricorda in un tempo differito, assumendo maggior impegno verso l'altra persona, costeggiando secondo un duplice e complementare esercizio il suo mare di alterità, interminabile meditazione di una mano diversa che trova insufficiente il movimento, meno umano se non conosce esitazioni e ritorni per svariati momenti rivissuti, approcci prudenti, Frena il tuo gesto, se vuoi conoscere. Il passaggio al disegno di Cartier-Bresson presuppone, allora, una traversata verso l'altra persona, da un lembo all'altro dell'atto del guardare, con lo smarrimento positivamente conservato di chi va incontro a ciò che un filosofo definisce bene, l'il y a. Il disegno, rappresenta proprio un ricupero sul piano degli istanti successivi o precedenti, dell'intero vissuto rescisso, semplificato – come Cartier-Bresson dice - dalla tagliola del momento, da quel fendente "decisivo" e necessario al carattere formale dello strumento per fotografare. Rappresenta un ricupero del mondo, della sua presenza come meditazione su un incontro cui si può concedere un tempo più lungo che non quello senza possibilità di ritorno (almeno sino all'avvento dell'apparecchio digitale che altera o sfida tutto ciò in cui Cartier-Bresson ha più creduto), strenuamente calcolato o decretato dalla chiusura dell'otturatore. Un ricupero o un risarcimento del tempo stesso che comporta anche qualche retroattiva fantasia sul mondo ideologizzato dell'immagine in cui si vive. Sappiamo del resto, con quanta disciplina di mestiere il maestro raccomanda la naturalezza nell'approntare l'apparecchio all'atto di divinazione del momento, e quanto la regola della sua ars che non prescrive la possibilità di ritornare sull'avvenimento, di obliterare ciò che è imprigionato nello scatto con alcun ripensamento, di retrogradare con la manipolazione l'accaduto, sia diretta a avversare l'artificio del falso "che uccide la verità umana" – com'egli scrive²³. Sicché la ragione anche etica, oltreché fantastica dell'ambivalenza di mano e occhio a un certo punto della

vita di Cartier-Bresson, potrebbe risiedere anche in una risposta, anzi in una reazione alle trasformazioni dell'immagine in una società "che fa di essa lo strumento per eccellenza dell'inganno"24. Direi anzi, che "in questo secolo d'immagini che passano veloci"25, il tempo discorde occorrente alla elaborazione di un disegno o di una poesia, possono concorrere a offrire insieme una mano e una vita assai diverse. Un modo speciale di drenare non la volatilità orientale, ma la stancante emorragia dei sensi su cui giusto Valéry insisteva già a ridosso degli anni '30, per stupefacenti, incentivi, stimoli sempre più colossali. Per questa via Cartier-Bresson intraprende un contro-tempo. che, in definitiva, è un farsi largo dentro al rumore dei tempi tentando di vedere più pienamente, se mai si riesce, e quindi amare e camminare in una velocità diversa al tempo. È durata guando il disegnatore si riconosce ingenuo o ignorante davanti al corpo nudo, alla pala d'altare, alla luce che quasi riverbera sugli occhi semichiusi della Madonna di Senigallia di Piero e sui due angeli eleganti che le fanno coro. La durata è uno stato a tempi, potremmo dire: può essere l'intuizione d'un momento, ma anche una lenta riflessione. l'altra faccia del momento, poiché chi medita non riesce "a tutto esprimere d'un colpo, senza insistere"26. Dunque, se è vero che "la linea esprime il movimento" come la fotografia lo rappresenta immobile (la freccia di Zenone), e il tratteggio "il gesto che corre dietro al movimento ". cosa più del "ricordo del movimento" diverrà in azione testimonio dell'inafferrabile? Sarà proprio come raggiungere l'armonia delle corde diversamente tese dell'arco e della lira nel comporsi del paragone tra l'arte della fotografia e quella del disegno. Là la perfezione istantanea in una frazione di secondo, qua la sinergia del pensiero col tratteggio, l'anima propria del lavoro che pensa meglio con la mano che con l'occhio.

Note

- 1) Si veda nell'edizione italiana di *L'imaginaire d'après nature* [Henri Cartier-Bresson, *L'immaginario dal vero*, Prefazione di G. Macé, traduzione di P. Benedetti, Milano Abscondita, 2005], la Prefazione di Macé, p. 11.
- 2) Ivi.
- 3) L'immaginario dal vero, p. 15
- 4) Alain, *Disegnare*, in Id, Pensieri sull'estetica, a cura di E. Bonora, Prefazione di A. Di Benedetto, Milano, Guerini e Associati, 1998, p. 100. Lo stesso saggio può esser naturalmente recuperato nella storica e sempre basilare edizione di Cento e un ragionamenti di Alain, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi 1960 [1976 2a].
- 5) L'immaginario dal vero, p. 22
- Eugen Herrigel, Lo Zen e il tiro con l'arco. In edizione italiana si veda la versione a cura di G. Bemporad, Milano, Adelphi, 1975.
- 7) L'immaginario dal vero, p. 27.
- 8) Yves Bonnefoy, *Come andare lontano, nelle pietre*, in Id, *Lo sguardo per iscritto. Saggi sull'arte del Novecento*, a cura di J. Sarno, Postfazione di S. Agosti, Firenze, Le Lettere, 2000, p. 132.
- 9) Yves Bonnefoy, L'albero, il segno, la folgore, in Id., Lo Sguardo per iscritto, p. 137.
- 10) Come andare Iontano, nelle pietre, p. 127.
- 11) Alain, Artigiani, p. 97.
- 12) Alain, Disegnare, p. 101.

- 13) Walter Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, traduzione di E. Filippini, Torino, Einaudi, p. 70.
- 14) L'immaginario dal vero, p. 28.
- 15) Ernst Jünger, *Il contemplatore solitario*, a cura di H. Plard, traduzione di Q. Principe, Milano, Guanda, 1995, p. 76.
- 16) L'immaginario dal vero, p. 27.
- 17) Nel dire ciò, penso, a certi temi storicamente sviluppati in Italia, dall'estetica di Dorfles, volti a sciogliere da ogni realismo la convinzione tuttora vigente che l'intero nostro apparato discorsivo, mnemonico, immaginativo, ecc., vada considerato scaturente da un costruttivismo, per quando sapiente e minuzioso, dipendente in modo esclusivo dalla funzione-finzione sensitiva. Si veda la sua recente, ricchissima antologia che profila l'intero svolgimento del proprio, *Itinerario estetico* (Compositori, Bologna, 2011).
- 18) Walter Benjamin, L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, p. 21.
- 19) L'immaginario dal vero, p. 20.
- 20) Ibidem, p. 61.
- 21) Yves Bonnefoy, Il desiderio di Giacometti, p. 79.
- 22) Rudolf Steiner, Conoscenza spirituale e lavoro artistico, in Id., Arte e conoscenza dell'arte. Fondamenti di una nuova estetica, traduzione di I. Bavastro, Milano, Editrice Antroposofica, 1998, p. 154.
- 23) L'immaginario dal vero, p. 26.
- 24) Yves Bonnefov, Henri Cartier-Bresson, p. 102.
- 25) Ibidem. p. 110.
- 26) Ibidem, p. 101.

DELINEARE L'ALTROVE RIFLESSIONI SU MARTINE FRANCK

Umberto Palestini

La fotografia può restituire realtà catturate come immagini esemplari, uniche ed irripetibili, in cui il mondo dispiega le sue possibili verità, ma può essere, anche, il risultato di uno strumento in grado di creare icone per infinite narrazioni. Il fotografo inquadra un frammento e ritaglia istantanee dall'ampio contesto che ospita l'universo vitale e fluido del reale. L'atto fotografico è la selezione di uno spazio del visibile, descritto dallo sguardo del fotografo che inquadra la realtà, invitandoci a leggerla attraverso i nostri occhi. Guardare una fotografia vuol dire intrecciare punti di vista diversi all'interno di un doppio squardo che incrocia ottiche e percezioni autonome, grazie alla forza d'immagini dove l'autore sembra svanire per mostrare all'osservatore mondi liberi, aperti alle molteplici interpretazioni.

L'opera di Martine Franck si inscrive dentro la visione della fotografia concepita come confine da attraversare per posizionarsi in un altrove, dove l'artista rischia di smarrire la propria identità pur di approssimarsi all'altro e cercare il nucleo di una possibile verità. La fotografa, in una celebre dichiarazione, dirà: "la macchina fotografica in sé è una frontiera, un tipo di barriera che bisogna costantemente abbattere per potersi avvicinare in questo modo il più possibile al soggetto. Facendo questo, si rischia di oltrepassare i limiti; c'è un senso di rischio, di andare oltre, di diventare eccessivo, di voler essere invisibili. Passando dall'altra parte, puoi ritrovarti di là se ti dimentichi momentaneamente chi sei, se cerchi di essere il più ricettivo possibile verso gli altri...". Esserci per restituire la verità del soggetto, grazie al gesto coraggioso dell'abbandono di sé, è una posizione che implica la forte tendenza etica e la rigorosa ricerca di libertà. Sono valori connaturati a tutta la ricerca di Martine Franck, sia che si concentri sul paesaggio, restituito da una ricchezza formale e da una sapienza compositiva memori del suo apprendistato di studiosa di arti visive, sia che si soffermi sul fotogiornalismo umanistico, di cui è esponente di primo piano, sensibile e intransigente.

I suoi soggetti sono restituiti dalla forza espressiva della naturalezza che solo il dominio del mezzo permette di catturare. La lievità del tocco si esplicita in modo ammirevole soprattutto nel ritratto, arrivando a descrivere l'umano con un'essenzialità inscritta in volti, corpi e gesti mostrati dentro una luce che sembra trascendere la parola. I suoi lavori si concentrano sugli sguardi cercando di "vedere senza essere visto", come ha segnalato Vera Feyder in uno scritto sulla fotografa. Indagare senza far prevalere la testimonianza, evitare il commento per accedere alla verità racchiusa nell'esistenza sono atti fondamentali che le sue immagini ci offrono come dono.

I ritratti di Martine Franck possono essere divisi tra soggetti che quardano direttamente verso la camera e quelli che distolgono lo sguardo verso uno spazio altro rispetto all'obiettivo. Nel primo caso, numericamente meno rilevante, il senso d'interrogazione si stempera in una familiare complicità, come nei celebri ritratti di Marc Chagall, Seamus Heaney e Jean Rostand; si colora di sagace e ilare ironia nel gesto esemplare della vecchia, ospite nell'Ospizio d'Ivry, che mima con la mano un obiettivo in risposta alla possibile invadenza della fotografa: si tinge di curiosità impertinente nello sguardo fisso della bimba, mascherata con veletta e cappello per il carnevale a Basel in Svizzera; si riempie d'inquieta interrogazione in Miss Eveline Laliberté che imbraccia l'antica fotografia dei suoi

genitori sicuramente defunti.

In molti altri ritratti i soggetti sfuggono all'obiettivo e lanciano lo squardo verso altre direzioni con posture e accenni che esprimono malinconie, tensioni, fugaci e imprevisti interessi, senza mai abbandonarsi al senso infelice del distacco e del disinteresse. In queste immagini, Ariane Mnouchkine, celebre regista del Théâtre du Soleil, sul cui lavoro Martine Franck ha realizzato straordinari documenti fotografici, è seduta sul palcoscenico in una posizione arroccata, alla ricerca di un'ispirazione che sembra cogliere in lontananza; Lilia Brick osserva fuori campo un possibile interlocutore nascosto, non una persona fisica, ma, forse, il ricordo indelebile del suo amore scomparso; Paul Strand imbraccia la sua ingombrante ed inseparabile macchina fotografica in uno splendido giardino e, sorpreso e allarmato, punta lo sguardo verso qualcosa che accade lì accanto; il pittore francese Balthus, adagiato su un divano, mentre un velo di malinconico abbandono si disegna sul suo volto, posa gli occhi su un gatto che accarezza con amabile affetto.

Non solo nei ritratti di personalità celebri, ma anche in molti scatti che ritraggono persone anonime, i soggetti sono ripresi dalla fotografa nel momento in cui osservano qualcosa che accade fuori dell'inquadratura. Tutto ciò conferisce alle sue immagini una forte componente narrativa, poiché l'osservatore, dopo averle guardate e averne apprezzato la potenza descrittiva, la qualità estetica e l'equilibrio formale, sembra accedere in un altrove suggerito dagli sguardi che si proiettano lontano dal campo visivo. Queste suggestioni trasferiscono i dati del reale verso i fecondi territori delle congetture e delle intuizioni, evitando che le fotografie risultino semplici documenti, per diventare veicoli di possibili sogni.

Sono immagini che fanno pensare, come i ritratti di Martine Franck al suo compagno Henri Cartier-

Bresson. In un celebre scatto il grande fotografo è ripreso in primo piano, di spalle, mentre in un piccolo specchio, al centro dell'immagine, si riflette il volto che guarda oltre una finestra dove si staglia un paesaggio cittadino. I due piani sono intervallati dalle mani di Bresson che tengono un autoritratto appena disegnato, incasellando in una prospettiva sincronica elementi che creano il piccolo, straordinario racconto su un geniale autore e sulla sua tentazione segreta: il disegno.

Una tentazione rivelata nelle immagini inedite presentate in catalogo, che descrivono, in sequenza, il fotografo francese mentre disegna al Museo di Storia Naturale di Parigi. Nella prima, Martine Franck ritrae Bresson tra due colossali zampe di un animale preistorico, concentrato sul foglio dal quale s'intravede una fitta trama di segni tracciati con mano sicura; nella successiva, lo fotografa in un momento di attesa, intento ad osservare, con sguardo tagliente e guardingo, il soggetto prescelto, che ignoriamo; nell'ultima, lo coglie nell'attimo in cui un gesto di sorpresa e di euforica eccitazione sembra scuotere il fotografo, rivelando una probabile ammirazione per il risultato raggiunto.

Nelle due ultime immagini irrompe di nuovo una narrazione che mette in campo elementi segreti: il soggetto preso a modello da Bresson a noi sconosciuto, e il gesto imprevisto che possiamo leggere come il compiaciuto risvolto di una tentazione appagata.

Offrire dimora al segreto e al possibile, mentre il fascino dell'altrove è liberamente interpretato da un mezzo incardinato all'evidenza del reale come la fotografia, è segno di coraggio e vitalità. Un atteggiamento che richiede la volontà di perseguire un'assoluta libertà, per far emergere, secondo le parole di Martine Franck, "la parte inattesa della realtà che costantemente ci sorprende, ci spiazza".



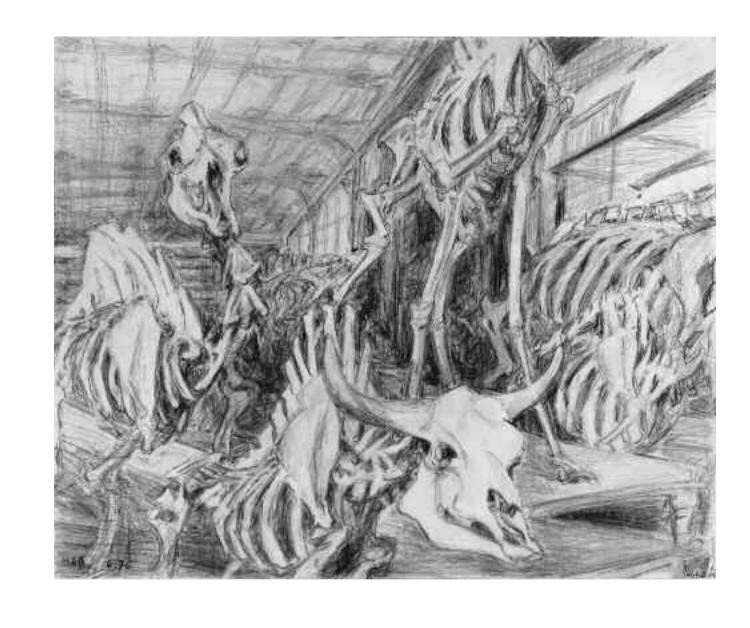
Henri Cartier-Bresson al Museo di Storia Naturale, 1976 (foto di Martine Franck).



Henri Cartier-Bresson al Museo di Storia Naturale, 1976 (foto di Martine Franck).



Henri Cartier-Bresson al Museo di Storia Naturale, 1976 (foto di Martine Franck).



Muséum d'Histoire Naturelle, Paris 1976. Litografia 57,5 x 76,3 cm.



LES DESSINS D'HENRI CARTIER-BRESSON

Les tableaux peuvent être l'œuvre d'un seul. Plus difficilement les dessins. Car c'est constamment que le regard du dessinateur se porte sur son objet et que celui-ci, en retour, le regarde faire, lui donnant toutes sortes de conseils, demandant à être entendu. D'où suit que les grands dessins, en tout cas les seuls véridiques, sont l'œuvre d'êtres qui s'ouvrent, par nature et profondément, à la présence, à la vérité, des autres personnes et des choses. Êtres qui leur donnent le droit d'être. Ceux qu'on peut dire les suprêmement généreux.

Généreux, Henri Cartier-Bresson l'était âme et corps, il l'était jusqu'au bout de sa main tenant le crayon. Et cette générosité s'accompagnait de la sorte d'allégresse qui illumine de l'intérieur ceux qui savent aimer ou affectionner. De quoi faire de lui un dessinateur de grande classe. Un de ces visionnaires du simple qui, allant droit à l'âme dans la personne, à l'unité dans le paysage, ne s'embarrassent pas de ces détails «qui font vrais»: et qui font donc des dessins rapides, en apparence.

Mais en apparence seulement. Comme le moine zen dont il était si spontanément le disciple, Henri pouvait bien évoquer l'objet de son affection en seulement quelques lignes, mais il l'avait regardé pendant, dirais-je, toutes les années de sa vie. Un modèle venu poser pour lui, inconnu de lui la veille encore, étant la jeune femme éternelle dont il avait de longue date appris à comprendre les besoins, les aspirations, la vertu. Et cet ami qu'il décidait un matin d'été, devant la maison, de saisir sur une feuille de son carnet, il l'avait beaucoup regardé dès le premier jour de leurs rencontres, le photographiant aussi, quelquefois, quand il le voyait au plus près de soi et au plus vif.

Comment, d'un mot, définir l'art d'Henri Cartier-Bresson? J'en dirai que c'était, et totalement, le contraire exact du caricaturiste et de ses tristes manœuvres. Le caricaturiste épie son objet pour en traquer les travers, les vices, les faiblesses : de sa plume perverse il remue du néant, en fait il le crée. Alors qu'Henri, le grand esprit et grand cœur que nous ne nous consolons pas d'avoir perdu, aimait, lui, d'un visage ou d'un corps, ou des grands horizons de cette maison de l'été, faire jaillir, rien qu'un rayon parfois, toute la lumière possible.

Yves Bonnefoy

I DISEGNI DI HENRI CARTIER-BRESSON

I quadri possono essere opera di uno solo. Più difficilmente i disegni. Poiché è costantemente che lo sguardo del disegnatore si rivolge al suo oggetto e che questo, in cambio, lo guarda fare, dandogli consigli di ogni tipo, chiedendo di essere ascoltato. Ne consegue che i grandi disegni, in ogni caso gli unici veritieri, sono opera di esseri che si aprono, per natura e profondamente, alla presenza, alla verità, delle altre persone e delle cose. Esseri che danno ad essi il diritto di essere. Quelli che possono dirsi i supremamente generosi.

Generoso Henri Cartier-Bresson lo era anima e corpo, lo era fino alla punta delle dita che reggevano la matita. E questa generosità era accompagnata da quel tipo di allegria che illumina dall'interno coloro i quali sanno amare o affezionarsi. Cosa che fa di lui un disegnatore di gran classe. Uno di quei visionari del semplice che, andando dritti all'anima nella persona, all'unità nel paesaggio, non si preoccupano di quei dettagli «che danno l'impressione di esser veri»: e che quindi danno disegni fatti in fretta, apparentemente.

Ma solo apparentemente. Come il monaco zen del quale era così spontaneamente discepolo, Henri poteva ben evocare l'oggetto del suo affetto in sole poche linee, ma direi che l'aveva guardato per tutti gli anni della sua vita. Un modello venuto per posare per lui, che gli era ignoto fino al giorno prima, essendo la giovane donna eterna della quale aveva da tempo imparato a capire i bisogni, le aspirazioni, la virtù. E quell'amico che decideva un mattino d'estate, davanti a casa, di ritrarre su un foglio del suo taccuino l'aveva guardato a lungo fin dal primo giorno dei loro incontri, anche talvolta fotografandolo quando lo vedeva quanto più vicino possibile a se stesso e quanto più nel vivo.

Come definire in una parola l'arte di Henri Cartier-Bresson? D'essa dirò che era, e in modo totale, l'esatto contrario del caricaturista e delle sue tristi pratiche. Il caricaturista spia il suo oggetto per denunciarne i difetti, i vizi, le debolezze: con la sua penna perversa rimesta il nulla, di fatto lo crea. Mentre Henri, il grande spirito e il gran cuore che continuiamo a rimpiangere di aver perduto, amava far affiorare da un volto o da un corpo, o dai vasti orizzonti di questa casa dell'estate, a volte solo un raggio, tutta la luce possibile.

Yves Bonnefoy
(Traduzione di Fabio Scotto)

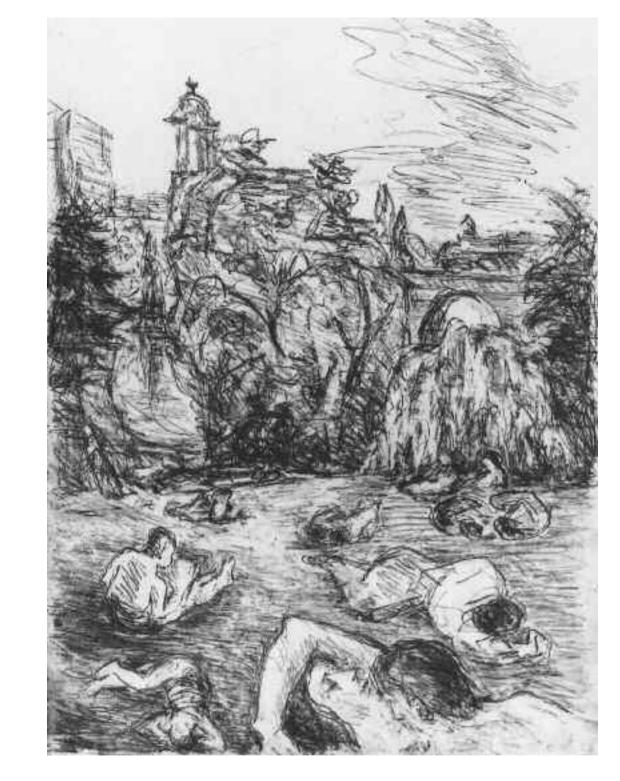
"Fotografare e disegnarce"
- momenti paralleli l'impulso spontanes di un attenzione visiva, per petua, che coglie e istante e e la sua eternità. con la sua grafologia quello che la mostra. coscienza ha colto di questo istante. -La rotografia e un il disegno una meditazione. Henri Cartier - Bresson 27.4.92



Passage des Panoramas, Paris 1994 Litografia per illustrare Le paysan de Paris di Louis Aragon 48,5 x 38,5 cm.



Passage con figura, Paris 1994 Litografia per illustrare Le paysan de Paris di Louis Aragon 48,5 x 38,5 cm.



Le parc des Buttes-Chaumont, Paris 1994 Litografia per illustrare Le paysan de Paris di Louis Aragon 48,5 x 38,5 cm.



Les Tuileries et le Musée d'Orsay, Paris 1974 Litografia 57,5 x 76,3 cm.



Eglise Saint Roch, Paris 1976 Litografia 76,3 x 57,5 cm.



Jardin des Plantes, Paris 1978 Litografia 76,3 x 57,5 cm.



Autoritratto dedicato a Martine, 1998 Grafite su carta 28,8 x 20 cm.



Jardin des Tuileries, Paris 1976 Grafite su carta 26,3 x 48,5 cm.



Credenza, 1984 Grafite su carta 22,5 x 14,3 cm.



Copia da Tiziano (Autoritratto del Prado) Grafite su carta 23 x 17,5 cm.



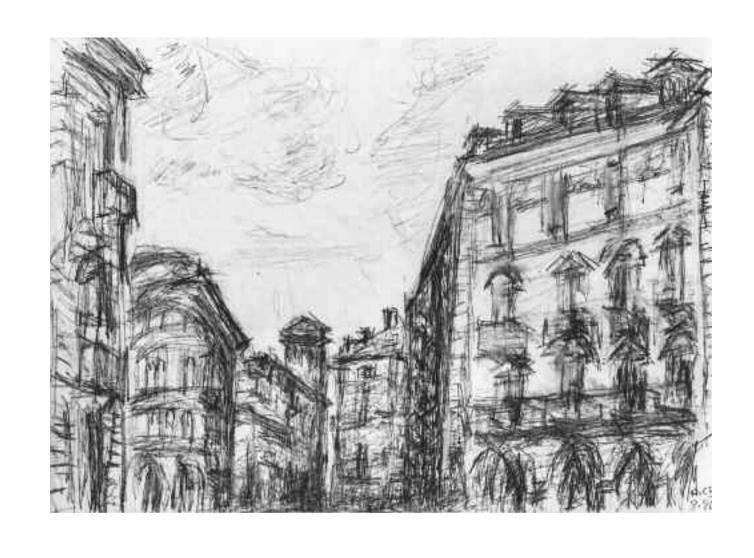
Copia da Géricault, 1989 (Alienato con monomania del furto Musée des Beaux-Arts, Gand) Grafite su carta 22,8 x 17,3 cm.



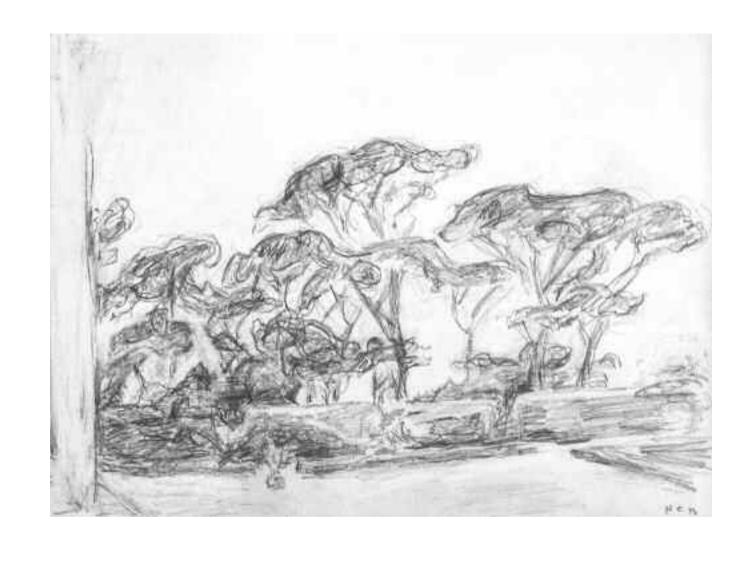
Copia da Pontormo, 1994 (Cosimo il Vecchio Uffizi, Firenze) Grafite su carta 22,5 x 17,2 cm.



Copia da Géricault, 1989 (Ritratto di uomo detto il Vandeano) Paris, Louvre. Grafite su carta 23 x 17,3 cm.



Torino, 1984 Grafite su carta 16,5 x 22,5 cm.



Pincio, Roma 1986 Grafite su carta 23,5 x 31 cm.

le est salutaire de con-fem pler les reysages de Grovanni Bellini, Hohusai, Grovanni Corot, Ceranne, Bours in Corot, Ceranne, Bours in Corot, Ceranne, Bonnard et Tant d'autres. et d'aller soi meine dans la nature, crayon en main, la nature CarTier. Bresson



Il Foro, Roma 1986 Grafite su carta 11 x 17 cm.



Veduta dalla Villa Medici, Roma 1990 Tempera su carta 15,5 x 24 cm.



Paesaggio di Rossinière, Svizzera 1985 Grafite su carta 21 x 29 cm.

72 HCB HCB **73**



Nudo in poltrona, 1983 Grafite su carta 17,7 x 23 cm.



Finocchio e peperone, 1994 Grafite su carta 20,2 x 28,8 cm.



Autoritratto
Grafite su carta 21,2 x 14,5 cm.



Gordes, Provenza 1983 Grafite su carta 35 x 22 cm.

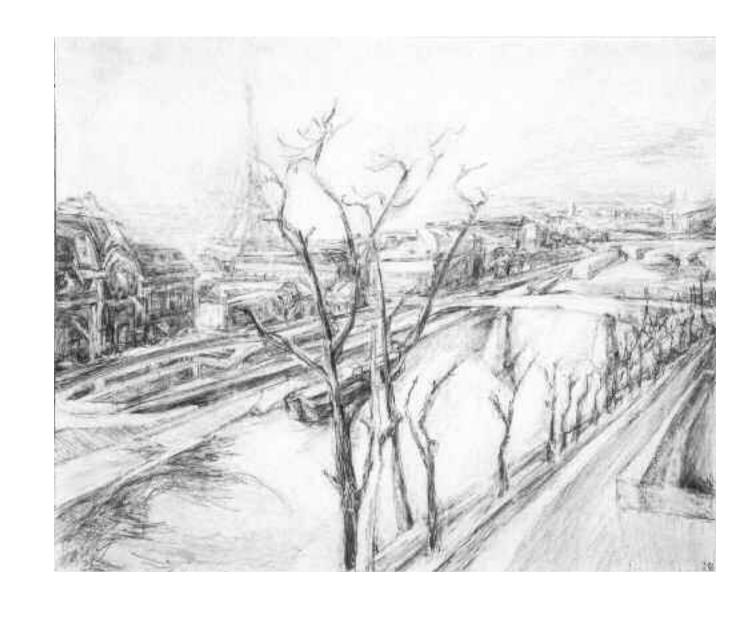


Auribeau, Provenza 1993 Grafite su carta 14,7 x 24 cm.

82 HCB HCB 83



Alberi "Le Claux", Provenza 1990 Grafite su carta 22 x 35,5 cm.



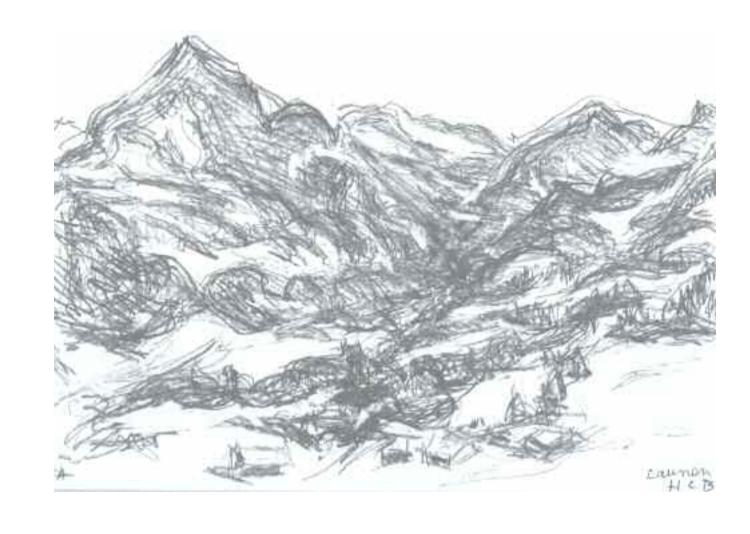
Veduta dal Pavillon de Flore (Louvre) 1975 Grafite su carta 39,5 x 48,5 cm.



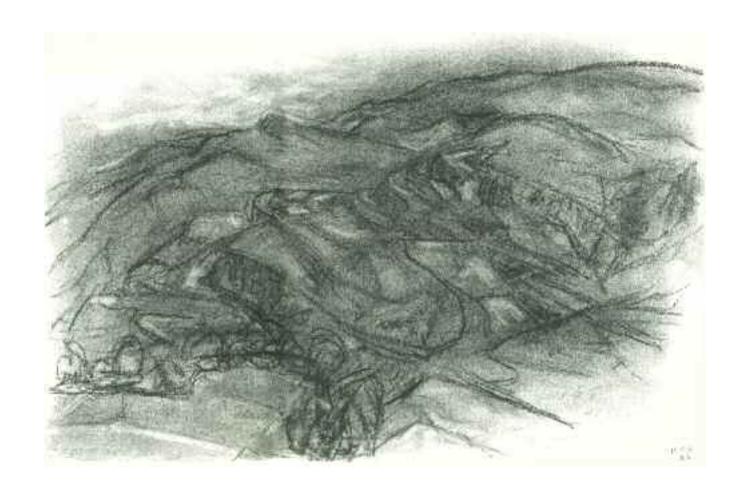
Nudi, 1990 Inchiostro di china su carta 32 x 24 cm.



Nudo, 1988 Litografia 34 x 24 cm. Da *Illuminations* di Arthur Rimbaud.



Launen, Svizzera 1985 Litografia 20 x 27 cm.



Paesaggio, Le Grand Banc 1984 Litografia 30 x 57,5 cm.

BIOGRAFIA

a cura di Bertrand Marret

1908 Concepito a Palermo in Sicilia all'hotel Villa Igea, Henri Cartier-Bresson nasce Leone sotto il segno del Sole, il 22 agosto a Fontenelles (Seineet-Marne) da una famiglia di industriali tessili.

1913 Durante le feste di Natale, lo zio pittore Louis Cartier-Bresson lo porta nel suo studio dove, ricorda, respirò per la prima volta l'odore magico della pittura.

1915 Muore lo zio Louis sul campo di battaglia.

1918-1924 Studia all'Ecole Fénelon e al Liceo Condorcet a Parigi. Fa sua l'espressione di Anatole France: siccome non studiavo nulla, imparavo molto. Legge Dostoievsky, Rimbaud, Lautréamont, Proust, Joyce (L'Ulysse lo teneva sempre con sé).

Jean Cottenet, commilitone di Louis Cartier-Bresson alla scuola di Belle Arti, lo inizia alla pittura.

1925 Soggiorna e dipinge a Offranville (Normandia) presso il pittore Jacques-Emile Blanche che l'introdurrà nell'ambiente artistico parigino. Frequenta il Louvre e le gallerie Khanweiler. É entusiasta dei film di Keaton, Griffith, Eisenstein, Dreyer...

1927 Entra nello studio di André Lhote dove resterà due anni.

1928 Stringe un'amicizia che durerà tutta la vita con lo scrittore André Pieyre de Mandiarques: Nel 1928, durante la grande epoca surrealista, decidemmo di uscire dalla mediocrità borghese per essere degli uomini liberi e tali poter restare.

1929-1930 Distrugge la quasi totalità delle sue Henri Cartier-Bresson con la madre Marthe e la sorella Dénise.

tele. Frequenta le riunioni surrealiste che André Breton organizzava al caffè della Place Blanche a Montmartre: Stavo seduto in fondo al tavolo, troppo giovane e troppo timido per intervenire. Servizio militare sul campo d'aviazione di Le Bourget: «Fiacco, molto fiacco, incapace di passare ad un grado superiore» (dal libretto militare). Quando non è agli arresti, i giorni di licenza va trovare il poeta americano Harry Crosby e sua moglie Caresse nella loro casa di campagna a Ermenonville dove la coppia riceve gli amici surrealisti: Crevel, Breton, Ernst, Dali e Julien Levy primo gallerista americano a promuovere i surrealisti.





Henri Cartier-Bresson (Rouen, Avril 1915).

1931 Parte per la Costa D'Avorio. Scatta le sue prime foto seguendo la caccia grossa. Si ammala gravemente, un amico indigeno lo salva con delle pozioni magiche alle erbe. Dopo un anno, al ritorno a Parigi, si accorge che tutto il materiale fotografico è stato invaso dalla muffa e si è perduto.

1932 Incontra il giovane critico d'arte Tériade, «il greco di Parigi» redattore capo della rivista "Minotaure", che diventa un amico prezioso. Cartier-Bresson scopre lo strumento ideale per il suo

lavoro: la Leica, leggera e maneggevole, *il prolun-gamento del mio occhio*, dalla quale non si separerà più. Prima mostra fotografica nella galleria Julien Levy a New York.

1933 Parte a bordo di una Buick d'occasione con André Pieyre de Mandiargues e la pittrice Leonor Fini sul sedile posteriore, per un lungo viaggio alla scoperta dell'Europa: Belgio, Germania, Polonia, Ungheria, poi il sud della Francia, la Spagna e l'Italia.

1934 Viaggio di un anno in Messico con una spedizione etnografica. A Città del Messico conosce Manuel Álvarez Bravo e con lui espone le sue fotografie al Palacio de Bellas Artes.

1935 Vive a New York. Frequenta l'ambiente "bohème" e il quartiere nero di Harlem. Una passione per il jazz. Espone di nuovo alla galleria Julien Levy con un titolo enigmatico: «Documentary and Anti-Graphic Photografs by Henri Cartier-Bresson, Manuel Álvarez Bravo and Walker Evans». Incontra Paul Strand che suscita in lui grande interesse per il cinema.

1936 Di ritorno a Parigi stringe grande amicizia con Alberto Giacometti che guarderà come un maestro: fu una gioia per me sapere che Alberto aveva le stesse tre passioni che ho anch'io: Cézanne, Van Eyck e Uccello. Parlando di loro, mi diceva con ammirazione: sono dei mostri.

Lavora come assistente alla regia nei film di Renoir: *La vie est à nous*, *Une partie de campagne* 1937 e *La règle du jeu* 1939.

1937 Parte per la Spagna dove gira un documentario sugli ospedali della Repubblica Spagnola durante la guerra civile: *Victoire de la vie*. Sposa Ratna Molini danzatrice javanese e poetessa.

1938 Reporter a Londra per l'incoronazione di Giorgio VI.



Henri Cartier-Bresson a tredici anni.

1940 Cartier-Bresson è mobilitato con il grado di caporale. Nasconde sottoterra la sua Leica nel cortile di una fattoria nei Vosges. Fatto prigioniero dai tedeschi il 22 giugno, giorno dell'armistizio, è mandato in un campo di lavoro nel Württenberg. Riesce ad evadere nel 1943 dopo due tentativi mancati: eccellente formazione per un giovane borghese surrealista.

1943 Vive nascosto in Francia, prima in una fattoria della Touraine, poi sotto falso nome a Parigi

dove è entrato a far parte della Resistenza. Recupera il suo apparecchio fotografico miracolosamente indenne.

1944-1945 Fotografa la liberazione di Parigi: i negativi saranno ritrovati venticinque anni dopo, dimenticati in una scatola di biscotti in casa della madre. Gira il documentario *Le retour* sul rientro dei prigionieri di guerra e dei deportati. Realizza una serie di ritratti di pittori: Matisse, Bonnard, Braque, Picasso, Rouault.

1946-1947 Ritorna negli Stati Uniti. È invitato a completare una mostra "postuma" di 165 fotografie, organizzata da Beaumont Newhall, conservatore del Museum of Modern Art di New York, che lo riteneva scomparso in guerra. Viaggia attraverso il continente americano: Los Angeles, Memphis, Boston, Washington, Chicago, Detroit.... Ritratti fotografici di Faulkner, Truman Capote, Saul Steinberg, Alfred Stieglitz, Robert Flaherty...

1947 Brindando con una bottiglia di Champagne insieme ai suoi amici "Bob": Robert Capa, "Chim": David Seymour e George Rodger, Cartier-Bresson fonda a New York la Magnum Photos, una cooperativa di fotografi indipendenti che diventerà in breve tempo la più importante agenzia fotografica del mondo.

1948-1949-1950 Passa tre anni in Oriente. Visita l'India induista di Gandhi, si intrattiene con lui e lo fotografa un'ora prima che sia assassinato da un fanatico. Si reca poi nel Pakistan di Jinnah, a Rangoon in Birmania, in Indonesia al momento in cui il paese conquista la sua indipendenza, infine in Cina durante gli ultimi sei mesi del Kuomintang e nei primi sei mesi della Repubblica Popolare. Con il reportage sui funerali di Gandhi ottiene il premio "USA camera".

1951-1952 Vive in Europa. Viaggio in Italia, negli

Abruzzi e in Basilicata. Incontra Carlo Levi.

1953 Pubblicazione di *Images à la sauvette* il suo primo album di fotografie con una copertina originale di Henri Matisse e un testo introduttivo scritto da lui stesso. L'opera è curata dall'amico Tériade (Edizioni Verve, Parigi).

1954 Cartier-Bresson è il primo fotografo ammesso in URSS dopo la morte di Stalin. L'editore Robert Delpire pubblica: Les danses à Bali fotografie di HC-B, testo di Antonin Artaud sul teatro balinese e D'une Cina à l'autre con un testo di Jean Paul Sartre: Quando sono andato a chiedere una prefazione sulla Cina a Sartre mi ha risposto che non c'era mai stato, di rimando gli ho detto che i preti non erano sposati, ma avevano una loro opinione sulle donne. Allora ha accettato.

1955 Esce Les Européens con una copertina originale di Joan Miró e un testo introduttivo di HC-B, l'editore e curatore dell'album è di nuovo Tériade. Non potrò mai dire che i personaggi del mio libro sono del tutto immaginari o che la somiglianza con le persone reali è puramente casuale.

1958-1959 Ritorna in Cina per tre mesi in occasione del decimo anniversario della Repubblica Popolare. Viene accolto prima con grande favore. Gli viene dato un accompagnatore, ma dopo qualche giorno è convocato dal Comitato Centrale che gli rimprovera di prendere delle foto senza avvisare prima le persone. Invano tenta di far capire che il suo stile è cogliere l'immagine al volo...

1963 Viaggio a Cuba, inviato da "Life Magazine". Incontra il comandante Che Guevara e lo fotografa durante i comizi, poi conosce Fidel Castro: sono venuti a prendermi con una Cadillac così piena di armi che ho dovuto sedermi tenendo le ginocchia sotto il mento.



Henri Cartier-Bresson a diciassette anni.

1964 Torna trent'anni dopo in Messico. Scrive Carlos Fuentes: HC-B ha colto l'eternità messicana tenendo presente l'istante messicano che è il solo tempo universalmente conosciuto dalla macchina fotografica.

1965-1966 Ritorno in India, uno dei suoi *approdi più frequenti*. Poi, reportage di tre mesi in Giappone. Mostra retrospettiva inaugurata a Tokyo e in seguito presentata al Musée des Arts Décoratifs di Parigi sotto il patrocinio di André

Malraux (1966-67), al Museum of Modern Art di New York (1968), al Victoria and Albert Musem di Londra e a Roma presentata da Balthus a Villa Medici.

1968 Fotografa gli "avvenimenti" del Maggio 68.

1970 Sposa la fotografa Martine Franck.

1972 Ritorna in URSS diciannove anni dopo il suo primo viaggio.

1973 In piena gloria segue il richiamo di antiche passioni e ritorna al disegno.

1975 Prima mostra di disegni alla Carlton Gallery di New York (matita, penna e pietra nera). Prefazione di Julien Lévy.

1979 *HC-B Photographe* testo di Yves Bonnefoy, Delpire editore Paris.

1981 Mostra di disegni al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Introduzione al catalogo di James Lord.

1983 L'imaginaire d'après nature. Disegni, dipinti e fotografie di HC-B a cura di Giuliana Scimé (P.A.C. di Milano e Università degli studi di Tor Vergata a Roma). Il Gruppo Editoriale Fabbri manda in libreria un volume dedicato ai suoi celeberrimi Ritratti (1928-1982) seguito dal colloquio "senza virgolette" tra HC-B e Ferdinando Scianna.

1984 Viaggio in Italia intorno a Piero della Francesca: Firenze, Arezzo, Monterchi, San Sepolcro, Urbino, Rimini. A Urbino si ferma più di mezzora di fronte alla *Flagellazione* creando sospetti da parte dei guardiani...

1986 Riceve il Premio Novecento a Palermo con-

feritogli dallo scrittore Jorge Luis Borges con questa motivazione: *HC-B mi ha prestato gli occhi che sto perdendo.*

1989 Il ministro Jack Lang inaugura la mostra *HC-B Dessins, 1966-1989* all'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts di Parigi. Pubblicazione del volume *Trait pour trait* con una introduzione di Jean Clair, Editions Arthaud, Paris. Costituisce la prima raccolta di disegni di HC-B (ritratti, nudi, nature morte, architetture urbane) realizzati dal 1966 al 1988.

1991 Fotografa il Dalai Lama in occasione di un suo viaggio in Francia e stringe profonda amicizia con lui.

1996 *HC-B: Lo zen e la fotografia* di Jean-Pierre Montier, Milano, Leonardo Arte.

1997 Mostra: *HC-B, disegni 1974-1997.* Galleria Claude Bernard, Paris. Testo di Jean Leymarie.

1998 *Tête à Tête. Portraits by Henri Cartier-Bresson.* Testo di Sir Ernst H. Gombrich.

2000 Decide, con sua moglie Martine Franck e la loro figlia Melanie, di creare la Fondazione HC-B, per la conservazione del suo fondo fotografico e degli archivi, con uno spazio espositivo aperto ad altri artisti.

2003 Apertura della Fondazione HC-B. In questa occasione allestimento di una retrospettiva completa di tutta l'opera di HC-B presentata alla Bibliothèque nationale de France.

2004 Pubblicazione del volume *Cartier-Bresson au crayon*, Editions Buchet-Chastel, Paris. Si spegne in grande serenità la mattina del 3 agosto nella sua casa di Creste (Alpes de Haute Provence) pochi giorni prima di compiere 96 anni.

100 HCB HCB 101