



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in
Economia e Gestione delle Arti e delle
Attività Culturali

Tesi di Laurea

—

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Tableaux vivants
in fotografia
Storia e contemporaneità

Relatore

Ch. Prof. Riccardo Zipoli

Correlatore

Ch. Prof. ssa Stefania Portinari

Laureando

Ilaria Berto
Matricola 834065

Anno Accademico

2017/2018

INTRODUZIONE	P. 5
CAPITOLO 1: <i>TABLEAU VIVANT</i> : CENNI STORICI	P. 8
1.1: PASSAGGIO DALL'USO SACRO A QUELLO PROFANO	P. 8
1.2: <i>TABLEAUX VIVANT</i> A TEATRO	P. 10
1.3: LADY HAMILTON	P. 13
1.4: IL <i>TABLEAU VIVANT</i> NELLA LETTERATURA OTTOCENTESCA	P. 14
1.5 <i>TABLEAUX VIVANTS</i> E FOTOGRAFIA	P. 16
CAPITOLO 2: HENRY PEACH ROBINSON E IL SAGGIO <i>PICTORIAL EFFECT IN PHOTOGRAPHY</i>	P. 20
CAPITOLO 3: OSCAR GUSTAV REJLANDER	P. 22
CAPITOLO 4: DAVID OCTAVIUS HILL E ROBERT ADAMSON	P. 26
4.1: DAVID OCTAVIUS HILL	P. 26
4.2: ROBERT ADAMSON	P. 27
4.3: LA COLLABORAZIONE FRA HILL E ADAMSON	P. 28
4.4: OPERE	P. 29
4.5: HILL DOPO ADAMSON	P. 31
CAPITOLO 5: JULIA MARGARETH CAMERON	P. 37
5.1: <i>TABLEAUX VIVANTS</i> RELIGIOSI	P. 38
5.2: ALTRE OPERE	P. 40
CAPITOLO 6: LEWIS CARROLL	P. 49
6.1: FOTOGRAFIE DI BAMBINE	P. 50
6.2: ALICE LIDDELL	P. 52
6.3: GLI SCRITTI DI FOTOGRAFIA	P. 53
CAPITOLO 7: WILHELM VON GLOEDEN	P. 59
7.1: TRAVESTIMENTI E <i>TABLEAUX VIVANTS</i>	P. 60

7.2 IL PROCESSO E LA FAMA POSTUMA	P. 63
CAPITOLO 8: JEFF WALL	P. 67
8.1: GESTUS	P. 68
CAPITOLO 9: JOEL PETER WITKIN	P. 78
9.1: LA FOTOGRAFIA FRA SPIRITO E CARNE	P. 80
CAPITOLO 10: ANNIE LEIBOVITZ	P. 90
10.1: GLI ESORDI: IL MONDO DI ROLLING STONE	P. 92
10.2: I RITRATTI DELLE CELEBRITÀ: VANITY FAIR	P. 94
10.3: LA COLLABORAZIONE CON VOGUE	P. 96
10.4: CALENDARIO PIRELLI	P. 97
CAPITOLO 11: GREGORY CREWDSON	P. 108
11.1: TWILIGHT	P. 109
CAPITOLO 12: DAVID LACHAPELLE	P. 113
12.1: RAPPRESENTAZIONI RELIGIOSE	P. 114
12.2: DOPO LA POP	P. 116
CAPITOLO 13: IL NUDO NEI <i>TABLEAUX VIVANTS</i> : UN CONFRONTO	P. 123
CAPITOLO 14: VANESSA BEECROFT	P. 124
14.1: PERFORMANCE E <i>TABLEAUX VIVANTS</i>	P. 125
CAPITOLO 15: FOTOGRAFI EMERGENTI	P. 128
15.1 <i>REMAKE, MASTER WORKS OF ART REIMAGINED</i> : IL PROGETTO DI JEFF HAMADA	P. 128
INTERVISTA A JEFF HAMADA	P. 129
15.2: TIANA BRASSESCO E LAZLO PASSI NORBERTO	P. 130
INTERVISTA A TIANA BRASSESCO E LAZLO PASSI NORBERTO	P. 131

15.3: INGE PRADER	P. 134
15.4: MISTY COPELAND AND DEGAS: ART OF DANCE	P. 135
15.5: ROMINA RESSIA	P. 136
CONCLUSIONE	P. 145
BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA	P. 148

INTRODUZIONE

Nel 1861 un critico inglese, in un articolo intitolato *La fotografia artistica*, scriveva «Finora la fotografia ha avuto come principale scopo di rappresentare la Verità. Non può allargare la sua sfera? Non può aspirare a descrivere anche la Bellezza?», sollecitando i fotografi a creare immagini «che non si propongano soltanto di divertire, ma anche d'istruire, di purificare, di nobilitare». ¹ La fotografia aveva già affrontato da tempo il genere allegorico; nel 1843 John Edwin Mayall di Philadelphia compose una serie di dagherrotipi ispirati al *Padre Nostro* e qualche anno dopo tradusse in sei lastre la poesia *Il sogno del soldato* di Thomas Campbell. In occasione della Grande Esposizione del 1851 nel Crystal Palace di Londra, altri dagherrotipisti americani esposero fotografie allegoriche. Martin M. Lawrence presentò una lastra rappresentante tre donne di diversa età dal titolo *Passato, Presente e Futuro*, ispirata alla miniatura *Le ore* di Edward Green.² Quasi contemporaneamente all'Esposizione, negli Stati Uniti e in Francia nacquero le prime riviste specializzate di fotografia e nel 1852 si tenne a Londra la prima mostra composta unicamente da fotografie.

La fotografia non era più considerata solo una grande invenzione scientifica o un comodo sostituto al disegno ma iniziò a essere un linguaggio autonomo, in grado di raggiungere la dignità dell'arte.³ Servirà ancora molto tempo perché l'idea venga riconosciuta, ma i decenni centrali dell'Ottocento furono essenziali in questo processo. Il dibattito intorno alla dignità artistica della fotografia fu uno dei più lunghi e accesi dell'epoca, e coinvolse molti intellettuali del periodo, ad esempio Charles Baudelaire, che nel 1859 affermò: «Bisogna dunque che essa [la fotografia] ritorni al suo vero compito, che è d'essere la serva delle scienze e delle arti, ma la più umile serva, come la stampa o la stenografia, che non hanno né creato né sostituito la

¹ Newhall, 1984: 102.

² Newhall, 1984: 102.

³ Guadagnini, 2000: 5.

letteratura».⁴ Il poeta sostiene che la fotografia ha il diritto di essere usata per salvare le memorie collettive e per sottrarre i templi e i monumenti alla decadenza causata dal passaggio del tempo ma che mai potrà raggiungere l'empireo dell'arte. Il difetto della fotografia è il suo essere un calco della realtà, troppo aderente a ciò che già quotidianamente abbiamo sotto gli occhi; può valere come aiuto alla memoria, come strumento per indagare la realtà e come ausilio alla realizzazione di quadri, ma non può pretendere di più.⁵

Uno dei motivi di questo dibattito fu sicuramente la spaccatura andata a crearsi fra gli stessi fotografi: da un lato si trovavano i professionisti, i direttori dei grandi studi di ritratto, disinteressati all'aspetto artistico della tecnica; dall'altro gli amatori, che cercavano di trasformare la fotografia in una nuova forma d'arte.⁶ Importanti furono figure come Julia Margaret Cameron, Lewis Carroll e Oscar Rejlander, che si posero dichiaratamente in competizione con la pittura. Si servirono di tutti i trucchi consentiti dalla macchina, sfruttando l'effetto realistico della fotografia e l'ideazione richiesta dall'opera d'arte, componendo le loro scene come si trattasse di un quadro, ponendo i personaggi in scene religiose o eroiche, dando sempre alla fotografia un significato morale. Purtroppo il loro lavoro, però, rese esplicito il senso di inferiorità che la fotografia aveva nei confronti dell'arte tradizionale perché solo imitando la pittura pensavano di poter raggiungere una dignità artistica.⁷

Fondamentale per raggiungere lo stato dell'arte fu lo sviluppo delle conoscenze tecniche. Ad esempio il calotipo rispondeva ad alcune esigenze espressive, come quelle dello "sfumato" o chiaroscurali. Brevettato nel 1841 da William Fox Talbot, il procedimento calotipico permetteva lo sviluppo di fotografie riproducibili con la tecnica del negativo/positivo, e fu in seguito perfezionato poi dai fotografi scozzesi David Octavius Hill e Robert Adamson. Nella produzione di Hill e Adamson si possono trovare molti calotipi allegorici che rappresentano

⁴ Guadagnini, 2000: 5.

⁵ Muzzarelli, 2014: 66-67.

⁶ Guadagnini, 2000: 5.

⁷ Guadagnini, 2000: 6.

amici nell'atto di recitare romanzi di Sir Walter Scott. Era importante la scelta del soggetto, l'abbigliamento e la posa dei soggetti: erano ricordi di *tableaux vivants* e preannunciavano la fotografia teatrale.⁸

I *tableaux vivants* erano spesso scene di genere⁹ o ricostruzioni storiche con intenti didattici. Questo tipo di fotografia, che richiedeva la posa di modelli e comparse, era quindi molto vicina al teatro, e teatro e fotografia si incontrarono tanto nell'ambito liturgico che in quello profano. L'allestimento dei *tableaux* non va confuso con i lunghi tempi di posa che la normale fotografia ottocentesca richiedeva: l'elemento distintivo del *tableau vivant* è infatti la presenza di una tematica. I soggetti ritratti interpretano una parte come se seguissero una sceneggiatura teatrale, non sono semplicemente ritratti in costume.

In questa Tesi si tratteranno i *tableaux vivants* offrendo alcuni cenni storici parlando di *tableaux* messi in scena privatamente e a teatro, affrontando la figura di Lady Hamilton per passare a un'analisi più approfondita dal punto di vista fotografico. Partendo dai primi artisti a utilizzare questa tecnica, come Robinson, Rejlander, Hill e Adamson, affrontando alcuni nomi importanti come Cameron e von Gloeden, contemporanei come LaChapelle e Leibovitz, per arrivare a fotografi emergenti che hanno deciso di utilizzare il *tableau vivant* nelle loro opere.

⁸ Newhall, 1984: 102

⁹ Con l'espressione "scena di genere" si è soliti intendere raffigurazioni di carattere prevalentemente profano che, dalla fine del Cinquecento, rappresentano, senza alcuna metafora allusiva o simbolica, scene ed episodi di vita quotidiana, tratti dalla realtà urbana o contadina.

CAPITOLO 1:

TABLEAU VIVANT: CENNI STORICI

Il *tableau vivant* si può definire come una combinazione di arti visive e teatrali, costituito da figure mascherate disposte in pose statiche in modo da creare una sorta di immagine. L'espressione francese "*Tableau vivant*" significa, infatti, "quadro vivente". È un genere di intrattenimento, prima aristocratico e poi popolare, attraverso il quale un'opera pittorica a soggetto storico, mitologico, allegorico o religioso, viene "concretizzata" attraverso un insieme di figuranti in costume a cui è richiesto di posare in un certo modo.¹⁰ Per tutta la durata della "visione" i modelli non parlano e non si muovono. Successivamente, dall'uso prettamente teatrale, questo stile trovò libero sfogo nel lavoro dei fotografi.

1.1: PASSAGGIO DALL'USO SACRO A QUELLO PROFANO

In *Vita Prima di san Francesco d'Assisi*, Tommaso da Celano racconta una vicenda che suggerisce come Francesco d'Assisi sia stato l'inventore del *tableau vivant*. Il Santo sosteneva che l'esperienza di fede doveva essere vissuta concretamente e così, la notte di Natale del 1223 mise in scena a Greccio una rappresentazione vivente della natività.¹¹ «Vorrei vedere il Bambino nato a Betlemme, e in qualche modo vedere con gli occhi del corpo i disagi in cui si è trovato per la mancanza delle cose necessarie a un neonato, come fu adagiato in una greppia e come giaceva sul fieno tra il bue e l'asinello».¹² «Vedere con gli occhi del corpo», rivivere

¹⁰ Rabottini, 2015: 10.

¹¹ Gualdoni, 2017: 19.

¹² Da Celano, 1228-1229.

fisicamente l'evento, la rappresentazione sacra si fece di immedesimazione fisica. La tradizione vuole che sia stato San Francesco a inventare il presepio e, come riporta Tommaso da Celano, quello del Santo era probabilmente più simile a quello che noi chiamiamo presepio vivente, a metà strada fra i *tableaux vivants* e le sacre rappresentazioni medievali, dove venivano recitate scene del Vangelo in lingua volgare.

Durante il XV secolo, in Gran Bretagna e in Francia si diffusero spettacoli itineranti su carri allegorici che rappresentavano quadri dove «non si parla, non si fan gesti, come se fossero immagini fissate su un muro». Il tragitto della processione incontrava diversi palchi, ciascuno dei quali aveva una figurazione sacra o allegorica, in alcuni casi si trattava di cicli di immagini artistiche note ma più spesso erano scene indipendenti.¹³

Nel passaggio dalla cultura medievale a quella rinascimentale, le sacre rappresentazioni assunsero tratti apertamente profani, contaminando i motivi religiosi con la celebrazione laica del potere mondano. Il modello di riferimento era quello dei trionfi imperiali romani tramandati da fonti artistiche e letterarie. Questa nuova forma d'arte conobbe grande vitalità soprattutto in Italia, dove fu usata per rispondere a esigenze spesso opposte. Da un lato rappresentavano un richiamo al potere secolare che si vuole svincolare dalla religione; dall'altro, nel progetto dei Papi Umanisti del Quattrocento, costituivano una sorta di prosecuzione del potere universale della Roma antica in quello della nuova Chiesa, che si voleva trionfante come ai tempi dell'imperatore Costantino. In questa prospettiva i *tableaux vivants* assunsero la duplice valenza di rappresentazioni religiose, per lo più allegoriche seguendo la tradizione medievale, e di evocazione delle *res gestae* tipiche dei trionfi romani.¹⁴

Nel Cinquecento tali esibizioni trovarono il proprio palcoscenico in feste pubbliche e private, dove le stesse portate dei banchetti venivano allestite accuratamente come fossero state

¹³ Gualdoni, 2017: 21.

¹⁴ Gualdoni, 2017: 25.

rappresentazioni pittoriche. Di celebrazione in celebrazione, i *tableaux* passarono progressivamente dall'ambito religioso a quello esclusivamente mondano.¹⁵

1.2: TABLEAUX VIVANTS A TEATRO

Con radici nei cortei medievali e rinascimentali, il *tableau* moderno emerse soltanto nel diciottesimo secolo. Il filosofo Denis Diderot nei suoi saggi sul teatro, scritti fra il 1750 e il 1760, sostenne che le produzioni teatrali dovrebbero creare effetti emotivi e morali, come il miglior dipinto del giorno,¹⁶ presentando dei *tableaux* nei momenti critici del dramma.¹⁷ Per primo egli comprese che il teatro doveva «spiegare concretamente il nuovo mondo borghese che stava nascendo e mostrarne le condizioni e i caratteri corrispondenti, prodotti dalla vita e dalle situazioni sociali. Di conseguenza il linguaggio parlato non era più sufficiente, ma il gesto, la scena, gli accessori, e anche la musica dovevano formare un tutto, senza trascurare naturalmente il modo di dire, di fare, di mostrare, in una parola di recitare [...]. Lady Macbeth fregandosi le mani compie il gesto che ne rivela il rimorso; la pantomima più la parola formano il *tableau vivant* che commuove doppiamente lo spettatore».¹⁸

Il periodo del massimo splendore dei *tableaux vivants* fu il diciannovesimo secolo, dove i quadri viventi imitavano passaggi di opere letterarie ben note. Erano molto popolari e apprezzati sia come divertimento privato che in eventi pubblici, soprattutto dalle classi sociali più alte. Nella loro forma più articolata, gli attori venivano accuratamente messi in posa con un'opportuna illuminazione e dietro di loro venivano poste delle grandi cornici dorate.

¹⁵ Gualdoni, 2017: 28.

¹⁶ «[...] stage production should create emotional and moral effect like the best painting of the day».

¹⁷ Hannavy, 2008: 1374.

¹⁸ Peyronnet, 1974: 31.

Divennero particolarmente popolari in Gran Bretagna quando il pittore scozzese Sir David Wilkie, dopo aver assistito a un *tableau* in un teatro tedesco, cominciò nel 1833 a organizzarne traendo ispirazione da dipinti e opere letterarie. Per una breve esibizione costruiva scene talmente elaborate che potevano richiedere fino a una settimana di preparazione.

Il *tableau vivant* corrisponde quindi alla messa in scena di un'immagine tratta dalla tradizione pittorica, statuaria o letteraria, che cita il passato incarnandolo nel presente attraverso il corpo dei modelli.¹⁹

Nel 1818 Andrew Ducrow, cavallerizzo del circo Astley's Amphitheatre di Londra, coniò il termine *poses plastique* per delle rappresentazioni che portò in tournée in tutto il Regno Unito e in Europa. Questi spettacoli avevano due caratteristiche essenziali: Ducrow e i suoi figli-allievi erano in grado di mantenere pose plastiche e statiche ispirate a raffigurazioni ben conosciute dagli spettatori tenendosi in equilibrio in groppa a cavalli addestrati, inoltre essi si esibivano indossando solamente *fleshings*, calzamaglie color carne che conferivano al corpo un'apparenza di nudità.²⁰

A Londra era attiva in questo settore anche Madame Warton, fondatrice del locale di intrattenimento Walhalla. La Warton rese esplicito il suo progetto attraverso un annuncio pubblicitario apparso sulla stampa londinese nel 1837: «Gli impareggiabili *tableaux vivants* e *poses plastiques* di Madame Warton. Madame Warton desidera informare la nobiltà, i suoi ammiratori e il pubblico, che è sua intenzione mettere in scena, per una sera soltanto, *A Night with Canova and Flaxman*, su suggerimento di distinti mecenati delle Belle Arti; sempre ansiosa di creare qualcosa di nuovo, è stata ispirata a realizzare questo spettacolo puramente classico senza badare a spese, per una resa accurata, dando vita ad alcune delle più splendide opere dei celeberrimi maestri menzionati nel titolo. Nel corso della settimana verranno

¹⁹ Rabottini, 2015: 11.

²⁰ Gualdoni, 2017: 55.

presentati diversi *tableaux* nuovi e originali, in cui Madame Warton avrà l'onore di comparire». Il tono della comunicazione punta molto sull'eleganza e l'artisticità delle rappresentazioni nelle quali non viene imitata la pittura ma se ne trae ispirazione. La stessa Warton intrattene davvero rapporti con il mondo della pittura, posando per alcuni dipinti.²¹

In questi anni vi furono anche prese di posizione contro tali spettacoli ed episodi di pubblico sdegno, ma il successo dei *tableaux vivants* non diminuì né a Londra né a Parigi.

Un'altra importante figura fu il Professor Keller, un impresario prussiano che dal 1845 era entrato in competizione con Madame Warton e si pubblicizzava vantando un repertorio di più di tremila soggetti. Nel 1855 il Professor Keller si trasferì a New York, dove si esibì al Broadway Theatre e all'Empire Hall per poi portare i suoi spettacoli in molte altre città degli Stati Uniti, guadagnandosi la simpatia del pubblico alternando rappresentazioni di soggetti mitologici con temi tratti dalla storia americana.

Tableaux vivants e pose plastiche ebbero subito successo negli Stati Uniti e in tutto il mondo di lingua inglese, provocando immediate reazioni da parte dei media e della censura.²²

Inizialmente elogiati e dibattuti sulle pagine dei nuovi periodici illustrati rivolti al pubblico femminile e familiare, i *tableaux vivants* nella seconda metà dell'Ottocento ebbero a loro dedicate vere e proprie pubblicazioni manualistiche.

Presto anche nel circuito del teatro professionale si fece strada il *tableau vivant*, e dall'ultimo decennio dell'Ottocento questa pratica era ormai pienamente accettata, al punto che conservò la propria vitalità anche dopo l'avvento del cinema. Nel 1930 una donna-statua e uno specchio diventano le figure chiave nella pellicola *Le Sang d'un poète* di Jean Cocteau, e dello stesso anno è anche *L'Âge d'or* di Luis Buñuel e Salvador Dalí, dove una statua diventa l'oggetto delle pulsioni erotiche della protagonista.²³

²¹ Gualdoni, 2017: 56.

²² Gualdoni, 2017: 58-60.

²³ Gualdoni, 2017: 120.

L'uso del *tableau vivant* nella narrazione cinematografica diventa esplicito con Pier Paolo Pasolini. Anticipato dalla citazione del *Cristo morto* di Mantegna nell'ultima scena di *Mamma Roma* (1962), il *tableau vivant* diventa un elemento primario ne *La Ricotta*²⁴. La vicenda narra di una troupe impegnata nelle riprese di una *Passione di Cristo*. L'episodio è girato in bianco e nero a eccezione di due inserti a colori di *tableaux vivants* che riproducono la *Deposizione di Cristo* di Rosso Fiorentino e di Pontormo.

Nel film *Passion* del 1982, Jean-Luc Godard narra la storia di un regista che deve realizzare un film sui maestri della pittura. Il protagonista decide di farlo mettendo in scena una serie di *tableaux* ispirati a celebri artisti come Rembrandt, Goya ed El Greco. Nella pellicola si instaura un continuo scambio fra realtà e finzione nel passaggio dalla narrazione cinematografica ai *tableaux vivants*, dalla vita dentro i quadri alla vita fuori, dalla vita del cinema a quella vissuta. Negli anni 2000 i *tableau* iniziano a vedersi nel cinema di più larga diffusione: ne *La ragazza con l'orecchino di perla* (2003) di Peter Webber si vedono varie citazioni di quadri di Vermeer, in *The Dreamers* (2004) di Bernardo Bertolucci della *Venere di Milo*, la pellicola di Lech Majewski *Il giardino delle delizie* (2004) è basata sull'omonima opera di Bosch e *I colori della passione* (2011) riprende *La salita al Calvario* di Pieter Bruegel il Vecchio. Come loro molti altri registi contemporanei hanno sfruttato questa tecnica nelle loro opere cinematografiche.

1.3: LADY HAMILTON

«Il cavaliere Hamilton [...] ha trovato ora le più alte gioie della natura e dell'arte sommate in una bella fanciulla: una giovane inglese sui vent'anni, molto avvenente e ben fatta, che tiene

²⁴ Parte del film a episodi *Ro.Go.Pa.G.* del 1963 girato con Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard e Ugo Gregoretti.

presso di sé. L'ha abbigliata alla greca, con un costume che la veste in modo ammirevole; ella poi si scoglie la chioma e, servendosi di un paio di scialli, continua a mutar pose, gesti, espressioni eccetera, tanto che alla fine pare davvero di sognare. Si vede qui nella sua forma definita ciò che migliaia di artisti avrebbero desiderato creare. In piedi, in ginocchio, seduta, sdraiata, seria, triste, ironica, dissoluta, penitente, adescatrice, minacciosa, timorosa eccetera, una posizione segue l'altra e nasce da quella precedente. [...] Il vecchio cavaliere tiene una luce sopra di lei, e si dedica con tutta l'anima alla causa». ²⁵ Così Goethe nel suo *Viaggio in Italia* descrive la giovane inglese Emily Lyon. Dopo essere stata un'accompagnatrice e amante di ricchi uomini influenti, Emily sposò sir William Hamilton, diplomatico, grande amante delle arti e dilettante archeologo, ossessionato dai ritrovamenti di Ercolano e Pompei.

Lady Hamilton, dopo sposata, sfruttò a pieno la propria bellezza e l'esperienza nel danzare nuda, nonché nell'assumere atteggiamenti all'antica posando per i pittori, specializzandosi nell'impersonare figure dell'iconografia classica nelle "attitudes", studiando con il marito un repertorio di pose, situazioni e abbigliamenti. ²⁶ Si trattava di lente esibizioni mimiche, vagamente ieratiche, che intendevano ridar vita all'immagine antica.

1.4: IL TABLEAU VIVANT NELLA LETTERATURA OTTOCENTESCA

La comparsa dei *tableaux vivants* nella letteratura si ha nel romanzo *Le affinità elettive* di J. W. Goethe nel 1809. Lo scrittore tedesco descrive come la pratica di rappresentare scene storiche o letterarie famose per intrattenimento domestico fosse diffusa nei circoli aristocratici e benestanti del XVIII secolo. Nel romanzo l'idea viene data dal Conte, l'ospite del ritrovo:

²⁵ Goethe, 1995.

²⁶ Gualdoni, 2017: 40.

«Vedo qui diverse persone di bell'aspetto cui non mancherebbe certo la capacità di imitare pose e movimenti pittorici,” spiegò: “Possibile che non abbiano ancora tentato di rappresentare alcuni dipinti famosi? Simili imitazioni, anche se richiedono qualche preparativo piuttosto faticoso, acquistano in compenso anche un fascino incredibile”». ²⁷ Sono descritte varie opere rappresentate durante la festa, ognuna delle quali viene intervallata da intermezzi musicali. Si può intuire l'entusiasmo dell'epoca per questo tipo di attività da un commento del narratore: «Le figure erano talmente adeguate, i colori così felicemente distribuiti, l'illuminazione tanto sapiente che si ebbe davvero l'impressione di essere in un altro mondo». ²⁸ Goethe è affascinato dai *tableaux vivants* che considera una forma elevata di divertimento, capace di mescolare sapientemente cultura popolare e attitudine aristocratica.

La seconda e assai più complessa descrizione si legge nel *Vello d'oro*, un racconto del 1839 di Théophile Gautier. L'artista Tiburce, il protagonista, è ossessionato dalle immagini pittoriche, in particolare con la raffigurazione di Maddalena nella *Deposizione* di Anversa di Rubens. Per questo egli chiede all'amata Gretchen di abbigliarsi con costumi antichi e assumere la posa della Santa. L'autore scrive «Avrete senz'altro visto qualche rappresentazione straordinaria di quelli che vengono chiamati *tableaux vivants*. Si scelgono le più belle attrici del teatro, le si veste e le si mette in posa in modo da riprodurre un quadro famoso: Tiburce aveva appena fatto il capolavoro del genere, lo si sarebbe detto proprio un brano tagliato da una tela di Rubens». ²⁹ Nel 1888 Victor Hugo narra, nelle *Cose viste*, dei *tableaux vivants*: «Nell'autunno del 1846 uno spettacolo fece furore a Parigi. Erano donne nude, vestite solamente d'una calzamaglia rosa e una gonna di garza, che eseguivano degli intermezzi chiamati *tableaux vivants*, con qualche uomo per collegare i gruppi. [...] Ogni cinque minuti il sipario si riapriva ed eseguivano un tableau, disposti in pose immobili su un grande disco di tavole che ruotava su

²⁷ Goethe, 2011.

²⁸ Goethe, 2011.

²⁹ Gautier, 1993.

un perno. Un ragazzo di quattordici anni, sdraiato al di sotto su un materasso, bastava a manovrare il disco. Uomini e donne erano acconciati con veli di garza o di lana sporchissimi da lontano e disgustosi da vicino. Erano statue rosa. Quando il disco completava il giro e aveva mostrato le statue da ogni punto di vista al pubblico ammassato nella sala buia il sipario si chiudeva, si disponeva un altro quadro e la cosa ricominciava un minuto dopo. Due di queste donne erano molto graziose. Una somigliava a Madame Rey, la regina in *Ruy Blas* del 1840. Faceva Venere ed era assai ben fatta. Un'altra era più carina, era bella e superba. Niente era più magnifico dei suoi occhi neri e tristi, della bocca sdegnosa, del suo sorriso insieme inebriante e altero. Si chiamava, credo, Maria. In un quadro che rappresentava un mercato di schiave aveva la disperazione imperiale e la rassegnazione storica d'una regina venduta tutta nuda al primo che passa. La sua calzamaglia, strappata sull'anca, lasciava vedere la sua carne bianca e soda. Erano, del resto, delle povere ragazze di Londra». ³⁰ Si tratta di spettacoli popolari nei quali una tradizione artistica in cui il codice di cultura alta è giunto a essere concepito come alibi per un'esibizione carnale.

1.5: TABLEAUX VIVANTS E FOTOGRAFIA

I *tableaux* prosperarono durante il primo mezzo secolo di vita della fotografia, specialmente in Gran Bretagna. Spesso i due fenomeni spesso coincidevano: per realizzare una fotografia artistica non bastava avere delle figure ferme, ma bisognava prima costruire un *tableau*. ³¹

Il primo esempio di *tableau vivant* in fotografia risale al 1845, quando i due scozzesi David Octavius Hill e Robert Adamson decisero di fotografare alcuni amici in costumi medievali,

³⁰ Hugo, 1985.

³¹ Hannavy, 2008: 1373.

aiutando così a dar vita a una tendenza fotografica di finzione nella quale un gruppo di figure “recitano” una scena per il fotografo. Tali immagini potevano riferirsi a temi storici, religiosi o allegorici o addirittura a momenti della vita quotidiana.

Sul finire degli anni Cinquanta la divisione fra fotografi professionisti e gli innovatori si fece più netta. Julia Margaret Cameron, Lewis Carroll, Oscar G. Rejlander e Henry Peach Robinson si posero dichiaratamente in contrapposizione con la pittura. Servendosi di tutti i trucchi consentiti dalla macchina, questi fotografi componevano diversi negativi per realizzare un’unica immagine.³² Nel 1857 l’artista svedese Oscar G. Rejlander produsse una complessa composizione fotografica, *Le due strade della vita*³³; si tratta di un ampio pannello in cui è mostrata la differenza tra il vizio e la virtù. Il fotografo, combinando un certo numero di *tableaux vivants*, arrivò a crearne uno unico ed elaborato. Ebbe infatti bisogno di trentadue negativi per comporre l’intera opera, fotografando a piccoli gruppi gli attori ritratti in pose plastiche. Rejlander componeva sempre le sue scene come fossero quadri.

I ritratti di Cameron e di Carroll hanno un particolare effetto di sfumato che aiuta a creare un alone di mistero intorno ai soggetti ritratti, mirando all’espressione di una bellezza fuori dal tempo, secondo le regole della pittura accademica del tempo.³⁴ Le composizioni della Cameron sono per lo più ritratti in costume, dei *tableaux vivants* che si attengono al linguaggio stilistico dei pittori preraffaelliti, nei quali amici e parenti sono ritratti in scene prese dalla letteratura.³⁵

³² Guadagnini, 2000: 6.

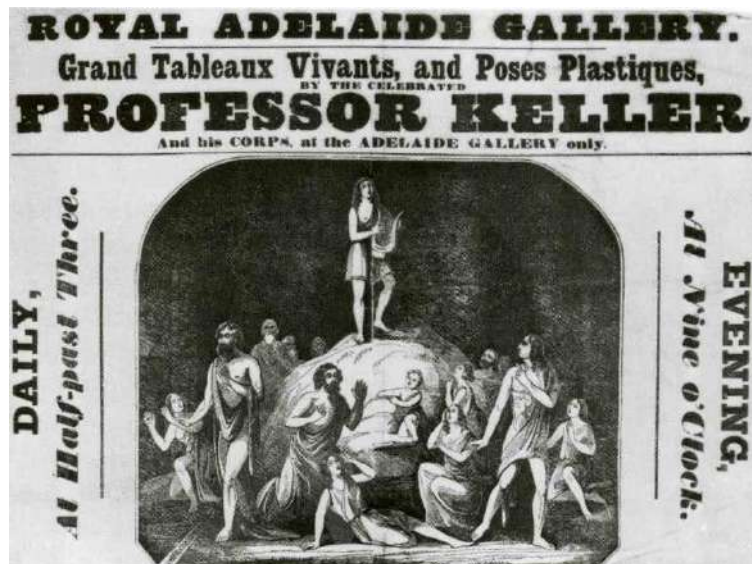
³³ “*The two ways of life*”

³⁴ Guadagnini, 2000: 6.

³⁵ Newhall, 1984: 110-112.



Locandina del Walhalla di Madame Warton.



Locandina di uno spettacolo del Professor Keller.



Cristo morto, A. Mantegna, 1475-1478.



Ultima scena del film *Mamma Roma* di P. P. Pasolini.



Deposizione, Pontorno, 1526-1528.



Scena del film *La ricotta* di P. P. Pasolini.



Deposizione di Volterra, Rosso Fiorentino, 1521.



Scena del film *La ricotta* di P. P. Pasolini.

CAPITOLO 2:

HENRY PEACH ROBINSON E IL SAGGIO *PICTORIAL EFFECT IN PHOTOGRAPHY*

Henry Peach Robinson fu un pittore e acquafortista che nel 1852 decise di dedicarsi alla fotografia come professione. Convinto che «un metodo che non consenta all'artista di modificare il risultato, non possa considerarsi arte», si dedicò a complesse e meticolose costruzioni di scena, al ritocco e alla combinazione di negativi diversi fino a ottenere la composizione desiderata, di forte effetto pittorico.³⁶

Divenne famoso con una fotografia dal titolo *Fading Away*³⁷, che ritrae una giovane sul letto di morte, assistita dai familiari affranti dal dolore. L'opera fu tratta da cinque negativi, uno per ogni personaggio e uno per lo sfondo. Il pubblico rimase turbato dal soggetto, ritenendo di cattivo gusto la scena. Scene simili non erano certo insolite nella pittura dell'epoca, ma il fatto che si trattasse di fotografia faceva percepire la scena come “più reale”.³⁸ Gli spettatori vengono turbati dalla sua verità, dal suo essere possibile, avverabile dolore.

Robinson fece numerose fotografie artistiche, ma la sua influenza si fece sentire più fortemente attraverso i suoi scritti. È del 1869 il suo saggio più famoso, *Pictorial effect in photography*, ristampato più volte e tradotto in più lingue. Si tratta di un manuale di fotografia artistica, basato sulle regole pittoriche accademiche di composizione. Il fotografo illustrò il volume con fotografie e incisioni proprie e con riproduzioni di dipinti di Benjamin West, J. M. W. Turner, David Wilkie e altri artisti vittoriani. Lo stesso Robinson affermò «di esporre le leggi – se è possibile applicare leggi a un soggetto legato in certa misura al gusto e al sentimento – che

³⁶ Gualdoni, 2017: 66.

³⁷ In italiano *La vita che si dilegua*.

³⁸ Newhall, 1984: 108.

governano la disposizione di un'immagine in modo che possa avere il maggior effetto pittorico possibile, e di illustrare con esempi questi principi generali, giacché, se non se ne tiene conto, l'imitazione, per quanto precisa e comunque fedele, non è pittoresca e non si solleva a dignità d'arte». ³⁹

Per adeguare l'immagine fotografica alle leggi accademiche erano necessarie capacità inventiva e destrezza manuale. Robinson infatti iniziava sempre il lavoro disegnando una bozza della composizione. Costruiva la natura sotto il lucernario, arrivando a dipingere nubi sul tendaggio del fondale. Affermò che «stratagemmi, trucchi e magie d'ogni sorta sono leciti al fotografo, perché appartengono alla sua arte, e non sono falsi rispetto alla natura... Bisogna ad ogni costo evitare ciò che è volgare, squallido e brutto, cercare di nobilitare il soggetto, evitare forme goffe, ineleganti, e correggere ciò che non è pittoresco». ⁴⁰

In una pagina dei suoi scritti il fotografo esaltava «quella verità perfetta, quella resa assoluta di luce, ombre e forme... che non può essere raggiunta dal pittore e dallo scultore». ⁴¹

³⁹ Newhall, 1984: 108.

⁴⁰ Newhall, 1984: 110.

⁴¹ Newhall, 1984: 110.

CAPITOLO 3:

OSCAR GUSTAV REJLANDER

Figlio di un ufficiale dell'esercito svedese, Rejlander studiò arte a Roma per poi stabilirsi nel 1840 a Lincoln, in Inghilterra. Intraprese l'attività di pittore e litografo, ma la diffusione della tecnica fotografica lo convinse ad abbandonare le sue ambizioni artistiche giovanili per dedicarsi all'uso della camera oscura.⁴² Aprì uno studio fotografico a Wolverhampton e nel 1855 partecipò con alcune fotografie all'Esposizione Universale di Parigi.

La fama giunse due anni più tardi, quando Rejlander presentò all'Esposizione di Manchester il primo fotomontaggio della storia: *The Two Ways of Life*, creato espressamente per l'occasione. Rejlander aveva lavorato a quest'opera per sei settimane e aveva dovuto combinare ben trentadue negativi per portare a termine l'opera. La misura dell'immagine finale è di circa 40x78 cm: decisamente anomala per gli standard fotografici dell'epoca ma molto vicina alle dimensioni della pittura, in particolare dei dipinti a tema storico esposti nei Salon.⁴³

Rejlander, per la sua composizione, non si accontentò di semplici dilettanti come modelli ma si affidò a una compagnia teatrale specializzata appositamente nel mettere in scena raffinati *tableaux vivant*. La "Pose Plastique Troupe" di Madame Warton, infatti, gli assicurò professionalità nell'assunzione dei gesti e delle pose da lui previste.⁴⁴ Rejlander fotografò i suoi modelli dividendoli in piccoli gruppi posizionati in modo tale da adeguarsi alla prospettiva da cui sarebbero stati visti dallo spettatore. La costruzione finale della scena è chiaramente ispirata a due quadri storici: *La Scuola di Atene* di Raffaello e *I romani della decadenza* di Thomas Couture.⁴⁵

⁴² Muzzarelli, 2014: 61.

⁴³ Muzzarelli, 2014: 61.

⁴⁴ Muzzarelli, 2014: 61.

⁴⁵ Pittore francese.

Il soggetto della composizione di Rejlander, l'eterna lotta fra il bene e il male e fra il vizio e la virtù, è in linea con il gusto per i temi mitologici a sfondo educativo di gran moda nell'arte dell'epoca. La composizione mostra due modi di vivere. Al centro della scena si trova un uomo anziano che mostra a due giovani le diverse possibilità di vita: sulla sinistra un'esistenza immorale fatta di gioco d'azzardo, bevande alcoliche e sesso; dall'altro lato la religione, il lavoro e la famiglia.

The Two Ways of Life all'epoca ebbe reazioni contrastanti. Da un lato venne esaltata la capacità compositiva ed espressiva del fotografo, tanto che l'opera venne acquistata dalla regina Vittoria per lo studio del principe Alberto; dall'altro venne rimproverata la volgarità delle modelle (al punto che l'artista dovette coprire alcuni nudi con un drappo) e la superficialità con la quale Rejlander tratta dei temi importanti e delicati. La pittura dei Saloon era affollata di nudi, soprattutto femminili, in vesti allegoriche o mitologiche, ma la fotografia era vista in modo diverso: i corpi offendono perché sono veri, sono nudità offerte realmente all'occhio del fotografo. La pittura è interpretazione personale di un artista, la fotografia è realtà.⁴⁶ Molti la considerarono pornografia e in alcune esibizioni venne coperta la parte sinistra, per prevenire le proteste del pubblico.

I Romani della decadenza di Couture risaliva a soli dieci anni prima e l'autore era ancora vivente nel 1857, pertanto molti percepirono *The Two Ways of Life* come una sorta di parodia. Allo stesso tempo, l'opera di Rejlander fu accusata di essere un plagio di Raffaello, dipinto nel 1510.⁴⁷

Ciò che colpisce di più in *The Two Ways of Life* è la volontà di innalzare la fotografia al livello della pittura, introducendo la capacità e la creatività di un autore contro la freddezza di una macchina. Incaricandosi di montare personalmente ogni parte dell'immagine, Rejlander pone

⁴⁶ Muzzarelli, 2014: 64-65.

⁴⁷ Clark e Mitchelle, 2007: 202.

la fotografia allo stesso livello dell'opera pittorica in fatto di scenografia, organizzazione visiva, contenuti e artificiosità, tutte qualità indispensabili nell'arte dell'Ottocento. L'obiettivo del fotografo è mostrare che la *photographic composition*, così Rejlander chiama la sua tecnica, può far ottenere alla fotografia la medesima dignità dell'arte tradizionale.⁴⁸

Rejlander fece numerosi studi sul genere umano: monelli colti per le strade, gruppi di genere e autoritratti in atteggiamenti teatrali. Attratto dalla finzione, si fotografò addirittura nei panni di Garibaldi; gli piaceva fissare la macchina fotografica con diverse espressioni come la paura o il disgusto. Dopo *The Two Ways of Live*, Rejlander non si occupò ancora a lungo di fotomontaggio. Il suo principale interesse divenne la fotografia scientifica, e collaborò alle illustrazioni fotografiche per *The Expression of the Emotion in Man and Animal* (1872) di Charles Darwin, con ritratti di bambini e di sé stesso.

⁴⁸ Muzzarelli, 2014: 63-34.



Scuola di Atene, Raffaello, 1509-1511.



I Romani della Decadenza, T. Couture, 1847.



The Two Ways of Life, O. G. Rejlander, 1857.

CAPITOLO 4:

DAVID OCTAVIUS HILL E ROBERT ADAMSON

Tra i pionieri dei *tableaux vivants* fotografici risaltano le figure di David Octavius Hill e Robert Adamson, la prima collaborazione professionale nella storia della fotografia.

Sebbene la fotografia fosse stata annunciata quasi simultaneamente in Francia e in Inghilterra nel 1839, grazie a Hill e ad Adamson la Scozia divenne il terzo centro importante per questa nuova arte. Nel luglio 1843 a Edimburgo, in Scozia, il pittore David Octavius Hill iniziò la sua collaborazione fotografica con il giovane ingegnere Robert Adamson. Venendo da discipline così diverse e avendo circa vent'anni di differenza, i due uomini erano un improbabile team creativo ma traendo ispirazione dalla pittura di genere olandese, dalla ritrattistica scozzese e dalle opere letterarie di Sir Walter Scott, in meno di cinque anni di collaborazione la coppia produsse migliaia di immagini ancora oggi classificate fra le migliori della storia della fotografia.

4.1: DAVID OCTAVIUS HILL

Hill nacque nel 1802 a Perth, a nord di Edimburgo. Figlio di un libraio, studiò all'Accademia di Perth. A soli 18 anni iniziò a pubblicare una serie di litografie intitolate *Sketches of scenery in Perthshire*. Trasferitosi a Edimburgo, si iscrisse alla Scuola di Design iniziando presto a lavorare come pittore paesaggista. Nella capitale scozzese si unì al circolo di Alexander

Nasmyth, anch'egli pittore paesaggista, dove un gruppo di ingegneri, geologi, fisici, architetti e artisti discutevano di vari argomenti.⁴⁹

Negli anni '30 Hill si dedicò alle illustrazioni di libri, fra i quali le opere di Sir Walter Scott e del poeta Robert Burns. Mentre Hill lavorava alle illustrazioni per *The Land of Burns* iniziavano a diffondersi le prime forme fotografiche ottenute attraverso il dagherrotipo.⁵⁰ Nello stesso periodo venne assunto come segretario alla Royal Scottish Academy, dove lavorò per quarant'anni ricoprendo una posizione importante per la promozione delle arti in Scozia. Si sposò con la musicista Ann Macdonald con cui ebbe due figlie, una delle quali non sopravvisse. La moglie di Hill morì nel 1840, lasciandolo vedovo con una figlia.⁵¹

4.2: ROBERT ADAMSON

Robert Adamson nacque nel 1821, figlio di un contadino, a Fife, vicino a St. Andrews. Adamson studiava per essere ingegnere, ma abbandonò presto il suo apprendistato a causa della sua pessima salute. Fu coinvolto dal fratello più grande, il dott. John Adamson, in esperimenti fotografici con il calotipo e trovò nella nuova arte fotografica un'ottima carriera alternativa. Presto si trasferì a Edimburgo dove divenne il primo fotografo professionista a usare il processo di calotipo di Talbot.⁵²

⁴⁹ Featherstone e Stevenson, 1999: 103-104.

⁵⁰ Stevenson, 2002: 14.

⁵¹ Featherstone e Stevenson, 1999: 104.

⁵² Stevenson, 2002: 15.

4.3: LA COLLABORAZIONE FRA HILL E ADAMSON

Nello stesso periodo in cui Adamson si trasferì a Edimburgo, nel 1843, la capitale scozzese era al centro di una grande controversia religiosa. La Chiesa di Scozia stava tenendo la sua annuale Assemblea Generale, con i ministri religiosi di tutto il paese presenti. Alcuni membri erano in disaccordo con la decisione di coinvolgere lo Stato negli affari della Chiesa, tanto che il 13 maggio abbandonarono l'Assemblea e pochi giorni più tardi fondarono ufficialmente la Libera Chiesa di Scozia. Molti erano gli spettatori presenti ai fatti, fra i quali Hill che decise di ritrarre la scena in una pittura commemorativa, sicuramente un'opera lontana dal suo genere pittorico. L'intenzione dell'artista era quella di dare a ciascuna figura un'uguale importanza nella composizione ma i personaggi erano più di cinquecento e l'idea di realizzare un numero così elevato di schizzi preliminari era impraticabile.

Sir David Brewster⁵³, stimato inventore dell'epoca, ebbe la brillante idea di far incontrare Hill con Robert Adamson. I due decisero di utilizzare il mezzo fotografico per ritrarre i membri dell'Assemblea, riducendo notevolmente il tempo di lavoro. La reazione iniziale di Hill alla fotografia fu dapprima di incredulità, sostituita rapidamente da fascino ed entusiasmo per la nuova forma d'arte. Nel giro di poche settimane Hill e Adamson iniziarono a collaborare. Cominciarono realizzando ritratti di gentiluomini e letterati di Edimburgo, vedute architettoniche e paesaggi di Newhaven, un piccolo villaggio di pescatori. Poiché il processo del calotipo richiedeva una forte luce solare, i due fotografi erano in grado di lavorare solamente per alcuni mesi all'anno ma la loro produzione fu notevole.⁵⁴

Hill e Adamson intendevano produrre opere per la vendita ma nonostante la pubblicità in riviste dell'epoca e gli sforzi a sollecitare galleristi di Londra, la maggiore fonte di vendita fu la

⁵³ (1781-1868) Importante fisico, inventò il caleidoscopio e la macchina fotografica caleidoscopica.

⁵⁴ Featherstone e Stevenson, 1999: 8.

galleria del fratello di Hill, a Edimburgo. I due artisti investirono molto tempo e denaro nella loro attività ma il successo commerciale non arrivò mai.⁵⁵

La loro collaborazione finì tragicamente con la morte di Adamson, avvenuta nel 1848.

4.4: OPERE

Durante la loro collaborazione, Hill e Adamson fecero un certo numero di ritratti fotografici con figure in costume. A metà Ottocento infatti artisti e intellettuali erano affascinati dalla cultura e dalle abitudini di quelle che ritenevano terre esotiche. Nel 1843 i due fotografi approfittarono di questo interesse ritraendo due modelli con costumi presumibilmente afgani nell'atto di trasportare delle armi. Il fatto che i personaggi abbiano il volto coperto impedisce allo spettatore di identificarne l'identità, non è possibile quindi sapere se siano stati fotografati due veri viaggiatori afgani o dei semplici attori travestiti come tali.⁵⁶ Nello stesso periodo, il fascino per l'esotico aveva causato un notevole interesse verso il costume tipico delle *Highlands* scozzesi: il *kilt*. Charles Sobieski Stuart e il fratello John, trasferitisi a Edimburgo intorno al 1818, sostenevano di essere dei veri e propri esperti di *kilts*. La fama di questo indumento aumentò grazie agli scritti di Sir Walter Scott e così, nel 1844, Hill e Adamson, decisero di rappresentare Charles Sobieski Stuart come un personaggio di un romanzo di Scott: viene mostrato mentre riposa semidisteso sopra un muretto, abbigliato come un *highlander*. Con lo stesso abito fu ritratto anche John Campbell of Islay in un calotipo di grandi dimensioni per far risaltare l'eroicità del personaggio appena tornato dalla caccia. Probabilmente Hill e Adamson

⁵⁵ Featherstone e Stevenson, 1999: 10.

⁵⁶ Stevenson, 2002: 64.

presero ispirazione dai dipinti di Sir Henry Raeburn⁵⁷ raffiguranti il Colonnello Alastair Ranaldson Macdonnell, molto simili in pose e costumi alla fotografia di Campbell.⁵⁸

Nell'aprile del 1845 l'arpista cieco Patrick Byrne fu ritratto in un *tableau vivant* basato sul racconto *The Lay of the Last Minstrel* di Scott. Avvolto da coperte per simulare una toga e con una corona sul capo, è intento a suonare la sua arpa con un'aria assorta. La fotografia riesce a catturare l'esatta descrizione del musicista descritto da Scott: «La strada era lunga, il vento era freddo, il menestrello era infermo e vecchio; la sua guancia appassita e i ricci grigi, sembrava aver conosciuto un giorno migliore».⁵⁹

Hill e Adamson presero spesso ispirazione da scritti di Scott per creare i loro *tableaux vivants*, probabilmente per il grande successo che all'epoca avevano le sue opere. Un altro esempio è la rappresentazione di un brano tratto da *The Antiquary*: «La giovane donna, com'è presentata la sua alta ed elegante figura alla finestra aperta, ma divisa dal cortile da un'inferrata... un'immaginazione romantica potrebbe supporre ella sia una donzella imprigionata che racconta della sua prigionia a un pellegrino, in modo ch'egli possa fare appello alla galanteria di ogni cavaliere ch'egli avrebbe incontrato nel suo errare per liberarla dalla sua opprimente schiavitù». Nella fotografia sono presenti lo scultore John Henning ed Elizabeth Cleghorn, figlia di un giurista, rispettivamente nei panni del viandante, Edie Ochiltree, e della giovane prigioniera, Miss Wardour.⁶⁰

Fra le fotografie catturate a Newhaven se ne nota una non coerente con il resto del lavoro svolto nel paesino: solitamente Hill e Adamson prediligevano ritratti di pescatori o delle loro mogli, in questo caso invece decisero di concentrarsi su una scena di strada. Un numeroso gruppo di mogli di pescatori e i loro figli stanno lavorando davanti alle loro case: sembra uno spontaneo momento di vita quotidiana, invece si tratta di una scenografia studiata e costruita dai due

⁵⁷ (1756-1823) fu un pittore scozzese.

⁵⁸ Featherstone e Stevenson, 1999: 24 e 58.

⁵⁹ Featherstone e Stevenson, 1999: 56

⁶⁰ Featherstone e Stevenson, 1999: 90.

fotografi.⁶¹ Soprattutto la figura della donna intenta ad attraversare la strada suggerirebbe che è stato catturato un attimo, ma la bravura di Hill e Adamson sta proprio in questo: riuscire a pensare a ogni minimo dettaglio per ingannare lo spettatore.

Uno dei *tableaux vivants* più interessanti di Hill e Adamson è *The Artist and the Gravedigger*, scattato nel 1848 nel Greyfriars Kirkyard di Edimburgo, un antico cimitero frequentato da fantasmi. La scena include lo stesso Hill, due sue nipoti in atteggiamento pensoso e di fronte a loro un becchino in abiti da lavoro. Il *tableau* rappresenta un'allegoria della vita e la morte: lo storico cimitero era il luogo perfetto per riflettere sulla storia e la moralità.⁶²

4.5: HILL DOPO ADAMSON

Dopo la morte del collega Adamson del 1848, Hill rinunciò quasi completamente alla pratica fotografica tornando alla pittura paesaggistica. Nel 1851 donò alla Royal Scottish Academy cinquecento calotipi come base per una raccolta nazionale di fotografie, sperando fossero di influenza per nuovi calotipisti. Un decennio più tardi, Hill collaborò per un breve periodo con il fotografo professionista Alexander McGlashan. I due produssero venti foto con il processo di stampa all'albume ma i risultati non furono efficaci come i precedenti.⁶³

I calotipi di Adamson e Hill divennero presto un punto di riferimento per il movimento Pittorialista⁶⁴ e per tutti i fotografi del secolo successivo. La maggior parte delle immagini della coppia sono tutt'ora in Scozia: la Scottish National Portrait Gallery di Edimburgo conta più di duemila e quattrocento stampe e la collezione dell'Università di Gasgow possiede la maggior

⁶¹ Stevenson, 2002: 69.

⁶² Stevenson, 2002: 28.

⁶³ Stevenson, 2002: 117-119.

⁶⁴ Il Pittorialismo fu un movimento della fine del XIX secolo, nato per elevare il mezzo fotografico al pari della pittura o della scultura. Lo scopo dei pittorialisti fu quello di apportare la manualità e il senso estetico necessario per rendere la fotografia un'opera comparabile a quella delle arti maggiori.

parte dei loro negativi. La raccolta di calotipi e negativi di Hill e Adamson rappresenta non solo l'alba della fotografia scozzese ma anche uno dei primi veri esempi di fotografia d'arte.⁶⁵

⁶⁵ Featherstone e Stevenson, 1999: 10.



Afghans, D. O. Hill e R. Adamson, 1843.



Charles Sobieski Stuart, D. O. Hill e R. Adamson, 1843.



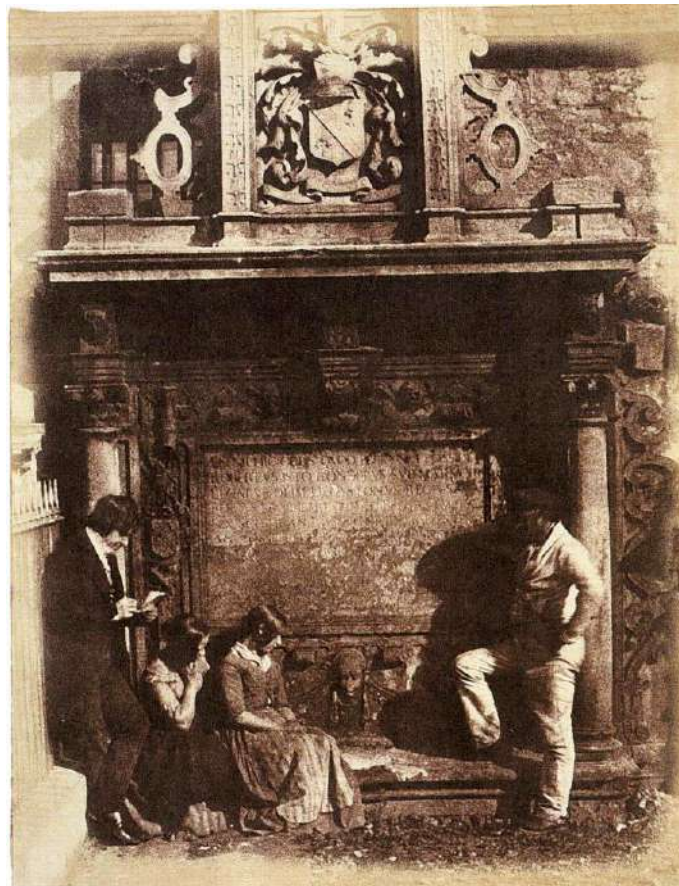
Byrne, the Blind Irish Harper, D. O. Hill e R. Adamson, 1845.



John Henning and Mrs. Elizabeth (Cockburn) Cleghorn, D. O. Hill e R. Adamson, 1846-47.



Fishergate, D. O. Hill e R. Adamson, 1846.



The Artist and the Gravedigger, D. O. Hill e R. Adamson, 1848.

CAPITOLO 5:

JULIA MARGARET CAMERON

Julia Margaret Pattle nacque l'11 giugno 1815 a Calcutta, quartogenita del funzionario scozzese James Pattle e dell'aristocratica francese Adeline de l'Etang. Fu allevata insieme alle sue sorelle dalla nonna materna finché la famiglia non si trasferì in Inghilterra per concludere l'educazione delle figlie. All'età di ventun anni Julia Pattle conobbe il futuro marito Charles Jay Cameron più vecchio di lei di vent'anni e che sposò nel 1838. Nello stesso periodo Julia Margaret Cameron conobbe Sir John Hershel, astronomo che contribuì all'invenzione della fotografia⁶⁶ e i due strinsero una solita amicizia. I coniugi Cameron dopo il matrimonio si trasferirono a Calcutta dove presto Julia Margaret divenne una guida per l'ambiente mondano degli europei: ebbe successo grazie alla sua personalità e alla sua originalità di vedute, lontana dai rigidi canoni di comportamento dell'epoca.⁶⁷

Quando nel 1848 Charles Cameron si ritirò dal servizio in India, la coppia tornò in Inghilterra cambiando una serie di residenze fino al trasferimento definitivo del 1860 all'isola di Wight. Il marito della Cameron tornava periodicamente in India per visitare i figli e controllare le proprietà; durante una delle sue assenze, Julia Margaret attraversò una fase di profonda depressione. Nel 1863 la figlia e il genero, con la speranza di darle coraggio, le regalarono un grande apparecchio fotografico insieme a tutto il necessario per allestire una camera oscura. Lo strumento fotografico cambiò la vita a Julia Margaret Cameron. Dotata di straordinaria energia ed entusiasmo, possedeva uno spiccato senso estetico e un vivo interesse per le arti,

⁶⁶ Fu lui a coniare i termini positivo e negativo e a scoprire che il tiosolfato di sodio era un efficace agente di fissaggio.

⁶⁷ Harker, 1987: 4.

soprattutto per la pittura, la poesia e il teatro e nella sua ampia cerchia di amici non le mancavano certo uomini illustri e belle donne cui attingere da modelli.⁶⁸

Seguendo i consigli di Sir John Herschel, nel giro di alcuni mesi Julia Margaret padroneggiò con sicurezza il nuovo mezzo fotografico. A partire da quello che lei chiamò «il mio primo successo»⁶⁹, cioè il ritratto di una bambina di nome Annie Philpot scattato nel 1864, la Cameron si dedicò a fotografare giovani donne ritratte come muse o ninfe e importanti uomini dell'epoca. A Julia Margaret mancava però la pazienza per diventare abile nella tecnica fotografica, non le interessava diventare fotografa di mestiere ma era semplicemente affascinata dalle immagini. Per questo i suoi ritratti divennero subito motivo di discussione: ricevette severe critiche dai fotografi professionisti contemporanei per gli eccessivi effetti di fuori fuoco che utilizzava, ma anche elogi da artisti e critici d'arte per le immagini che riusciva a realizzare. Come lei stessa riporta in *The Annals of my Glass House*, il fuori fuoco fu una sua scelta poetica consapevole con la quale lei si impegnava, di fronte agli uomini illustri che posavano per lei, a registrare «fedelmente la grandezza dell'uomo interiore oltre i lineamenti dell'uomo esteriore» e che le permetteva di penetrare nella loro «finestra dell'anima».⁷⁰

Per capire davvero la funzione che la fotografia ebbe per la Cameron bisogna andare oltre la ritrattistica e arrivare alle serie fotografiche che prendono spunto dai *tableaux vivants*. La fotografa amava organizzare in casa sua piccole *pièces* teatrali, ma quando scoprì la fotografia, comprese di poterla usare come uno strumento di innesco di un'attività performativa molto più suggestiva. Per Julia Margaret allestire e mettere in scena i *tableaux vivants* fotografici era come vivere una fantastica realtà parallela, credibile perché fotografica, ma suggestiva come un sogno a occhi aperti.⁷¹

⁶⁸ Harker, 1987: 5.

⁶⁹ Dal 1874 la Cameron scrisse la sua autobiografia dal titolo *The Annals of my Glass House*, rimasta incompiuta, dove raccontò le sue avventure nel campo fotografico.

⁷⁰ Muzzarelli, 2014: 127-128.

⁷¹ Muzzarelli, 2014: 128-129.

L'ambizione della Cameron era quella di rappresentare pittoricamente figure romantiche e tragiche di leggende, storia biblica e poesia contemporanea; la sua immaginazione fu stimolata da temi come i Cavalieri della Tavola Rotonda traendo ispirazione da amici pittori e poeti.⁷²

5.1: TABLEAUX VIVANTS RELIGIOSI

Buona parte del lavoro di Julia Margaret Cameron si basava su soggetti cristiani tratti da iconografie raffiguranti la Madonna con il Bambino o da racconti biblici ed evangelici. Il modello preferito della fotografa era Mary Hillier, la sua domestica, che impersonò spesso il ruolo della Madonna, tanto da essere poi soprannominata “Mary Mother”.⁷³

Il primo esempio di questa collaborazione fra la Cameron e la sua domestica è l'opera *Mary Hillier as Madonna and Two Children* del 1864. I tre personaggi, Mary Hillier e i due bambini, sono rappresentati secondo l'iconografia artistica cristiana. La serena Madonna contrasta con le figure sfocate dei bambini, probabilmente perché avevano problemi a mantenere la posa per lungo tempo. Nella parte bassa dell'opera si nota la firma della Cameron e la scritta “From Life”.⁷⁴ Questa fotografia può essere confrontata con un'immagine di tre anni dopo, *Mary Mother*. Julia Margaret decise di lasciare solo la figura della Hillier, priva dell'aureola che invece era presente nell'opera precedente, per concentrarsi sul suo volto, incorniciato da sinuosi archi creati dalle pieghe del velo e dell'abito. Lo sguardo abbassato per evitare la luce indica l'umiltà di Maria davanti alla drammatica e ultraterrena luce che la illumina.⁷⁵

⁷² Harker, 1987: 57.

⁷³ Lukitsh, 2001: 12.

⁷⁴ Cameron, Wolf, Fry, 2016: 120.

⁷⁵ Lukitsh, 2001: 90.

Un'altra opera che vede Mary Hillier protagonista è *Goodness*, la quale fa parte di una serie di nove fotografie intitolata *The Fruit of the Spirit* del 1864. Julia Margaret Cameron con questo titolo aveva tratto ispirazione da un passo della Bibbia tratto dalla *Lettera ai Galati* di Paolo di Tarso (Gal 5, 22-23): «Il frutto dello Spirito invece è amore, gioia, pace, pazienza, benevolenza, bontà, fedeltà, mitezza, dominio di sé; contro queste cose non c'è legge». In tutte le immagini di questa serie il soggetto è la figura di una donna, spesso rappresentata con uno o due figli. In *Goodness* la Hillier ha uno sguardo forte rivolto verso lo spettatore, ma non conflittuale: in questa fotografia, come in molte altre, la Cameron presenta un'idea di femminilità che combina la bontà con la sensualità e la vulnerabilità.⁷⁶

In *Shadow of the Cross* (1865) la fotografa elabora l'iconografia di Maria e Gesù bambino come una prefigurazione della morte sacrificale del Cristo adulto. Cameron decise di fotografare la Madonna vestita di scuro e l'intero corpo di Archie, suo nipote, con gli arti inferiori incrociati e il corpo nudo con una croce di legno in mano e i fiori sopra le gambe, tutte caratteristiche che alludono alla sua crocifissione.⁷⁷

Julia Margaret Cameron prese spunto dal *Libro di Ester* dell'Antico Testamento per l'opera *Queen Esther before King Ahasuerus* del 1865. Nella storia evangelica è narrato l'appello che la regina Ester fece a Re Assuero per risparmiare la vita degli ebrei che lui aveva condannato a morte. Il malvagio sguardo del Re su Ester la fece svenire nelle braccia della sua ancella ma, dopo che le due donne se ne andarono, Dio riesce a far cambiare opinione ad Assuero, che decise di risparmiare Ester e il suo popolo. La fotografia della Cameron descrive sia il momento in cui il Re dimostra il suo potere e causa lo svenimento di Ester, sia quando la sicurezza di Assuero vacilla, mostrato dal fatto che tiene il suo scettro solamente con un dito e non con tutta la mano.⁷⁸

⁷⁶ Lukitsh, 2001: 22.

⁷⁷ Lukitsh, 2001: 36.

⁷⁸ Lukitsh, 2001: 48.

5.2: ALTRE OPERE

Julia Margaret Cameron non si limitò a rappresentare immagini religiose, molte sue fotografie raffigurano personaggi letterari o mitologici.

Uno dei primi *tableaux vivants* della Cameron è tratto da *The Infant Bridal*, ispirato ai versi del poeta irlandese Aubrey de Vere. L'opera, scritta nel 1855, narra la storia di due neonati destinati al matrimonio per portare la pace tra i loro due regni. La fotografa decise di far posare i due giovani modelli come se fossero adulti: il bambino guarda lo spettatore appoggiando un braccio sulla spalla della bambina come gesto di protezione, lei invece distoglie timidamente lo sguardo. I costumi invece sono tratti dagli abiti dei putti della pittura rinascimentale.⁷⁹

Alcune delle fotografie della Cameron ricordano le immagini sensuali delle donne rappresentate dal pittore Dante Gabriel Ferretti, cui la fotografa dedicò una serie di opere nel 1867. La più celebre di queste è *Ophelia*, che ritrae l'eroina dell'*Amleto* di Shakespeare.⁸⁰ Julia Margaret riesce a unire la bellezza e la follia del personaggio, con i capelli disordinati e il suo sguardo vagante, alludendo alla morte prematura della giovane attraverso i boccioli di rosa sul collo della modella, entrambi non ancora del tutto sbocciati ma con le foglie esterne già appassite, come la vita di Ofelia che non vide mai la piena fioritura.⁸¹

Molti furono i *tableaux vivants* della Cameron furono ispirati da poesie di Alfred Tennyson: l'illustrazione degli *Idylls of the King* fu il suo progetto più ambizioso, impiegando tre mesi di lavoro per ottenere le dodici foto richieste dal poeta. La fotografa spese molti soldi in modelli e attrezzature per realizzare il lavoro che avrebbe dovuto costituire il culmine della sua carriera e che invece si rivelò uno dei meno apprezzati, probabilmente per il fatto che tentò una

⁷⁹ <http://collections.vam.ac.uk/item/O195632/the-infant-bridal-photograph-cameron-julia-margaret/>

⁸⁰ Lukitsh, 2001: 62.

⁸¹ <https://juliamargaretcameronsecession.wordpress.com/2014/08/19/julias-fallen-women/>

rappresentazione troppo letterale e banale.⁸² Un certo fascino lo possiede l'opera del 1867 *Call and I follow*, titolo tratto da un passaggio di *The song of Love and Death*⁸³ cantato da Elaine mentre cade preda della follia causata dall'amore non corrisposto per Lancillotto. La modella è Mary Hillier, rappresentata con un'espressione assente, lontana dalla realtà. Nel soggetto ritratto traspare tutta la sofferenza di Elaine, ma la posa della donna rimane eroica e niente affatto abbattuta dalle sventure.

Una scenografia piuttosto goffa invece è quella che Julia Margaret Cameron utilizzò per *The Passing of Arthur* (tradotto in italiano come *La morte di Artù*) del 1874. La scena rappresenta Re Artù ferito, caricato su un'imbarcazione da tre regine, vegliati da Sir Bedivere e da delle figure incappucciate. Per gli effetti dell'acqua e della nebbia la fotografa combinò del tessuto piegato e delle verniciature sul negativo. Il risultato finale è un'immagine ridicola e patetica a causa del sovraffollamento dei personaggi e per gli artifici mal riusciti di nascondere le travi del soffitto dipingendo la luna e la sua luce.⁸⁴

Lo stesso anno Julia Margaret raffigura il grande alleato di Artù, il mago Merlino, in *Vivien and Merlin*. La maga Vivien, servendosi del suo fascino, seduce il fedele compagno di Artù per riuscire a imprigionarlo in un vecchio albero di quercia. Merlino è rappresentato seduto su una sedia, mentre la maga con una mano gli accarezza la barba e con l'altra si aggrappa alla sedia. Lo sguardo di Vivien, in contrasto con il volto dell'anziano, è deciso mentre già prefigura il suo successo.⁸⁵

Fra i ritratti più riusciti della Cameron ci sono quelli di Alice Liddell, la ragazzina che ispirò a Lewis Carrol la figura della protagonista Alice nel paese delle meraviglie e che posò per lui davanti alla macchina fotografica. In *Pomona* (1872) Alice rappresenta la dea romana dei frutti.

⁸² Harker, 1987: 59.

⁸³ L'ultimo verso della poesia di Tennyson è «Call and I follow, I follow! let me die!».

⁸⁴ Muzzarelli, 2014: 129.

⁸⁵ Lukitsh, 2001: 116.

Un braccio sul fianco e con lo sguardo diretto verso lo spettatore, come se non volesse essere avvolta dai fiori e dalle piante e che le decorano i capelli e gli abiti.⁸⁶

⁸⁶ Lukitsh, 2001: 112.



Mary Hillier as Madonna and Two Children, J. M. Cameron, 1864.



Mary Mother, J. M. Cameron, 1867.



Goodness, J. M. Cameron, 1864.



Shadows of the cross, J. M. Cameron, 1865.



Queen Esther before king Ahasuerus, J. M. Cameron, 1865.



The Infant Bridal, J. M. Cameron, 1864.



Ophelia, J. M. Cameron, 1867.



Call and I follow, J. M. Cameron, 1867.



The passing of Arthur, J. M. Cameron, 1874.



Vivien and Merlin, J. M. Cameron, 1874.



Pomona, J. M. Cameron, 1872.

CAPITOLO 6:

LEWIS CARROLL

Charles Lutwidge Dodgson, meglio noto con lo pseudonimo Lewis Carroll (“Lewis” da “Ludovicus”, traduzione latina di “Ludwidge”, “Carroll” da “Carolus”, traduzione di “Charles”), famoso scrittore e matematico, definì la fotografia come «la nuova meraviglia del mondo». Carroll conobbe la tecnica fotografica grazie a un suo zio sempre al corrente riguardo ai nuovi strumenti scientifici dell’epoca: nel 1855 lo zio passò l’estate dai Dodgson facendo scoprire al nipote la fotografia. Il nuovo strumento fu una rivelazione sconvolgente per il giovane Carroll che qualche mese più tardi, nel gennaio 1856, chiese allo zio di comprare un apparecchio fotografico e tutto il necessario per allestire una camera oscura.⁸⁷ Da quel momento fino al 1880, quando abbandonerà l’attività fotografica, Lewis Carroll scattò quasi tremila immagini. Il periodo più intenso della sua attività fotografica furono gli anni 1863 e ’64, gli stessi in cui scrisse *Alice nel paese delle meraviglie*. Il romanzo fu costruito tessendo insieme piccole storie inventate per distrarre le bambine che poi erano invitate a farsi fotografare dall’autore. Accanto all’attività di ritrattistica che svolgeva nei confronti di varie personalità della sua cerchia di frequentazioni (vescovi, scrittori, attori, politici) i soggetti che prediligeva erano infatti le bambine, spesso figlie di colleghi o conoscenti.⁸⁸

I ritratti di Carroll si distinguono da quelli dei fotografi professionisti a lui contemporanei per semplicità e naturalezza: Carroll non aveva l’ambizione di cogliere l’anima del soggetto, ma solo quella di creare immagini armoniose. Preferiva fotografare le persone a figura intera, senza

⁸⁷ Bressaï, 2009: 11.

⁸⁸ Muzzarelli, 2014: 155.

ritocchi, ritraendole in ambientazioni semplici come un giardino, delle scale o davanti a un muro di mattoni.⁸⁹

La capacità di Carroll di instaurare un rapporto sereno con i propri modelli, sia adulti che bambini, faceva sì che essi apparissero sempre tranquilli e sicuri nonostante i lunghi tempi di posa immobile all'epoca necessari.⁹⁰

La produzione di Carroll rimase sconosciuta fino al 1949, quando lo storico della fotografia Helmut Gernsheim, lavorando a un libro su Julia Margaret Cameron, trovò un album contenente centoquindici fotografie che con suo profondo stupore scoprì essere di Lewis Carroll⁹¹ e che presto fece pubblicare in un volume intitolato *Lewis Carroll Photographer*.

6.1: FOTOGRAFIE DI BAMBINE

I soggetti prediletti di Lewis Carroll erano le bambine; il suo stesso appartamento, come pure l'atelier, era per le piccole modelle un paradiso: un grande assortimento di bambole, oggetti per fare scherzi, un'intera collezione di giocattoli meccanici, carillon e uno specchio deformante.⁹² In questo luogo fiabesco, creato apposta per coinvolgere le bambine, Carroll allestiva i suoi *tableaux vivants*. Nel suo atelier creava scenografie di ambienti esotici o storici e vestiva le giovani modelle con costumi provenienti dal teatro Drury Lane.⁹³ Dopo aver allestito la scenografia e preparato le bambine che voleva ritrarre, si disponeva dietro l'obiettivo e si metteva all'opera, mescolando la realtà al sogno. La meraviglia per Carroll stava nel mezzo fotografico, uno strumento freddo e meccanico che fungeva per lui da protesi grazie

⁸⁹ Bressaï, 2009: 12.

⁹⁰ Ford, 2009: 18.

⁹¹ Bressaï, 2009: 11.

⁹² Bressaï, 2009: 16.

⁹³ Inaugurato nel 1663, il Drury Lane è il teatro più antico di Londra.

alla quale poteva, virtualmente, scrutare, toccare e possedere le bambine che posavano; la fotografia era l'unico modo per invadere il territorio sacro dell'infanzia.⁹⁴

Nelle fotografie di Lewis Carroll le piccole modelle assumono un aspetto malizioso, nessuna di loro sorride, quasi a temere il passare del tempo e il mondo degli adulti, condividendo con lui la paura di crescere.

Carroll abbigliava le bambine con costumi esotici e fantasiosi: Agnes Grey Weld, la nipotina di Alfred Tennyson, fu fotografata come Cappuccetto Rosso; Xie Kitchin, cui il fotografo dedicò numerosi ritratti, in un'immagine è abbigliata con una rigida cuffia nera da mandarino cinese e con in mano un ventaglio, seduta su un castello ottenuto da scatole laccate, in un'altra opera è invece una giovane russa con la pelliccia bianca. Alice Jane Donkin viene invece ritratta in una complessa scenografia in *The Elopement*: in una mano tiene un piccolo fagotto e con l'altra si regge al telaio della finestra da cui è uscita, il piede destro è appoggiato su un cornicione mentre il sinistro su una scaletta di corda in procinto di scendere. Alice indossa un abito bianco coperto da un mantello scuro con cappuccio e sembra sospesa nell'aria come un fantasma ma non è chiaro ciò che Carroll con questa foto voleva esprimere.

Uno dei costumi preferiti del fotografo era la camicia da notte. Così scrisse alla madre di una delle sue modelle: «Se avesse una camicia da notte di flanella, sarebbe la tenuta più gloriosa, la più desiderabile». Con questo indumento fotografò molte bambine ma presto passò al nudo integrale. Il primo accenno a fotografie di questo genere risale al 21 maggio 1867 quando nel suo diario appuntò: «Mrs L. mi ha portato Beatrice. Ho scattato una fotografia di lei con la figlia e tutta una serie della sua Beatrice, senza vestiti».⁹⁵

Carroll era ossessionato dall'erotismo infantile e adolescenziale e nella pudica e moralista età vittoriana, un uomo non poteva che affidare all'apparecchio fotografico il suo rapporto con le

⁹⁴ Muzzarelli, 2014: 156-157.

⁹⁵ Bressai, 2009: 18.

bambine. Utilizzò la fotografia come compensazione della sua vita amorosa catturando immagini che poteva surrogare al possesso. La sua intera vita amorosa fu mediata dalla fotografia: «era il suo paese delle meraviglie, l'altra faccia dello specchio».⁹⁶

Nel luglio 1879 Carroll fotografò il maggior numero di bambine, sdraiate su un divano o su una coperta, senza abiti. Con questa serie di nudi concluse la sua avventura come fotografo. L'8 dicembre 1881 Carroll in una lettera scrisse: «La mia ultima fotografia risale all'agosto 1880. Non ne ho scattata una quest'anno: perché non ho trovato alcun soggetto abbastanza interessante da spingermi ad affrontare la fatica di rendere nuovamente operativo il mio studio... È un passatempo troppo impegnativo, e se la cosa può essere fatta ugualmente bene, se non meglio, in uno studio professionale per pochi scellini, preferirei farmela fare sempre in questo modo, piuttosto che affaticarmi io stesso. Non creda che io sia un pigro... Ricordi che ho un'esperienza nel campo lunga 22 anni e ho fatto migliaia di negativi».⁹⁷ Carroll diede quindi una spiegazione di tipo tecnico al suo abbandono della fotografia ma probabilmente la produzione di ritratti infantili, spesso provocanti, destò tanta preoccupazione nel suo ambiente da spingerlo ad abbandonare la passione fotografica.

6.2: ALICE LIDDELL

La più amata fra le modelle di Lewis Carroll fu sicuramente Alice Liddell, la bambina che ispirò *Alice nel paese delle meraviglie*. Il 25 aprile 1856 conobbe Alice, di tre anni, e le sue sorelle Edith e Lorina rispettivamente di due e di sei anni, figlie del Decano del college Christ Church. La passione per la fotografia viaggiava di pari passo con la sua amicizia e il suo amore

⁹⁶ Bressai, 2009: 24.

⁹⁷ Ford, 2009: 17.

per Alice, alla quale tempo dopo confessò: «L'immagine impressa nel mio cuore di colei che fa attraverso gli anni la mia "amica-bambina" ideale è più chiara che mai. Dopo di voi ho avuto una ventina di amiche-bambine, ma con loro tutto è stato diverso».⁹⁸

Carroll la immortalò in molte fotografie, fra le quali spicca la sua opera più famosa, *Beggar Maid (La piccola mendicante)*: Alice è ritratta in piedi davanti a un muro sordido, con le gambe e i piedi nudi e lo sguardo triste rivolto verso lo spettatore. La camicia lacera fa intravedere parti del suo corpo, dando a molti spettatori la sensazione che Carroll avesse voluto ritrarre la bambina come se avesse appena subito uno stupro.⁹⁹

Il fotografo chiese più volte, senza ottenere successo, la bambina in sposa, fino al 1865 quando uno screzio con la famiglia Liddell fece rompere del tutto i rapporti.

6.3: GLI SCRITTI DI FOTOGRAFIA

Lewis Carroll fu talmente affascinato dal mezzo fotografico da dedicargli vari testi. Il primo lo scrisse una settimana più tardi la sua scoperta della fotografia: *Photography Extraordinary*, il cui titolo testimonia l'entusiasmo. In questo scritto Carroll si chiede se sia possibile usare la fotografia per registrare le facoltà della mente umana, come una sorta di moderno encefalogramma.¹⁰⁰

In altri due testi Carroll narrò le sue prime infelici esperienze fotografiche. Sono testi satirici, parodistici e fantasiosi. Ispirandosi all'eroe indiano della *Song of Hiawatha* (1855) del poeta Henry Wadsworth Longfellow, Carroll in *Hiawatha Photographing* (1857) trasformò il protagonista in un fotografo, suo alter ego. In questo scritto gli obiettivi fotografici appaiono

⁹⁸ Bressaï, 2009: 14.

⁹⁹ Bressaï, 2009: 22.

¹⁰⁰ Carroll, 2009: 123-125.

sempre più complicati, le pellicole più sensibili, le pose interminabili, la forzata immobilità e il silenzio fanno parte di un rituale quasi religioso e il fotografo diventa una sorta di mago che estrae le immagini dalla sua misteriosa scatola.¹⁰¹ Tre anni dopo scrisse, con lo stesso humour, *A Photographer's Day Out*. Sono raccontate disillusioni, peripezie e disavventure della scampagnata di un fotografo che nel finale commenta così la sua giornata: «Sono scosso, e indolenzito, e irrigidito, e ferito, e non ho la minima idea di come mi sia ridotto così». ¹⁰² In questi scritti Carroll esprime le difficoltà e le incomprensioni cui andava incontro un fotografo e disapprova l'ambiguo atteggiamento che la borghesia dell'epoca aveva nei confronti della fotografia: ne era attratta ma esigeva ritratti compiacenti e ritoccati, l'esatto contrario di ciò che Carroll amava fare.

Pubblicato postumo nel 1899 è *The Legend of Scotland*, scritto in inglese medio, in cui Carroll finge di riferire una leggenda scozzese del 1325 nella quale si narra di «una macchina meravigliosa chiamata Chimera, con la quale molte immagini vengono prese», quindi una sorta di macchina fotografica.¹⁰³

¹⁰¹ Carroll, 2007: 17-21.

¹⁰² Carroll, 2009: 131-135.

¹⁰³ Carroll, 2007: 33-41.



Little Red Riding-Hood, L. Carroll, 1857.



Tea Merchant, On Duty, L. Carroll, 1873.



Dane, L. Carroll, 1873.



The Elopement, L. Carroll, 1962.



Xie Kitchin, L. Carroll, 1872.



Irene Mac Donald, L. Carroll, 1863.



The Beggard Maid, L. Carroll, 1858.

CAPITOLO 7:

WILHELM VON GLOEDEN

Wilhelm von Gloeden nacque nel 1856 a Völkshagen, nello stato tedesco del Meclemburgo. Dopo un'educazione classica, si iscrisse all'Accademia d'Arte di Weimar, dove seguì corsi di pittura. A causa di una malattia polmonare fu presto costretto ad abbandonare gli studi per passare un anno in sanatorio e in seguito, spinto dai problemi di salute, si trasferì a Taormina, in Sicilia. Fu nella città siciliana che scoprì la fotografia nel 1878 e iniziò a muovere i primi passi. Von Gloeden iniziò a fotografare per il desiderio "turistico" di poter fissare le immagini dei luoghi che lo affascinarono, solo in seguito decise di affrontare la fotografia come mestiere, anche a causa di un tracollo finanziario della famiglia,¹⁰⁴ ed ebbe il supporto di Giuseppe Bruno, proprietario dell'unico studio fotografico a Taormina. Lo stile del maestro si nota in von Gloeden soprattutto nella produzione di paesaggi: soggetti e inquadrature si conformano con il gusto pittorresco all'epoca ancora in voga nelle incisioni raffiguranti Taormina. Le vedute di Wilhelm von Gloeden sono spesso animate da figure in secondo piano, che contribuiscono a stabilire una scala di rapporti spaziali e producono nella scena un senso di vitalità.¹⁰⁵ Dalla fine degli anni Settanta, Gloeden intraprese la produzione di fotografie di genere utilizzando modelli in costume siciliani, quindi nel decennio successivo affiancò le scene di genere a una produzione di nudi en plein air, continuando a mostrare ogni opera il suo gusto pittorresco.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Zannier, 2008: 11.

¹⁰⁵ Perna, 2013: 17-21.

¹⁰⁶ Perna, 2013: 23.

Negli anni Novanta il fotografo tedesco intensificò l'attività espositiva e ottenne i primi riconoscimenti, vincendo una medaglia all'Esposizione Internazionale della Photographic Society of Great Britain e una medaglia d'oro dal Ministero della Pubblica Istruzione Italiana. In seguito a problemi economici, von Gloeden iniziò a commercializzare le sue opere, sia tramite cataloghi di provini numerati con i quali i clienti potevano scegliere e ordinare gli scatti da acquistare, sia producendo di fotografie in forma di cartolina da vendere come souvenir ai turisti. La sua notorietà raggiunse l'apice negli anni compresi fra la fine del XIX e il primo decennio del successivo, quando le fotografie di von Gloeden vennero riprodotte in guide turistiche, libri di viaggio e periodici. Nel 1914 la sua fama internazionale era tale che l'artista decise di lanciare un appello, pubblicato in *Il Progresso fotografico*, affinché venissero modificate le disposizioni legislative in merito ai diritti di autore, stanco di subire rapine da parte di editori e fotografi che copiavano le sue opere.¹⁰⁷ Purtroppo però lo scoppio della Prima Guerra Mondiale costrinse Wilhelm von Gloeden a tornare in patria. Alla fine del conflitto fece ritorno a Taormina, in un clima politico e culturale completamente mutato, dove realizzò un numero molto ristretto di scatti. Il 16 febbraio 1931 il fotografo morì e tutti i diritti e le opere vennero ereditati dal suo assistente Pancrazio Buciunì.¹⁰⁸

7.1 TRAVESTIMENTI E TABLEAUX VIVANTS

Nei suoi *tableaux vivants*, Wilhelm Von Gloeden si specializzò in pose e contenuti classici, recuperando e reinterpretando attraverso la fotografia fonti iconografiche provenienti dalla

¹⁰⁷ Perna, 2013: 51-53.

¹⁰⁸ Perna, 2013: 53-57.

statuaria antica, dalla pittura accademica, dagli idilli bucolico-pastorali, dalla tradizione omerica e dai testi sacri.¹⁰⁹

Von Gloeden si concentrò su travestimenti, teatralità e citazionismo: lo spiccato interesse per il travestimento nelle sue composizioni fotografiche è il nodo cruciale della sua poetica. Queste trasformazioni non si fondavano soltanto su un repertorio di trucchi e maschere, ma anche su attori da guidare nella finzione narrativa. Il compimento delle sue opere comportava il coinvolgimento attivo dei modelli che chiamava a recitare davanti all'obiettivo. Durante la fase che precedeva lo scatto, von Gloeden assumeva la regia dell'azione: sceglieva il luogo e sistemava i costumi. I modelli seguivano le parole del fotografo che li guidava nelle pose e che, per farli immedesimare nelle parti, raccontava loro delle storie e dei miti, esortando così i soggetti ad assumere un atteggiamento il più possibile naturale.¹¹⁰

I travestimenti fotografici di von Gloeden provocano nel fruitore dubbi e interrogativi riguardo al sesso del modello/a, come in *Donna Siciliana* (1911), un ritratto a mezzobusto di un ragazzo travestito da donna, o in *The Beauty and the Strength of Italy* (1916), un'altra immagine di un giovane con in testa un foulard femminile. Gli attori erano prevalentemente adolescenti, spesso dai tratti femminili, scelti sempre con cura: tutti belli secondo l'ideale della Magna Grecia, vivaci, disponibili alla recita e con un'espressione di compiacenza sul viso.¹¹¹

I personaggi fotografati da von Gloeden, nudi o abbigliati all'antica, sono immersi fra i ruderi di Taormina e investiti da sentimenti spirituali e nostalgici e da cui emerge un rapporto fra uomo e natura che riflette i modelli pittorici del romanticismo tedesco, come in *Veduta di Naxos* del 1890, dove due figure di spalle contemplano il mare su una distesa di rocce.¹¹²

Per realizzare le fotografie di nudo von Gloeden si allontanò dall'ambiente chiuso e dai fondali dipinti dell'atelier, recandosi nei luoghi più suggestivi di Taormina. Riprese i modelli nudi o

¹⁰⁹ Gualdoni, 2017: 97.

¹¹⁰ Perna, 2013: 57-59.

¹¹¹ Zannier, 2008: 76-77.

¹¹² Perna, 2013: 23.

drappeggiati all'antica, immersi nella natura fra le rovine dei monumenti classici, mosso dalla volontà di recuperare il legame con l'arte e la civiltà greca. Il paesaggio siciliano assume così nelle sue immagini l'aspetto di un luogo mitico, dove gli scogli, il mare, i monti e le valli riportano alla mente le storie di pastori arcadici.¹¹³ Ricerca i riflessi dell'antichità e della gloria passata nella vita quotidiana in Italia, fotografa i modelli siciliani nudi o seminudi nel paesaggio, svelandone il potenziale erotico, sebbene siano rare le fotografie di nudo fortemente audace.¹¹⁴

L'intera opera di von Gloeden si fonda su una ripresa del reale nitida e dettagliata, i ritocchi sono quasi inesistenti e interessano solo i dettagli, come sopracciglia e capelli dei modelli o eventuali difetti del negativo. Fin dagli esordi interviene sull'ambiente esterno, mettendo perfettamente a fuoco una realtà ricreata ex novo secondo l'immaginazione del fotografo. Le fotografie di contadini, frati e bambini pongono in dialogo narrazioni di carattere quotidiano e popolare con modelli alti della tradizione pittorica: von Gloeden infatti progettava e allestiva messe in scena il cui aspetto ordinario è il risultato di una finzione.¹¹⁵ Un esempio è l'opera *Junger Mönch*¹¹⁶ (1893) dove il soggetto ritratto è uno dei modelli abituali del fotografo che per l'occasione veste i panni di un monaco: il giovane non lo era davvero, e in altre fotografie appare travestito da Nerone.¹¹⁷ Spesso von Gloeden prediligeva gli stessi soggetti, instaurando rapporti duraturi con i giovani siciliani che gli facevano da modelli.

Da menzionare la "ricostruzione" archeologica di von Gloeden, molto apprezzata dagli studiosi dell'epoca, che trovavano nelle sue immagini la suggestione romantica dell'antichità. Tutt'ora le fotografie di Taormina rimangono una piacevole testimonianza di bellezza.¹¹⁸

¹¹³ Perna, 2013: 37-39.

¹¹⁴ Zannier, 2008: 13.

¹¹⁵ Zannier, 2008: 27.

¹¹⁶ In italiano *Giovane monaco*.

¹¹⁷ *Nerone*, 1900 e 1902.

¹¹⁸ Zannier, 2008: 19.

7.2 IL PROCESSO E LA FAMA POSTUMA

Dopo la morte di Wilhelm von Gloeden, l'erede Pancrazio Buciuni proseguì l'attività vendendone le stampe. Nel 1934 però lo studio del fotografo venne perquisito per ordine del questore di Messina con il fine di rinvenire materiale osceno; vennero sequestrati e distrutti circa mille negativi e duemila stampe.¹¹⁹

In seguito Buciuni continuò la vendita del materiale sopravvissuto ma la vicenda non si esaurì in quell'occasione perché a distanza di alcuni anni, l'erede fu accusato di possesso e commercio di fotografie pornografiche. Il 21 marzo 1939 la polizia perquisì l'abitazione di Buciuni e sequestrò il materiale considerato scandaloso. Il Tribunale nominò perito il professor Stefano Bottari, docente di Storia dell'arte medievale e moderna presso l'Università di Messina per stabilire se le immagini dovessero essere considerate o meno oscene e lesive del comune senso del pudore. Bottari dichiarò di natura pornografica gran parte delle opere, considerandole mediocri immagini non artistiche.¹²⁰

Il 17 ottobre 1940 il Tribunale di Messina, nonostante la perizia del professore, assolse Buciuni in quanto il fatto non costituiva reato. Il Pubblico Ministero ricorse in appello ma il 15 aprile 1941 la Corte d'Appello di Messina riconfermò la sentenza, assolvendo definitivamente l'imputato.¹²¹

I primi studi a carattere storico-critico su Wilhelm von Gloeden risalgono alla seconda metà degli anni Settanta del Novecento. In quel periodo il gallerista Lucio Amelio acquisì l'intero archivio del fotografo e nel 1978 organizzò a Napoli la mostra *Wilhelm von Gloeden*: per l'occasione importanti artisti come Andy Warhol, Michelangelo Pistoletto e Joseph Beuys reinterpretarono le opere del fotografo, presentati in catalogo da Roland Barthes.

¹¹⁹ Perna, 2013: 91.

¹²⁰ Zannier, 2008: 16-17.

¹²¹ Zannier, 2008: 17.

Negli stessi anni l'opera di von Gloeden attirò l'interesse degli intellettuali vicini al movimento di Stonewall¹²², coinvolti nella nascita dei *Gay and Lesbian Studies*, che videro nelle fotografie dell'artista un simbolo di riscatto e di liberazione omosessuale.¹²³ La comprensione della fortuna postuma delle fotografie di von Gloeden è inscindibile dal processo sociale, politico e culturale di affermazione delle istanze omosessuali.

In particolare negli ultimi trent'anni a oggi la critica internazionale ha ampiamente riconosciuto il ruolo pionieristico delle fotografie di nudo maschile en plein air del fotografo tedesco.

¹²² I cosiddetti *moti di Stonewall* furono una serie di violenti scontri fra gruppi di omosessuali e la polizia a New York avvenuti negli anni '60, considerati come la nascita del movimento di liberazione gay moderno in tutto il mondo.

¹²³ Perna, 2013: 5-13.



Donna siciliana, W. von Gloeden, 1911.



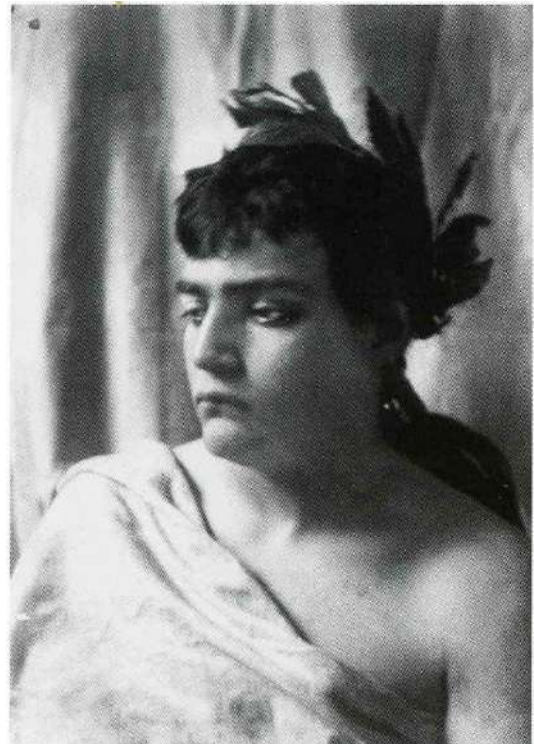
The Beauty and the Strength of Italy, W. von Gloeden, 1916.



Junger Mönch, W. von Gloeden, 1893-94.



Nerone, W. von Gloeden, 1902.



Nerone, W. von Gloeden, 1900.

CAPITOLO 8:

JEFF WALL

Nato in Canada nel 1946, Jeff Wall esordì come artista concettuale a metà degli anni sessanta. «Sono stato coinvolto dall'arte concettuale per più o meno cinque anni, dal 1966 al 1970 o '71, poi ho iniziato a rivolgermi altrove»,¹²⁴ nel 1978 infatti Wall iniziò a produrre le opere per le quali è maggiormente conosciuto, affiancando al lavoro artistico anche l'attività di docente. Dal 1985 Jeff Wall cominciò a insegnare sempre meno fino a interrompere definitivamente questo mestiere nel 1999, impegnandosi solamente nella produzione artistica.¹²⁵

Nella maggior parte dei casi, a partire dal 1978, le opere di Wall sono *light box* retroilluminati di grandi dimensioni mutuati direttamente dai cartelloni pubblicitari. Secondo le parole dello stesso fotografo: «Non si tratta di fotografia, non si tratta di cinema, non si tratta di pubblicità, ma ha una fortissima associazione con tutto questo».¹²⁶

Fin dai suoi primi lavori, Jeff Wall ha rappresentato lo spazio dell'uomo nel mondo contemporaneo, mettendo a nudo gli aspetti patologici della vita contemporanea, la solitudine, l'ansia e la condizione del paesaggio in quanto scena dominata dall'azione dell'essere umano, mai inteso come esplorazione geografica.¹²⁷

Le fotografie di Wall vengono considerate dallo stesso artista "cinematografiche" in quanto tutto è costruito: immagina il set, lo concepisce e lo costruisce, comportandosi simultaneamente come un direttore di scena che dirige i suoi attori, come un pittore che compone il suo spazio e come un fotografo che illumina la scena e sa dove posizionare la macchina fotografica. Le

¹²⁴ Wall, 2013: 228.

¹²⁵ Wall, 2013: 229.

¹²⁶ Wall, 2013: 229.

¹²⁷ Wall, 2013: 229.

sue opere, pianificate e organizzate in ogni minimo dettaglio,¹²⁸ sono infatti un esempio di *tableaux vivants*: i soggetti sono attori che interpretano un ruolo all'interno di un set. Le sue composizioni spesso si rifanno alla tradizione pittorica o letteraria, ad artisti come Manet, Cézanne o Hokusai e a scrittori come Kafka o Ralph Ellison.

Jeff Wall all'attività di artista affianca la produzione di saggi critici e teorici: in diverse occasioni infatti ha scritto sul lavoro di altri artisti, oltre a testi nei quali descrive il proprio lavoro riflettendo sui concetti alla base del proprio percorso estetico.

8.1 GESTUS

«Gesto» indica la posa o l'azione che proietta il suo significato in quanto segno convenzionato. Tutto il lavoro fotografico di Jeff Wall si basa sulla rappresentazione del corpo che nel *medium* della fotografia dipende dalla costruzione di gesti espressivi che possono fungere da emblemi.¹²⁹

La prima immagine presentata come *light-box* da Wall fu *The Destroyed Room* (1978) che, come si intuisce già dal titolo, mostra una stanza distrutta. Il fotografo si ispirò al dipinto del 1827 di Delacroix *La mort de Sardanapale*, ove l'artista aveva trasmesso la sua critica alla borghesia francese nell'era post-napoleonica attraverso la storia allegorica di Sardanapalo, l'ultimo re dell'Assiria. Nel dipinto il monarca viene presentato sul letto di morte, comandando la distruzione dei suoi possedimenti e il massacro delle sue concubine. Molti elementi di *La mort de Sardanapale* mancano nel lavoro di Wall, per esempio in *The Destroyed Room* non c'è la presenza umana. Il fotografo ha voluto creare l'immagine di una scena del crimine,

¹²⁸ Pelenc, 1996: 9.

¹²⁹ Wall, 2013: 9.

mostrando solo le tracce rimaste dopo un evento violento: le pareti rosse sono state danneggiate da atti vandalici, il materasso è stato tagliato, oggetti e vestiti sono sparsi ovunque. È infatti soprattutto la composizione di Delacroix e la tavolozza di rossi che si possono notare in Jeff Wall.¹³⁰

Uno dei suoi primi successi è *Picture for Women* (1979), opera sviluppata con l'intento di creare un rifacimento di *Un bar aux Folies-Bergere* (1881-1882) di Manet. Come nel quadro, anche nello scatto i protagonisti sono due, lo stesso fotografo e una modella, e vengono riportati in modo simile a come vennero ritratti nel quadro: Manet dipinse una barista osservata da un uomo e l'intera scena si riflette nello specchio dietro il bancone, nello stesso modo le due figure si specchiano nell'opera di Wall, la donna ha lo sguardo e la postura della barista e l'uomo del quadro è lo stesso fotografo. Nella sua opera Jeff Wall decise però di rendere contemporaneo il quadro posizionando la fotocamera al centro, in modo che catturi l'atto di fotografare la scena.¹³¹

Del 1985 è *Diatribes*, opera nella quale Wall volle introdurre questioni sociali, rendendo visibile la maternità proletaria immaginando due giovani e povere madri che discutono mentre camminano. L'ambientazione, i colori e la composizione ricordano *Aux confins de Paris* (1886) di Van Gogh.¹³² Dell'anno successivo è invece *The Storyteller* nel quale si può leggere un omaggio a *Le déjeuner sur l'herbe*, opera realizzata da Manet nel 1863. Nella fotografia di Wall si possono notare tre figure sedute in primo piano che ricordano il terzetto del quadro, sebbene la donna nuda di Manet sia stata sostituita da una accovacciata e vestita.¹³³

Opere del 1989 sono *The Arrest* che ricorda molto i colori e le luci delle opere di Caravaggio, *Stereo* che invece è un *tableau* ispirato a *Olimpia* (1863) di Manet dove il protagonista è un uomo disteso su un divano e non più una giovane donna; più interessante ed elaborata è la

¹³⁰ <http://artlead.net/content/journal/modern-classics-jeff-wall-destroyed-room-1978/>

¹³¹ De Duve, 1996: 30-31.

¹³² De Duve, 1996: 41.

¹³³ De Duve, 1996: 47-48.

fotografia *The Drain*, per la quale Jeff Wall scelse una location che ricorda molto quella di *The Bridge of Maincy* (1879) di Cezanne: l'arco presente nell'opera fotografica è infatti molto simile a quello dipinto a sinistra nel quadro. Secondo il fotografo questo però sarebbe un semplice caso, non avendo mai fatto riferimenti iconografici coscienti al pittore, pur provando per lui una grande ammirazione.¹³⁴

Per *A Sudden Gust of Wind* del 1993, Wall dovette utilizzare ben cento scatti e lavorare per un anno per riuscire a realizzare l'opera finale, impiegando attori ed effetti speciali. La fotografia ottenuta è un vero e proprio *tableau* della stampa su legno di Hokusai del 1832 intitolata *Ejiri nella provincia di Suruga*.¹³⁵

Nella produzione artistica di Jeff Wall non ci sono solo opere ispirate a pittori, ma anche a scrittori. Ne è un esempio *Odradek, Taboritska 8, Prague* del 1994, tratto da un breve racconto di Kafka, *Il cruccio del padre di famiglia* (1917), in cui Odradek è un piccolo oggetto in legno che sembra misteriosamente animato. Nella fotografia l'oggetto compare nel sottoscala, come descritto dall'autore, suggerendo l'idea che Odradek sia ancora in vita da qualche parte a Praga.¹³⁶

¹³⁴ De Duve, 1996: 35-36.

¹³⁵ Wall, 2013: 236.

¹³⁶ Wall, 2013: 236-237.



La mort de Sardanapale, E. Delacroix, 1827.



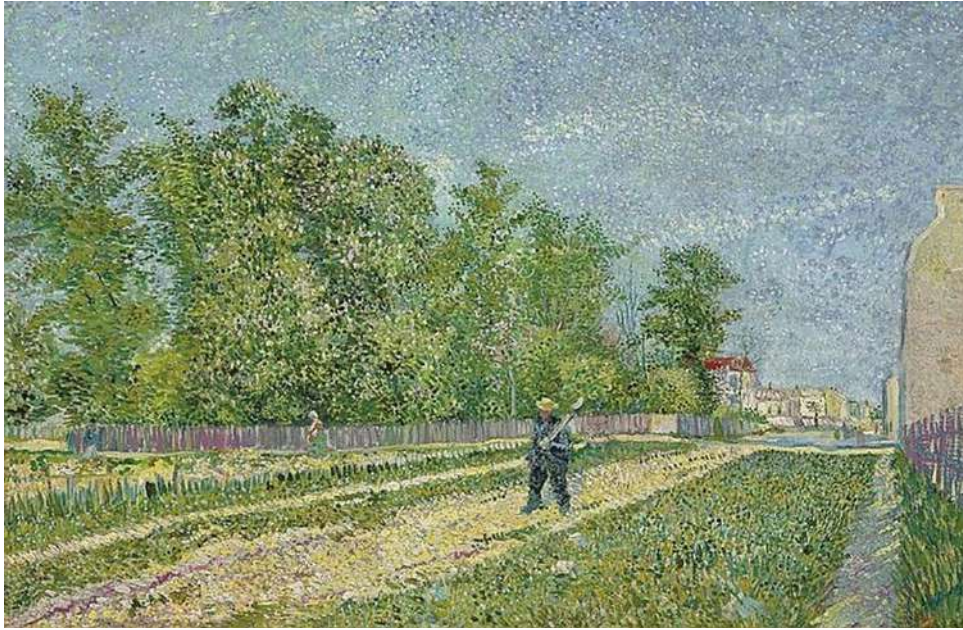
The Destroyed room, J. Wall, 1978.



Un bar aux Folies Bergère, E. Manet, 1881-82.



Picture for women, J. Wall, 1979.



Aux confins de Paris, V. van Gogh, 1887.



Diatribes, J. Wall, 1985.



The storyteller, J. Wall, 1986.



Le déjeuner sur l'herbe, E. Manet, 1863.



The storyteller, particolare.



Olympia, E. Manet, 1863.



Stereo, J. Wall, 1989.



The Bridge at Maincy, P. Cézanne, 1879.



The drain, J. Wall, 1989.



Ejiri nella Provincia di Suruga, Hokusai, 1932.



A Sudden Gust of Wind, J. Wall, 1993.

CAPITOLO 9:

JOEL-PETER WITKIN

Witkin nacque nel 1939 a Brooklyn, New York, da padre russo ebreo e da madre italiana cattolica. Presto i genitori divorziarono a causa dei continui contrasti religiosi, così il giovane Witkin si trasferì con la madre, la sorella e il fratello gemello a Greenpoint. Quando aveva sei anni la sua vita venne segnata da un evento macabro, la fotografia poi divenne per lui una sorta di percorso terapeutico: «Era domenica, io e mio fratello gemello, accompagnati da nostra madre, stavamo scendendo le scale della casa dove vivevamo per recarci in chiesa. Ci trovavamo nel corridoio d'ingresso quando sentimmo un terribile schianto e insieme acute grida d'aiuto. Un incidente aveva coinvolto tre automobili cariche di famiglie. Intanto, nella confusione, io avevo lasciato la mano di mia madre e dal luogo in cui mi trovavo sul marciapiede vidi rotolare fuori da un'auto capovolta qualcosa che si fermò proprio davanti ai miei piedi: era la testa di una bambina. Mi chinai per toccare quel viso, per parlargli... ma qualcuno mi portò via».¹³⁷ Questa esperienza lo spinse a interpretare la vita con immagini che privilegiano il dolore, il terrore, la violenza e il martirio.

Nel 1955 Witkin acquistò una camera reflex Rolleicord con cui iniziò a fotografare e, sollecitato dalla madre Witkin si dedicò presto all'arte e alla fotografia. Invitato dal fratello pittore che cercava soggetti inusuali per i suoi dipinti, il fotografo con le sue immagini documentò i *freak* di Coney Island, le attrazioni da luna park: un uomo con tre gambe, un ermafrodita e una donna con deformazioni ossee. Secondo Witkin questi "scherzi della natura" non dovevano essere disprezzati, sentiva che già avevano ricevuto le loro pene dalla vita; una figura con malformazioni può essere oggetto di terrore quanto di amore, un'immagine fra realtà

¹³⁷ Celant, 1995: 14.

e irrealtà, fra animale e umano, fra la paura di vivere e di morire. Malati, contorsionisti, nani, anoressici, transessuali, narcisisti, esibizionisti, obesi, disabili fisicamente e mentalmente, diventarono i suoi soggetti prediletti.¹³⁸ Per qualche anno poi l'artista, in assenza di esemplari viventi, si dedicò a costruire figurazioni fantasiose e grottesche simili alle illustrazioni Medievali e Rinascimentali, che ritraevano uomini con il collo di struzzo o il volto d'oca, provvisti di corna o di bizzarre protuberanze, ibridi fra bestie e uomini.¹³⁹

Tra il 1958 e il 1960 Witkin lavorò come assistente in diversi laboratori e studi di New York e si iscrisse alla Cooper Union School of Art dove, sotto l'insegnamento di Rubin Kavish, apprese le basi della tecnica scultorea che lo porteranno a realizzare negli anni Settanta oggetti surreali, basati su figure umane con particolari anatomici ampliati e deformati. Con lo scoppio della guerra in Vietnam, nel 1961 Witkin si arruolò nella divisione fotografia dell'esercito, prima nel settore delle immagini via satellite e poi come *combat photographer*, documentando le morti dovute a incidenti, manovre e suicidi. Terminato il servizio militare, ritornò alla Cooper Union, dove nel 1974 ottenne il diploma in scultura. L'anno successivo Witkin lasciò New York per frequentare i corsi di fotografia all'Università del New Mexico in Albuquerque dove allargò la conoscenza della storia dell'arte e della fotografia ed entrò in un clima culturale pieno di trasgressioni esistenziali e comportamentali che lo fecero appassionare ai riti crudeli e mistici delle culture indios.¹⁴⁰ Da qui sviluppò una concezione della vita come viaggio iniziatico e avventuroso che caratterizzò tutto il resto del suo lavoro, alla ricerca di soggetti umani, il cui delirio di dolore o di sofferenza possa essere rivelato fotograficamente. Il suo intento è quello di trasformare l'immagine in un "urlo" incontenibile dell'esistenza. Nel suo diario scrisse: «L'artista è uno sciamano, un prete e un mistico, capace di assumere l'ordine superiore del dialogo tra l'invisibile e il visibile ...». Gli spazi stretti che fungono da ambientazione nelle foto

¹³⁸ Parry, 2001: 10-11.

¹³⁹ Celant, 1995: 15.

¹⁴⁰ Celant, 1995: 16-18.

di Witkin suggeriscono dolore, sono luoghi scuri che diventano equivalenti dello spazio mentale inconscio.¹⁴¹

Dal 1976 Witkin iniziò a intervenire sulle fotografie durante lo sviluppo, con graffi o con tonalità di giallo e di marrone, ottenute utilizzando combinazioni tra aceto e acetone o tra gocce per occhi e salsa di soia che scuriscono le superfici fotografiche, invecchiandole; questi fattori mutano la rappresentazione, rendendola magica perché gli effetti ottenuti sono sempre diversi e unici. Il risultato è quello di rendere "favolosa" l'informazione fotografica, in modo che diventi il luogo privilegiato di un evento quasi miracoloso, di cui non si conosce il processo. Giocando con i materiali della fotografia, Witkin vuole "rifare" l'immagine, stravolgerla con la sua gestualità, cosicché i soggetti diventino presenze di una vita sconosciuta animata dallo spirito dell'individuo che le crea.¹⁴²

9.1: LA FOTOGRAFIA FRA SPIRITO E CARNE

Le fotografie di Witkin sembrano muoversi nell'universo del perverso e del sacrilego, toccando tutto ciò che è tabù, proibito o sconosciuto. Il fotografo si inventa un universo in cui convivono *freaks*, donne incinte, transessuali, animali, scheletri, nani, feti e crani sezionati, senza paura dell'enigma del diverso e dell'ignoto, del mostruoso e dello strano. Le figurazioni sacrileghe, il sadomasochismo, la mutilazione, il feticismo, la bestialità, la necrofilia e tutti gli altri tabù sociali si traducono nelle opere di Witkin in ritratti di una realtà che ha eroso tutte le differenze e tutti i limiti.¹⁴³

¹⁴¹ Parry, 2001: 12-13.

¹⁴² Celant, 1995: 20-21.

¹⁴³ Celant, 1995: 9-10.

Siccome le bellezze morte, i supplizi, le vite in rovina, i mostri e le leggende improbabili popolano la storia dell'arte, il fotografo si mette alla ricerca delle voci degli artisti scomparsi, ispirandosi alle figurazioni dal Gotico al Barocco, dall'Illuminismo al Romanticismo. Tramite la fotografia Witkin ne rievoca i territori proibiti, fatti di strano e di difforme, di sublime e di terrifico, recupera l'indicibile e l'inquietante bellezza rappresentata da Botticelli, Bosch, da Goya a Pablo Picasso, da Velazquez a Kubin; manipola stereotipi istituzionali, dalla *Venere di Milo* e di Botticelli, dalle nature morte di Sommer e di Jan Davidsz de Heem alla *Leda* di Nicolas Poussin.¹⁴⁴

Anche quando i suoi *tableaux* rappresentano una scena storica o mitologica, Witkin si ispira alla realtà: ogni immagine è un prolungamento verso il quotidiano, capta l'attenzione perché non lascia lo spettatore indifferente, tutte le sue fotografie sono uno strumento per sollecitare e risvegliare una partecipazione.¹⁴⁵

Fra i *tableaux vivants* di Witkin ce ne sono alcuni a carattere religioso, come la serie *Immagini contemporanee di Cristo* di cui fa parte *Ecce Homo* del 1975, dove il fotografo chiede a un vagabondo omosessuale di posare in un'opera nella quale egli è rappresentato come un «Cristo omosessuale».¹⁴⁶ Le sette di flagellanti del New Mexico ispirarono al fotografo l'opera *Penitente* (1982): per realizzarla Witkin costruì una grande croce di legno e due più piccole rappresentando la scena della crocifissione. Cristo ha il viso nascosto da una maschera a forma di teschio e ha un'espressione urlante mentre i due ladri sono stati sostituiti da due scimmie imbalsamate.¹⁴⁷ Un'altra opera che rappresenta Cristo è *Crucified Hourse* del 1999: Witkin prese in prestito un cavallo che doveva andare al macello e lo crocifisse.¹⁴⁸ Con la nascita di suo figlio, nel 1979, Witkin mise in scena la Maternità nella fotografia *Mother and Child (with*

¹⁴⁴ Celant, 1995: 23-24.

¹⁴⁵ Celant, 1995: 26.

¹⁴⁶ Parry, 2001: 22.

¹⁴⁷ Parry, 2001: 36.

¹⁴⁸ Parry, 2001: 118.

Retractor, Screaming). Con l'idea del sacro processo che intercorre fra la madre e il figlio che imparano a conoscersi, raffigura la madre con un retrattore dentale in un'espressione feroce mentre il bambino rilassato con la manina in bocca, in un classico gesto da neonato.¹⁴⁹

Spesso Witkin fotografa *tableaux vivants* parodistici di dipinti o sculture storiche e di artisti famosi: in *The Graces* (1983) riprende *Le Grazie* di A. Canova, per *Head of a Dead Man* (1990) si ispira a *Head of Martyr* (1877) di Odilon Redon, *Bacco* di Caravaggio (1596) lo rivisita in *Portrait of Holocaust* (1982), la donna rappresentata di spalle in *Courbet in Rejlander's Pool* (1985) è molto simile a quella raffigurata nel dipinto di G. Courbet *The Source* (1868).

In *Journeys of the Mask: Helena Fourment* (1984) il fotografo crea una parodia del ritratto erotico che Rubens nel 1638 fece alla sua seconda moglie, *Hélène Fourment esce dal bagno* (*La piccola pelliccia*). *Helena* di Witkin è un transessuale che indossa una maschera, i cui seni imitano perfettamente quelli della donna del dipinto e la posa è la medesima ma la differenza sta nel fatto che Helena Rubens descrive un genere di sessualità, mentre Witkin ne propone un altro.¹⁵⁰

Witkin nel 1986 viveva nella Hispanic South Valley di Albuquerque, dove spesso sui banconi delle macellerie si vedevano delle teste di pecora in esposizione. Tagliando e ricucendo alcune di queste, l'artista notò una certa somiglianza con la carne e le ossa del guerriero dipinte da Picasso in *Guernica* (1937), nacque così l'idea per la sua opera *The Guernica Variation: Pathological Reproduction*.¹⁵¹

Un altro *tableau vivant* ispirato a Courbet è *Studio of the Painter* del 1990, nel quale la scena è molto simile a quella rappresentata in *L'atelier du peintre* del 1855. Nell'opera di Witkin l'artista è rappresentato con il volto mascherato, davanti a un dipinto sormontato da un uccello con le ali aperte; accanto a lui si trova la modella il cui gesto ricorda la figura in piedi in *Les*

¹⁴⁹ Parry, 2001: 30.

¹⁵⁰ Parry, 2001: 42.

¹⁵¹ Celant, 1995: 37.

baigneuses (Courbet, 1853) mentre a sinistra si trova un'altra citazione del medesimo artista, *Les Demoiselles des bords de la Seine* (1856).¹⁵²

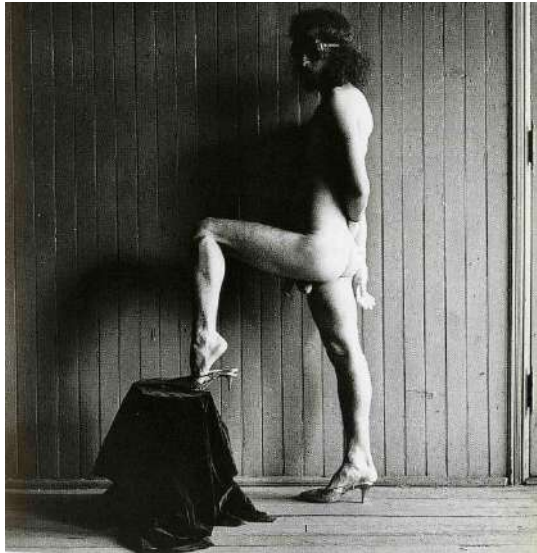
Fra i soggetti preferiti da Witkin ci sono le persone affette da malattie mortali, come il suo amico John Herring, morto di AIDS. Lo fece posare nel 1992 nell'opera *John Herring P. W. A. Posed as Flora with Lover and Mother*, un *tableau* ispirato a *Saksia in veste di Flora* (1635) di Rembrandt, come spiega l'artista stesso: «Sapendo che avrebbe dovuto morire ho voluto ritrarre qualcosa di lui, di ciò che amava, della sua gioia e della sua morte. Lo misi in posa come la *Flora* di Rembrandt. Flora è la dea dei fiori. John fu felice di questa idea, poiché fino a quando si era ammalato, aveva dedicato la sua vita ai fiori. Lo sfondo era ispirato ai dipinti di Tiziano e di Tintoretto. Misi John tra le braccia del suo compagno. Misi la madre di John nella posizione in cui lo teneva quando era bambino. Ho messo John su una nuvola per mostrare la sua nobiltà rispetto alla vita. Le creature che fuoriescono da John rappresentano la sua malattia».¹⁵³

Nel 1998 il fotografo fece un viaggio a Berlino dove lavorò ad alcune fotografie delle quali però fu insoddisfatto, a parte per *Studio, Berlin* dove simula quello che potrebbe essere lo studio di un artista romantico ottocentesco. Il braccio e la testa penzolanti raffigurati a destra sono una citazione del dipinto *La Mort de Marat* (1793) di J. L. David. Il soggetto dell'opera è la Storia, sebbene non ci sia una narrazione precisa ma siano rappresentati tutti pezzi scollegati come a rappresentare uno schizzo di artista.¹⁵⁴

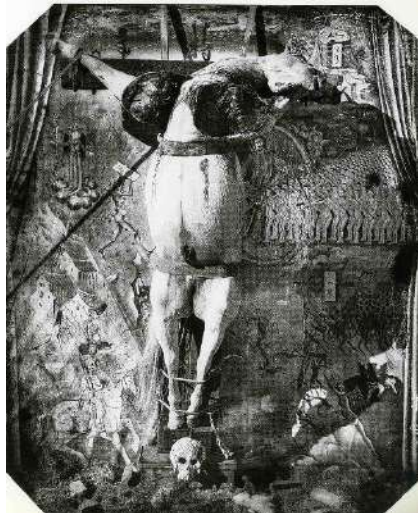
¹⁵² Celant, 1995: 40.

¹⁵³ Celant, 1995: 29-30.

¹⁵⁴ Parry, 2001: 104.



Ecce Homo, J. P. Witkin, 1975.



Crucified Hourse, J. P. Witkin, 1999.



Mother and child, J. P. Witkin, 1979.



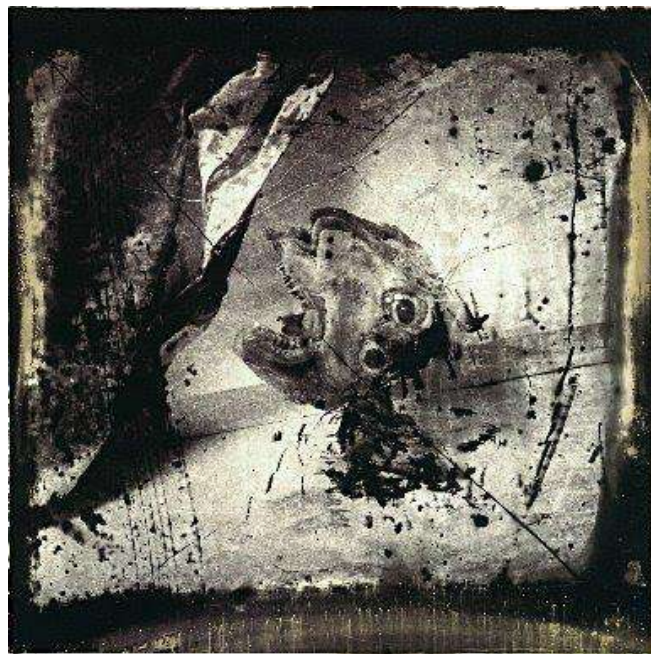
Hélène Fourment esce dal bagno, P. P. Rubens, 1638.



Journeys of the Mask: Helena Fourment, J. P. Witkin, 1984.



Guernica, P. Picasso, 1937.



The Guernica variation, J. P. Witkin, 1986.



L'atelier du peintre, G. Courbet, 1855.



Les baigneuses, G. Courbet, 1853.



Les Demoiselles des bords de la Seine, G. Courbet, 1856.



Studio of the painted, J. P. Witkin, 1990.



Saksia in veste di Flora, Rembrandt, 1635.



John Herring P. W. A. Posed as Flora with Lover and Mother, J. P. Witkin, 1992.



Studio Berlin, J. P. Witkin, 1998.



La mort de Marat, J. L. David, 1793.



Studio Berlin, particolare.

CAPITOLO 10:

ANNIE LEIBOVITZ

Annie Leibovitz, nata nel 1949 a Waterbury, Connecticut, è una fotografa di fama internazionale che da decenni collabora con riviste ad altissima tiratura per le quali crea complicati set dove ritrae tanto celebrità quanto persone sconosciute.¹⁵⁵

Figlia di un tenente colonnello della US Air Force e di un'insegnante di danza, la giovane Leibovitz fu costretta a passare l'infanzia sempre in viaggio da una base militare a un'altra insieme ai genitori e ai cinque fratelli. fu proprio guardando fuori dal finestrino dell'automobile che la fotografa apprese il taglio delle inquadrature, grazie anche all'influenza della madre che non mancava mai di riprendere con la cinepresa ogni momento della loro vita per creare una sorta di archivio familiare. D'altra parte la rappresentazione familiare con i nuovi mezzi tecnologici faceva parte della cultura popolare americana del dopoguerra: tutti dovevano fotografare, lasciare memoria dell'esistenza familiare che era la base della rappresentazione della società in ogni suo aspetto.¹⁵⁶

L'arte fu sempre l'interesse principale di Annie Leibovitz fin dalla High School, passione che coltivò poi iscrivendosi nel 1967 al San Francisco Art Institute per studiare pittura. La Leibovitz era interessata anche alla politica in un momento cruciale per gli Stati Uniti. La fotografia americana doveva in primo luogo essere una testimonianza del tempo, anche con una decisa presa di posizione politica. Dall'inizio degli anni Sessanta infatti gli Stati Uniti dedicarono molto spazio a questa forma artistica: il Museum of Modern Art organizzava molte retrospettive, si moltiplicavano i corsi e le riviste specializzate avevano sempre più mercato.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Scarlini, 2012: 7.

¹⁵⁶ Scarlini, 2012: 8-10.

¹⁵⁷ Scarlini, 2012: 14-26.

La Leibovitz decise di partecipare a corsi di fotografia per impadronirsi della tecnica. Le sue prime immagini furono scattate quando si trovava nelle Filippine durante l'estate del 1967 al seguito del padre: colta l'occasione per acquistare una macchina fotografica, catturò centinaia di fotografie della popolazione, dei paesaggi e della vita nelle basi militari.¹⁵⁸

La famiglia Leibovitz aveva radici ebraiche e come molti altri *jewish american* alla ricerca di una nuova possibile casa, anche Annie Leibovitz nel 1969 decise di recarsi in Israele dove trascorse alcuni mesi vivendo nel *kibbutz* Amir. Non fu una scelta casuale, infatti in quel luogo era presente una scuola d'arte dove iniziò a seguire le lezioni. Israele non rimase per molto tempo la casa della Leibovitz che presto decise di tornare negli Stati Uniti dove la macchina fotografica assunse un ruolo fondamentale nella sua vita. Tornata al San Francisco Art Institute si iscrisse a un corso di fotografia e decise che quello era ciò che voleva fare nella vita: «Ero una persona giovane, immatura, impaziente e la fotografia mi sembrava un mezzo più immediato rispetto alla pittura. Se dipingere mi isolava, scattare fotografie mi trascinava fuori e mi aiutava a socializzare».¹⁵⁹

Una presenza ricorrente nelle opere di Annie Leibovitz è la danza, la madre le aveva trasmesso la passione per il ballo, una pratica di divertimento sempre presente nelle immagini familiari. Negli anni Ottanta la Leibovitz iniziò a lavorare con Mark Morris; per lei il coreografo posò nudo su un divano in un giardino, una loro interpretazione di *The Dream* (1910) di Henri Rousseau. Fu grazie a Morris che la fotografa conobbe il ballerino Mikhail Baryshnikov che iniziò a seguire per lungo tempo, prova dopo prova, vedendo i suoi spettacoli svariate volte fino a riuscire a catturare in un'immagine il senso della performance.¹⁶⁰

Nel 1988 Annie Leibovitz incontrò per la prima volta Susan Sontag, autrice e importante intellettuale. La Leibovitz non aveva letto nulla della Sontag, con cui strinse un legame

¹⁵⁸ Scarlini, 2012: 15-16.

¹⁵⁹ Leibovitz, 2010: 13.

¹⁶⁰ Leibovitz, 2010: 84-88.

sentimentale e intellettuale. Susan Sontag iniziò a scrivere di fotografia all'inizio degli anni Sessanta sul *New Yorker* per poi raccogliere i suoi saggi nel volume *Sulla fotografia* (1977) avanzando molti dubbi sulla possibilità del mezzo fotografico di rappresentare la realtà mentre Annie Leibovitz è una delle maggiori creatrici di immagini "artefatte". La loro relazione durò sino alla morte della Sontag nel 2004, malata di leucemia; lo stesso anno la Leibovitz pubblicò il libro *A Photographer Life*, dedicato alla compagna deceduta, dove Susan Sontag compare ritratta sul letto di ospedale.¹⁶¹

Oltre alle collaborazioni con le riviste per le quali spazia fra pubblicità, moda e ritratti di celebrità e mentre si susseguono le sue mostre in giro per il mondo, Annie Leibovitz pubblica anche libri, che ritiene la sua più personale espressione: «I libri sono puri. Sono miei. Le riviste per cui lavoro non mi appartengono. Chi le domina è il caporedattore, che ha tutti i diritti di usare il materiale nel modo in cui vuole. [...] Spesso i libri hanno un impatto emotivo maggiore di quanto si sia pensato. Nessuno tiene al tuo lavoro o lo ama come fai tu, e se devi spiegarlo, devi poterlo presentare esattamente come vuoi. Ecco perché per me un libro è meglio di qualsiasi altro mezzo».¹⁶²

10.1: GLI ESORDI: IL MONDO DI ROLLING STONE

Nel 1967 a San Francisco, Jan Wanner e Ralph Gleason fondarono la rivista *Rolling Stone*, rivolta soprattutto a un pubblico di hippy: il rock e la politica erano gli argomenti principali.¹⁶³ Tornata da Israele Annie Leibovitz iniziò a fotografare cortei di protesta contro la guerra a Berkley e a San Francisco, immagini che decise di proporre all'*art director* di *Rolling Stone*

¹⁶¹ Scarlini, 2012: 49-51.

¹⁶² Scarlini, 2012: 61-62.

¹⁶³ Scarlini, 2012: 31.

che pubblicò una delle sue fotografie nella copertina di un'edizione speciale della rivista.¹⁶⁴ Nel 1970 la Leibovitz iniziò quindi a pubblicare su *Rolling Stone*; copertina dopo copertina ottenne sempre maggior successo fino al 1973 quando divenne la fotografa principale, incarico che ricoprì per dieci anni. Inizialmente la collaborazione era sul tema delle proteste contro la guerra in Vietnam, nel 1971 invece cominciò a fotografare anche le figure del mondo del pop. I suoi primi modelli furono John Lennon e Yoko Ono e il risultato della lunga seduta fotografica fu un'immagine di loro in tuta accompagnata dalla dicitura *Working Class Hero*. La fotografia fece il giro del mondo e la fama della Leibovitz crebbe sempre di più. Fotografò poi molti attori e importanti figure della musica rock e pop. Fra il 1972 e il 1975 svolse il ruolo di fotografa di *tournee* per i Rolling Stones; scattò immagini durante il congedo di Nixon dalla Casa Bianca dopo lo scandalo Watergate e andò in Sud Africa per seguire il *body builder* Arnold Schwarzenegger.¹⁶⁵

Per una copertina di *Rolling Stone* fotografò Bette Midler distesa in un letto di rose, l'attrice aveva appena finito le riprese per il film *The Rose* del quale era la protagonista, Rose: farla stendere sulle rose le sembrò l'idea giusta.¹⁶⁶

Poco prima di venire assassinato l'8 dicembre 1980, John Lennon e Yoko Ono avevano trascorso una giornata insieme ad Annie Leibovitz, che in una sessione fotografica realizzò la loro immagine più celebre: il cantante disteso nudo sul letto abbraccia la compagna vestita di nero e le dà un bacio. La morte del musicista diede molta popolarità alla fotografia che venne pubblicata sulla copertina di *Rolling Stone*.¹⁶⁷

Per il numero successivo della rivista la Leibovitz doveva fotografare Bruce Springsteen, di cui era appena uscito l'ultimo album. Decise di immortalarlo mentre pattinava sul ghiaccio

¹⁶⁴ Leibovitz, 2010: 16.

¹⁶⁵ Scarlini, 2012: 33-35.

¹⁶⁶ Leibovitz, 2010: 58.

¹⁶⁷ Scarlini, 2012: 36.

ispirandosi al dipinto *The Skating Minister* (1790) di Henry Raeburn che ritrae un pattinatore.¹⁶⁸

Nel corso degli anni Annie Leibovitz divenne il lato visivo della rivista che molti iniziarono ad acquistare proprio per le sue fotografie.¹⁶⁹

10.2: I RITRATTI DELLE CELEBRITÀ: VANITY FAIR

Nel 1983 Annie Leibovitz lasciò *Rolling Stone* per firmare un contratto con *Vanity Fair*, sperando che la molteplicità degli argomenti trattati le avrebbe permesso di ritrarre una maggiore varietà di soggetti. Inizialmente però non lavorava molto perché le copertine erano affidate al collega Irving Penn; soltanto l'anno successivo, quando Tina Brown divenne il nuovo direttore della rivista, la Leibovitz ebbe più incarichi.¹⁷⁰ Nel lavorare per *Vanity Fair*, la fotografa doveva tener conto della necessità della rivista di rendere tutto più patinato e seducente. Il suo compito era quello di fotografare celebrità con un pizzico di invenzione e qualche tocco ironico, sebbene la convenzione fosse sempre la chiave favorita. Il corpo rimase comunque uno degli interessi principali della Leibovitz, la quale decise di scattare immagini non prevedibili, dove spesso compaiono animali o accessori scenografici che in qualche modo illustrassero i pensieri dei soggetti fotografati: la poetessa Tess Gallagher compare a cavallo indossando una maschera d'argento, la filantropa Liz Smith sembra stia partecipando a un rodeo nel bel mezzo di Time Square, Michael Jackson intento a ballare la coreografia del video musicale *Black and White*, George Clooney fotografato con indosso stivali da pescatore e circondato da belle ragazze nude mentre Meryl Streep viene rappresentata con la faccia bianca

¹⁶⁸ Leibovitz, 2010: 63.

¹⁶⁹ Scarlini, 2012: 36.

¹⁷⁰ Leibovitz, 2010: 64.

di cerone, intenta a manipolarlo. Per *Vanity Fair* la Leibovitz fotografò anche figure politiche come la famiglia Trump, Hillary Clinton e Barack Obama; uno scatto interessante è quello fatto alla regina Elisabetta II con una mantella nera davanti a uno sfondo di nuvole che sembrano riprese da un dipinto di Canaletto.¹⁷¹

Nel 2005 Annie Leibovitz fece un servizio fotografico all'attrice Scarlett Johansson. L'immagine iniziale nella rivista vede l'attrice distesa su una spiaggia della California, in una posa anni Cinquanta che ricorda molto la famosa scena del film *Da qui all'eternità*.¹⁷²

Per il progetto fotografico per la campagna ecologista *The Green Issue*, la Leibovitz decise di scattare una fotografia rifacendo l'opera *Ballet society* di Irving Penn; rispetto allo scatto originale però la fotografa cambia lo sfondo: infatti Julia Roberts, George Clooney, Al Gore e Robert F. Kennedy Jr. indossando abiti verdi si trovano davanti a un muro di mattoni semicrollato, ricoperto di muschio ed edera. La Roberts viene rappresentata come una dea, incarnando la figura della Natura stessa.¹⁷³

Per il servizio di punta di un'edizione speciale di *Vanity Fair* del 2007 dedicato a Hollywood, Annie Leibovitz realizzò una serie di scatti che raccontavano una storia da film *noir*. Il servizio fotografico si intitolava *Killers Kill, Dead Men Die* e la vicenda riguardava la morte di un investigatore privato; i personaggi principali erano una bionda ereditiera, un detective della squadra omicidi e un paparazzo. Il servizio venne pubblicato su trentatré pagine. Per alcune immagini la fotografa si ispirò a specifici film, per altre invece mise insieme elementi di più pellicole differenti. L'intero lavoro era un omaggio allo stile cinematografico degli anni Quaranta e Cinquanta, sebbene la storia fosse ambientata nel presente e gli abiti fossero contemporanei.¹⁷⁴ Per la scena del delitto fu costruito un set, per altre fotografie invece la

¹⁷¹ Scarlini, 2012: 39-40.

¹⁷² Scarlini, 2012: 40.

Da qui all'eternità (From Here to Eternity) è un film del 1953 diretto da Fred Zinnemann.

¹⁷³ <https://www.vanityfair.com/news/2006/05/onthecover200605>

¹⁷⁴ Leibovitz, 2010: 172-175.

Leibovitz si servì di ambientazioni reali, come ad esempio lo scatto che ritrae Jack Nicholson realizzato alla casa dell'attore. La prima immagine che la fotografa portò a termine fu quella che ritrae Anjelica Huston, Diane Lane e Sharon Stone nel bagno del Dorothy Chandler Pavillion. La Leibovitz per questa fotografia si ispirò a una scena del film *The Women* (1939) di George Cukor. Nelle immagini di questo servizio fotografico sono presenti molti attori famosi, da Helen Mirren a Kate Winslet, da Robert de Niro a Ben Affleck, Penelope Cruz, Sylvester Stallone, Judy Dench e altri.¹⁷⁵

10.3: LA COLLABORAZIONE CON VOGUE

Per la prima volta nel 1999 Annie Leibovitz andò a Parigi per fotografare le sfilate di alta moda per conto della rivista *Vogue* iniziando così la collaborazione. Tutti i personaggi famosi amano farsi fotografare per *Vogue* perché si tratta di una rivista prestigiosa e, non trattando giornalismo investigativo, non devono preoccuparsi di ciò che verrà scritto su di loro.¹⁷⁶

Creare un servizio fotografico per *Vogue* è molto simile a girare un film dovendo programmare tutto in anticipo prima di arrivare sul *set*. Nei primi servizi la Leibovitz improvvisava molto, poi iniziò a ispirarsi a capolavori letterari, organizzando ogni minimo dettaglio in modo molto preciso, com'era richiesto dalla rivista. Il progetto si chiamava *Once Upon A Time* e il primo servizio della serie fu dedicato ad *Alice nel paese delle meraviglie*, nel dicembre 2003. Per i costumi si affidò a stilisti che parteciparono anche in prima persona agli scatti in ruoli specifici: John Galliano diventò la Regina di Cuori, Tom Ford il coniglio bianco e Christian Lacroix la

¹⁷⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=zSe1h26USxI>
https://www.vanityfair.com/news/2007/03/filmnoir_portfolio200703

¹⁷⁶ Leibovitz, 2010: 127-129.

Lepre Marzolina. Alice invece fu interpretata dalla giovane attrice Natalia Vodianova.¹⁷⁷ Gli scatti sono ispirati a pezzi del libro di Lewis Carroll: Alice che cade nel buco nero insieme al coniglio bianco, lei che diventa gigante dentro la casa o al tavolo con la Lepre e il Cappellaio Matto.¹⁷⁸

Un altro classico della letteratura che la Leibovitz mise in scena fu *Il Mago di Oz* di L. Frank Baum. Per questo lavoro la fotografa si ispirò molto all'omonimo film del 1939, soprattutto per i costumi. La parte di Dorothy fu data all'attrice Keira Knightley, l'artista Jasper Johns interpretò il leone, Jeff Koons una delle scimmie volanti della strega cattiva, Chuck Close il Mago e Kara Walker la strega buona.¹⁷⁹

Nel 2013 venne affidato a Annie Leibovitz il servizio fotografico dedicato alle collezioni primaverili dell'anno successivo dei più famosi marchi di moda, da Prada a Chanel. L'idea della fotografa fu quella di riprodurre alcune importanti opere della storia dell'arte e a fare da modella per l'intero progetto fu l'attrice Jessica Chastain. Per la copertina fu scelta una fotografia che riprendeva il quadro di Frederic Leighton, *Flaming June* (1895). Fra gli altri *tableaux vivants* ci sono: *Le Retour de la Mer* dipinto nel 1924 da Felix Vallotton, l'opera di Henri Matisse del 1921 *Odalisque à la culotte rouge*, non manca Gustave Klimt del quale la Leibovitz riprodusse *Frauenbildnis (Portrait of Ria Munk III, 1918)* e nemmeno Vincent van Gogh con *La Mousmé* (1888), il ritratto di *Mrs. Grover Cleveland* (1899) dipinto da Anders Zorn, *La Robe du Soir* di René Magritte e infine riprende la figura di *Christabel* scattata da Julia Margaret Cameron nel 1866.¹⁸⁰ Le immagini della Leibovitz non sono una semplice copia delle opere originali ma sono frutto di una vasta conoscenza e di un attento studio della storia dell'arte unito al desiderio di rendere accessibile a tutti il patrimonio artistico.

¹⁷⁷ Leibovitz, 2010: 132.

¹⁷⁸ <https://www.vogue.com/article/from-the-archives-once-upon-a-time-in-vogue>

¹⁷⁹ Leibovitz, 2010: 35.

¹⁸⁰ <https://www.vogue.com/article/where-to-find-the-eight-masterworks-that-inspired-jessica-chastains-vogue-cover-shoot>

10.4: CALENDARIO PIRELLI

Annie Leibovitz ebbe l'incarico di realizzare il Calendario Pirelli 2000. L'approccio della fotografa si allontanava volutamente da quello delle precedenti edizioni del calendario, prodotto sin dal 1963. La Leibovitz voleva creare qualcosa di diverso per l'arrivo del nuovo millennio: il suo obiettivo era quello di mostrare la figura della donna come simbolo di forza, non più come sola esibizione della propria sensualità.¹⁸¹ Il risultato che ottenne fu dato dal lavoro che fece con i ballerini del Mark Morris Dance Group. Per l'artista i danzatori sono soggetti sempre interessanti da fotografare: anche da fermi possiedono una grazia e un'eleganza che non si riscontra in altre persone; inoltre i ballerini sono abituati a esprimersi attraverso il corpo e non hanno problemi a spogliarsi. La Leibovitz decise di realizzare il servizio in un fienile a Rhinebeck, New York; la luce naturale era poca perciò la integrò con un impianto di illuminazione recentemente creato per la realizzazione di video musicali. Non appena la luce colpiva i corpi, questa si smorzava creando delle ombre morbide e poco definite. Annie Leibovitz decise di fotografare solamente parti del corpo, ritenendo che l'effetto luminoso scelto non valorizzasse i volti.¹⁸²

Per realizzare il Calendario, la Leibovitz affrontò il lavoro come se stesse creando un quadro, ispirandosi a grandi artisti che segnarono la storia della rappresentazione del nudo femminile, tanto provenienti dall'arte classica quanto ai grandi fotografi come Edward Weston e Irving Penn.¹⁸³

Nel 2015 Annie Leibovitz ebbe nuovamente l'opportunità di lavorare al Calendario Pirelli e anche in questo caso la fotografa si allontanò dalla classica visione della donna proposta dal calendario. L'idea dell'artista era quella di creare un calendario all'insegna della forza e del

¹⁸¹ <http://pirellicalendar.pirelli.com/it/article?article=438>

¹⁸² Leibovitz, 2010: 136-141.

¹⁸³ http://www.dailymotion.com/video/x1w9v7t_pirelli-calendar-2000-the-making-of-channel_lifestyle

coraggio: infatti non ritrasse bellissime modelle nude ma donne che hanno eccelso nello sport, negli affari o nel mondo dell'arte, che sono diventate un modello di successo femminile. Fra loro ci sono la tennista Serena Williams, la comica Amy Schumer, l'attrice Yao Chen, prima ambasciatrice cinese dell'Alto Commissariato delle Nazioni Unite per i Rifugiati (UNHCR), la cantante Patti Smith e la musicista Yoko Ono.¹⁸⁴

¹⁸⁴ <https://www.ilpost.it/2015/12/01/foto-calendario-pirelli/>



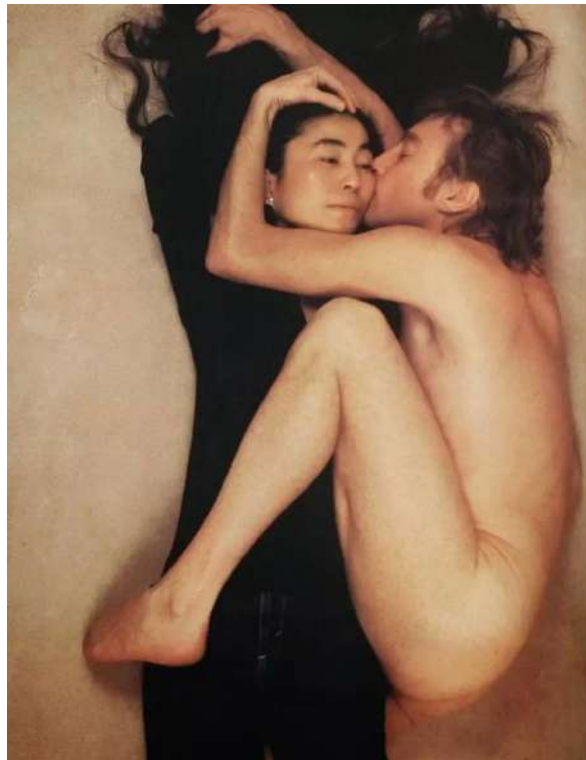
The Dream, H. Rousseau, 1910.



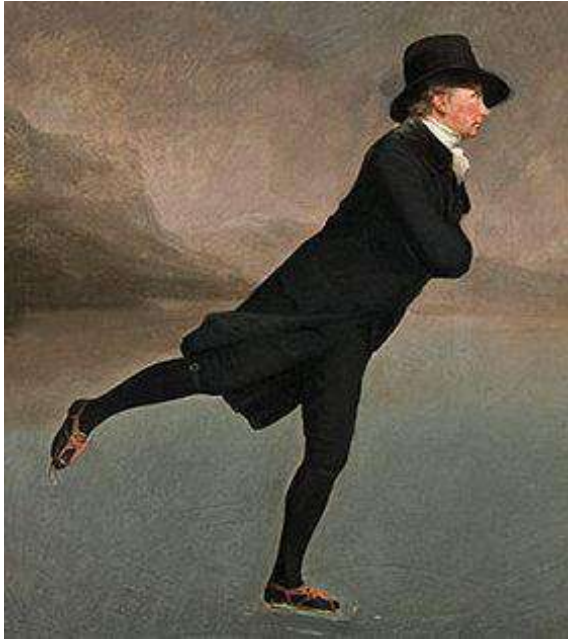
Mark Morris, A. Leibovitz, 1990.



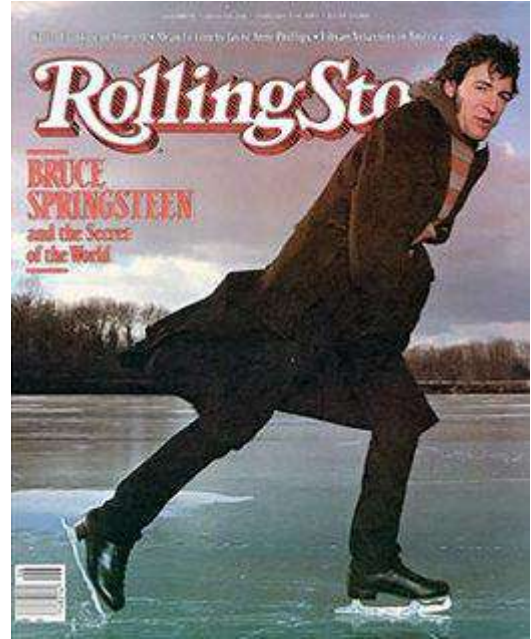
Bette Midler, A. Leibovitz, 1979.



John Lennon e Yoko Ono, A. Leibovitz, 1980.



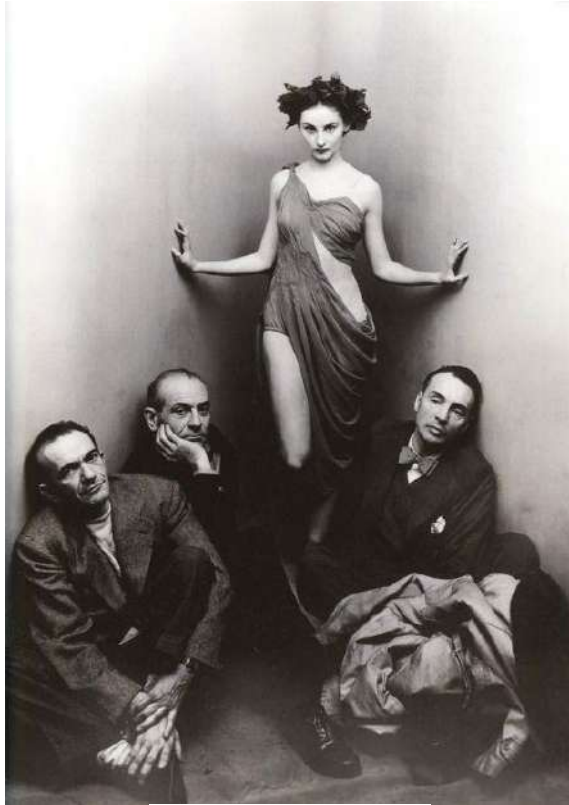
The Skating Minister, H. Raeburn, 1790.



Copertina di *Rolling Stone* con Bruce Springsteen, A. Leibovitz, 1980.



Scarlett Johansson, A. Leibovitz, 2005.



Ballet society, I. Penn, 1948.



The Green Issue, A. Leibovitz, 2006.



Jack Nicholson, A. Leibovitz, 2006.



Anjelica Huston, Diane Lane e Sharon Stone, A. Leibovitz, 2006.



The mad tea party, A. Leibovitz, 2003.



Emerald city, A. Leibovitz, 2005.



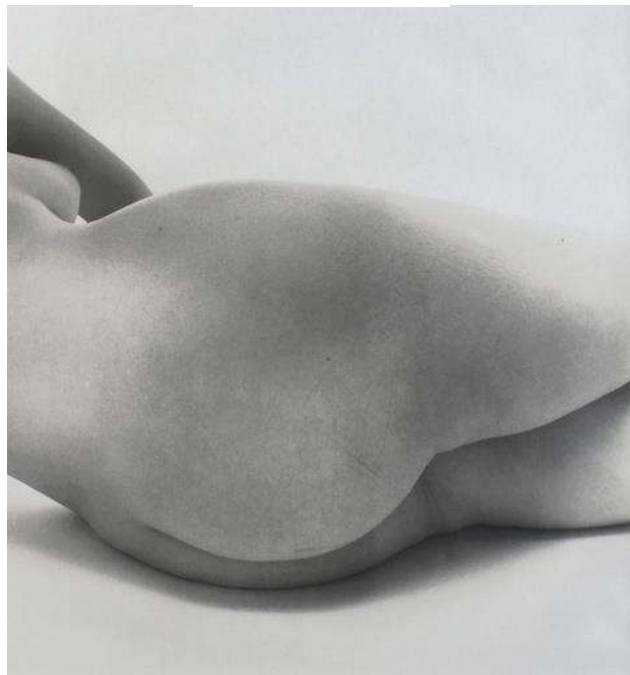
Flaming June, F. Leighton, 1895.



Copertina di *Vogue*, *Flaming June*, A. Leibovitz, 2003.



Nude, E. Weston, 1925.



Nude No 56 (Variant), I. Penn, 1949.



Calendario Pirelli 2000, June Omura, A. Leibovitz, 1999.

CAPITOLO 11:

GREGORY CREWDSON

Nato nel 1962 a Brooklyn da padre psichiatra e madre insegnante, Gregory Crewdson fin da piccolo era affascinato dalla psicanalisi, ascoltava le sedute del padre attraverso le assi del pavimento della loro casa e questi insegnamenti influenzarono le sue opere. Diventato adolescente Crewdson iniziò a suonare la chitarra in una band rock'n roll, The Speedies, per poi lasciare il gruppo e iscriversi alla Scuola d'Arte Purchase Collage dove studiò dal 1981 al 1985.¹⁸⁵

Negli stessi anni suo padre decise di acquistare insieme a un gruppo di investitori un vasto tratto di area selvaggia in mezzo a una serie di laghi nel Massachusetts occidentale, non lontano dalla città di Lee, iniziando a lavorare la terra con alcuni amici. In un luogo isolato ai margini della proprietà, Crewdson costruì una capanna di legno che divenne presto il rifugio prediletto per lavorare ai suoi progetti fotografici.¹⁸⁶ Nel 1988, l'artista si laureò all'università di Yale con una tesi in cui ritraeva le case degli abitanti di Lee. Sebbene possa sembrare un tipico progetto di fotografia documentaristica, ciò che ne risultò fu tutt'altro: gli interni e gli esterni delle abitazioni erano obsoleti, vagamente inquietanti, come perseguitati. Anche le persone sono strane, apparentemente ordinarie ma perse in loro stesse.¹⁸⁷

Ispirate spesso al saggio freudiano *Das Unheimliche*¹⁸⁸, le fotografie di Crewdson rappresentano il mondo rurale e delle piccole città apparentemente idilliaco come un sogno inquietante, pieno di oscurità e mistero; l'iconografia del paesaggio divenne una metafora delle

¹⁸⁵ Moody, 2002: 6-8.

¹⁸⁶ Moody, 2002: 9.

¹⁸⁷ Siegel, 2005.

¹⁸⁸ In italiano *Il perturbante*, 1919. *Unheimliche* è un aggettivo utilizzato per esprimere in ambito estetico una particolare attitudine del sentimento più generico della paura, che si sviluppa quando una cosa (o una persona, un'impressione, un fatto o una situazione) viene avvertita come familiare ed estranea allo stesso tempo, cagionando generica angoscia unita a una spiacevole sensazione di confusione ed estraneità.

nevrosi, delle ansie e dei desideri umani. Il fotografo presenta storie articolate che riguardano la penetrazione del misterioso nella normalità: il suo intento è la drammatizzazione degli scenari suburbani, rappresentate con un'attenzione ossessiva ai dettagli ma allo stesso tempo con l'intrusione di particolari destabilizzanti, tanto inquietanti quanto inspiegabili.¹⁸⁹ Quelle di Crewdson sono dunque immagini sostanzialmente credibili, ma in cui è il soprannaturale a svolgere un ruolo centrale, rappresentando l'America e le sue ossessioni.¹⁹⁰

Gregory Crewdson realizza le sue opere componendo più fotografie della stessa scena con profondità di campo diverse. Le immagini sono scattate tramite mezzi tipici delle produzioni cinematografiche in veri e propri set allestiti appositamente. La luce è utilizzata in modo teatrale, ponendo attenzione a ogni minimo dettaglio e facendo sì che le scene rappresentate siano state realizzate come per un film.¹⁹¹

11.1: TWILIGHT

La serie *Twilight* di Gregory Crewdson, iniziata nel 1998 e completata nel 2002, è probabilmente il progetto più famoso dell'artista e può essere considerato come concetto guida di tutto il suo lavoro. Composto da quaranta fotografie stampate su tavole di grandi dimensioni, esplora il paesaggio domestico e il suo rapporto con un mondo naturale artificialmente accentuato. *Twilight*, il crepuscolo, è considerato un momento magico, quando la routine quotidiana subisce delle strane trasformazioni.¹⁹² Nel mondo di Crewdson questo è il momento in cui le forze nascoste e le energie scure entrano nelle abitazioni delle persone. In un'immagine

¹⁸⁹ AA.VV., 2005.

¹⁹⁰ Berg, 2005.

¹⁹¹ <http://www.arte.rai.it/articoli/%E2%80%9Csanctuary%E2%80%9D-di-gregory-crewdson/1868/default.aspx>

¹⁹² Moody, 2002: 10.

si vede un albero sradicato in mezzo a una stanza (*Untitled-Bedroom tree*, 2001-2002), in un'altra un uomo stende sul pavimento strisce di prato artificiale (*Untitled*, 1999), in molte altre fotografie ci sono persone distese o in piedi con lo sguardo perso nel vuoto, come fossero possedute. In *Untitled*, 2001, in un bagno si vede un ragazzo con solo le mutande addosso e con un braccio infilato in un buco del pavimento, in una cavità scura e sotterranea con i tubi di scarico che la attraversano, la parte dell'arto nel buco è pallido e innaturale, non ha nulla a che fare con il resto del corpo, sembra un'entità a parte.¹⁹³

Per creare la serie *Twilight* Crewdson lavorò principalmente come un regista che stesse producendo un film. Le fotografie furono scattate in studio, ognuna frutto di settimane di lavoro in cui furono costruiti dei complessi *set*, concepiti in ogni minimo dettaglio mirando a creare un effetto cinematografico. Per realizzare le immagini Crewdson si ispirò a elementi di libri di Stephen King, al romanzo di Ray Bradbury *Something Wicked This* (1962) a film come *Close Encounters of the Third Kind* (1977) ed *E. T.-The Extraterrestrial* (1982) di Steven Spielberg, ai film di David Lynch, soprattutto a *Blue Velvet*, alle scene surreali di *Donnie Darko* (Richard Kelly, 2001) e alla serie televisiva *The Twilight Zone*, andata in onda negli Stati Uniti fra il 1959 e il 1965. Tutte queste opere hanno affinità con le fotografie di Crewdson, dove sono presenti elementi di fantasia, fantascienza e orrore.¹⁹⁴

Le suggestive immagini di Gregory Crewdson accoppiano la bellezza con l'orrore, il fascino con il disgusto, suggerendo narrazioni aperte a infinite interpretazioni. La collisione fra il normale e il paranormale trasforma il paesaggio suburbano in un luogo di meraviglia e ansia, catturando momenti misteriosi, rivelando aspetti inconcepibili o inimmaginabili della realtà domestica.¹⁹⁵

¹⁹³ Berg, 2005.

¹⁹⁴ Berg, 2005.

¹⁹⁵ Moody, 2002: 11.



Untitled - Bedroom tree, G. Crewdson, 2001-'02.



Untitled, G. Crewdson, 1999.



Untitled, G. Crewdson, 2001.

CAPITOLO 12:

DAVID LACHAPELLE

Nato nel Connecticut nel 1963, David LaChapelle fin da giovane voleva essere un artista, così frequentò la North Carolina School of the Arts scegliendo la fotografia come forma d'arte. Verso la fine degli anni '80, LaChapelle iniziò a esibire le sue opere nelle gallerie di New York: la sua prima mostra fu in occasione dell'apertura della galleria 300, nel 1984. Presto LaChapelle suscitò l'interesse di Andy Warhol: i due si erano conosciuti a un concerto degli Psychedelic Furs al Ritz, un locale notturno newyorkese, e ben presto l'artista offrì al giovane fotografo un incarico per l'importante rivista *Interview*.¹⁹⁶ LaChapelle cominciò quindi a lavorare per importanti pubblicazioni e a creare campagne pubblicitarie.¹⁹⁷

Nel 1984 il compagno del fotografo morì di AIDS: convinto di essere anche lui prossimo alla morte e di avere poco tempo a disposizione, LaChapelle trasse dallo shock uno stimolo artistico e professionale che lo spinse a lavorare duramente. Se fino ad allora era stato interessato dal colore e dal senso dell'umorismo, da quel momento in poi cominciò a fotografare in bianco e nero per tornare al colore solamente negli anni Novanta, quando trovò il coraggio di sottoporsi al test e scoprì di non essere positivo all'HIV. Riprendere il colore fu la sua reazione alla scoperta che sarebbe sopravvissuto.¹⁹⁸

David LaChapelle è un artista narrativo, ciò che a lui interessa sono le ossessioni della società contemporanea: le sue fotografie, rivestite di una evidente patina *glamour*, raccontano il bene e il male, l'utile e il superfluo del mondo di oggi. I soggetti sono uomini e donne ricchi e potenti, a volte bellissimi e altre grotteschi. Il fotografo mostra chi siamo, chi siamo stati e chi

¹⁹⁶ *Interview* è stata una rivista statunitense creata dagli artisti Andy Warhol, John Wilcock e Gerard Malanga nel 1969, trattava di celebrità, arte e cultura pop. Nel maggio 2018 è stata annunciata la sua chiusura.

¹⁹⁷ Mercurio, 2008: 27-28.

¹⁹⁸ Mercurio, 2008: 29-30.

potremmo essere. LaChapelle non crede all'impossibile, con le sue opere vuole dar vita alla sua immaginazione e riesce sempre a realizzare ciò che ha in mente.¹⁹⁹

12.1: RAPPRESENTAZIONI RELIGIOSE

Molte opere di David LaChapelle sono a carattere religioso e dimostrano il grande interesse dell'artista per la storia dell'arte. Un chiaro esempio è la serie di fotografie realizzate nel 2003 per la rivista inglese *I.D.* intitolata *Jesus is My Homeboy*: il fotografo ha messo in scena gruppi di giovani che indossano abiti in stile *underground* fra i quali compare sempre la figura di Gesù, rappresentato come nell'iconografia tradizionale e avvolto da un'aura luminosa. I volti dei ragazzi che lo circondano sono increduli e curiosi; le scenografie sono luoghi comuni come la strada, gli interni domestici o i fast food ma le scene sono ispirate agli episodi dei Vangeli: *Intervention* rappresenta La lapidazione dell'adultera, la lavanda dei piedi viene messa in scena in *Anointing* e *Last Supper* è eseguita seguendo il modello de *L'ultima cena* di Leonardo da Vinci. Gesù entra a far parte della vita di tutti i giorni, immerso nel quotidiano delle metropoli americane, in mezzo a giocatori di basket, ragazzi tatuati e porno star; Cristo ha lo sguardo perso nel vuoto e sembra non aver alcun messaggio per l'umanità, ha le mani protese in avanti ma non ha nulla da offrire.²⁰⁰ LaChapelle si è chiesto come sarebbe se Cristo fosse qui oggi e, secondo il fotografo, sarebbe uscito con la gente di strada e gli emarginati, con i poveri, le prostitute, gli spacciatori e i gangster, sarebbero stati loro i suoi fedeli seguaci.²⁰¹

Un punto di svolta per la produzione fotografica di LaChapelle è stato il suo viaggio a Roma nel 2006. In quell'occasione visitò la Cappella Sistina rimanendo folgorato dagli affreschi di

¹⁹⁹ Mercurio, 2008: 13-15.

²⁰⁰ *Jesus is my Homeboy*, Casa dei Tre Oci.

²⁰¹ <https://thejesusquestion.org/2011/06/29/jesus-is-my-homeboy-a-photograph-series/>

Michelangelo e in quel momento decise di dedicarsi totalmente all'arte, facendo così svanire il suo interesse per riviste e campagne pubblicitarie. Il risultato è l'opera *Deluge*, ispirata al *Diluvio Universale* di Michelangelo. A partire dall'originale significato del diluvio, l'acqua che purifica il mondo dai peccatori, il fotografo ha messo in scena il tracollo della società dei consumi: l'improvvisa catastrofe naturale segna un punto di non ritorno per gli eccessi, i piaceri e gli abusi della società contemporanea, inserendo simboli dell'establishment internazionale come il famoso casinò di Las Vegas Caesars Palace, il Burger King, la catena di caffè Starbucks e il marchio Gucci.²⁰² L'ossessivo attaccamento ai beni materiali e il consumismo sono l'oggetto della critica che LaChapelle vuole fare con questa opera. Molti sono i personaggi ripresi dall'opera di Michelangelo: la figura maschile che regge fra le braccia un giovane in posizione verticale con il capo reclinato, l'anziano che porta sulle spalle dei sacchi e anche lo stesso Caesars Palace può ricordare l'edificio dipinto nell'affresco. Il fotografo ha preso spunto anche da altre opere: la ragazza con il cellulare in mano nella parte sinistra dell'immagine ricorda molto la posa dell'allegoria della Verità nella *Calunnia* di Botticelli mentre lo stesso giovane che porta l'altro il posizione verticale può essere ricondotto anche alla figura di Cristo e al personaggio che lo sostiene mentre lo mettono in croce nella *Deposizione di Cristo* di Benedetto Antelami.²⁰³ Per realizzare *Deluge* LaChapelle ha ricreato il set di un kolossal cinematografico, studiato nei minimi dettagli, dove uomini, donne, bambini e anziani si aggrappano a ciò che rimane di un mondo affogato nei propri vizi.

Nel 2007 il fotografo rappresentò una vera e propria *Pietà* ambientata ai giorni nostri, *Pieta with Courtney Love*. Al posto della Madonna appare Courtney Love, che sostiene il corpo di un giovane vittima della droga. LaChapelle affronta il dramma della perdita di una persona cara utilizzando la storica iconografia della Pietà, ispirandosi alle opere rinascimentali e al

²⁰² *Thy Kingdom come*, Casa dei Tre Oci.

²⁰³ Mercurio, Torres, 2008: 41.

preraffaellismo inglese, in particolare a Holman Hunt. Un'altra rappresentazione dello stesso tema vede invece un Cristo *hippie* che regge il corpo senza vita di Michael Jackson.²⁰⁴

12.2: DOPO LA POP

Secondo LaChapelle, la Pop Art ha sempre significato qualcosa di accessibile anche a un pubblico di massa e non specializzato: la cultura pop trova un'immediata corrispondenza con un linguaggio indirizzato al grande pubblico.

In alcune sue opere David LaChapelle ripropone lavori di importanti artisti della Pop Art come Andy Warhol, Richard Hamilton, Allen Jones, Tom Wesselmann e Claes Oldenburg, rivisitando le opere originali disseminandole di spunti sarcastici. La celebre sedia elettrica di Warhol viene fotografata da LaChapelle con un paio di scarpe da donna appoggiate sul pavimento. *Celebrity Gleam* è ispirato allo stile di Hamilton, sia per quanto riguarda la composizione che i colori utilizzati. In *Cell Phone Life*, dove sono presenti un enorme cellulare e la sagoma di un nudo femminile, si può ritrovare *Great American Nude* di Wesselmann.²⁰⁵

LaChapelle imita opere di Andy Warhol anche in *Amanda as Andy Warhol's Liz RED* (2007) e in *Amanda as Andy Warhol's Marilyn* (2002), nelle quali ha fotografato la modella transessuale newyorkese Amanda Lepore nei panni di Liz Taylor e di Marilyn Monroe, fotografandola come nelle celebri serigrafie che l'artista aveva dipinto delle due Dive. Con queste opere il fotografo vuole denunciare l'ipocrisia presente in America per quanto riguarda la chirurgia plastica, che da un lato viene esaltata e incoraggiata per il rimodellamento del corpo per avvicinarsi il più possibile al contemporaneo canone di bellezza e dall'altro viene rifiutato

²⁰⁴ *The Beatification*, Casa dei tre Oci.

²⁰⁵ Mercurio e Torres, 2008: 87.

come scandaloso nei transessuali che si sottopongono a interventi chirurgici per il cambiamento di sesso.²⁰⁶

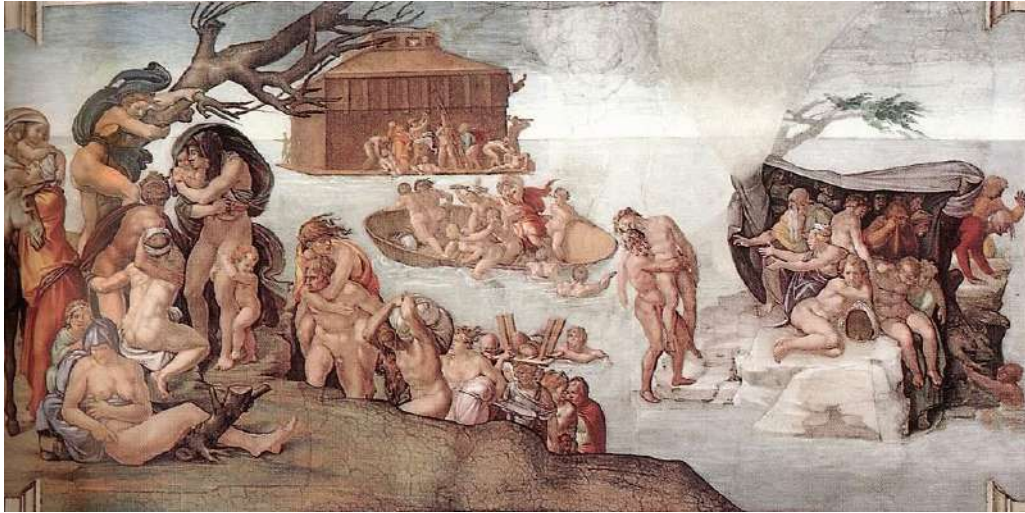
²⁰⁶ *My own Marilyn – My own Liz*, Casa dei Tre Oci.



Ultima Cena, L. da Vinci, 1495-'98.



Last Supper, D. LaChapelle, 2003.



Diluvio Universale, Michelangelo, 1508-'10.



Deluge, D. LaChapelle, 2006.



Diluvio Universale, particolare.



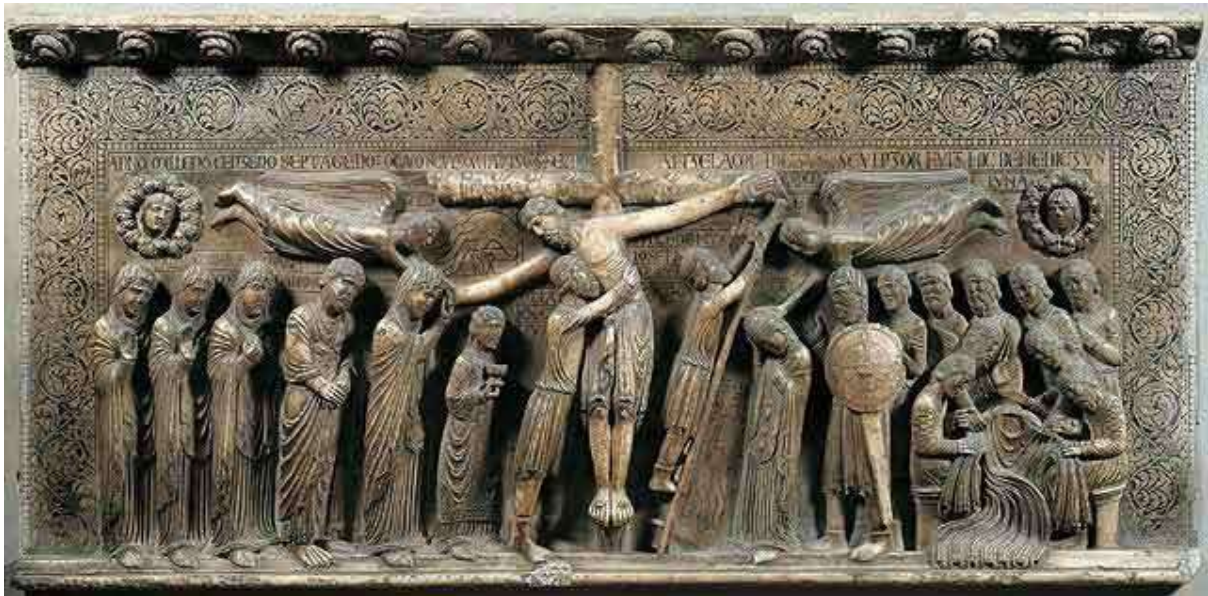
Deluge, particolare.



Diluvio Universale, particolare.



Deluge, particolare.



Deposizione di Cristo, Benedetto Antelami, 1178.



Diluvio Universale, particolare.



Deluge, particolare.



Pieta with Courtney Love, D. LaChapelle, 2006.



Liz #6, A. Warhol, 1963.



Amanda as Andy Warhol's Liz RED, D. LaChapelle, 2007.



Green Marilyn, A. Warhol, 1962.



Amanda as Andy Warhol Marilyn, D. LaChapelle, 2002.

CAPITOLO 13:

IL NUDO NEI *TABLEAUX VIVANTS*: UN CONFRONTO

Riguardo la scelta del nudo può essere interessante mettere a confronto gli approcci di tre differenti artisti: Wilhelm von Gloeden, Joel Peter Witkin e David LaChapelle. Le immagini di von Gloeden sono intime, delicate, mentre quelle di Witkin sono più crude, violente; ma lo stesso Witkin ammira l'opera dell'altro fotografo, capace di legare l'antico e il contemporaneo in un medesimo teatro del desiderio, l'artista newyorkese condivide questo: nelle sue opere piene di citazioni si ritrova il fantastico e la volontà di rapportarsi con il presente attraverso la tradizione. Witkin, parlando di von Gloeden afferma: «costituisce il mio legame con la bellezza maschile, la quale, ci rendiamo conto sempre di più, è stata con noi fin dalle divinità pagane dei Greci. La mia immagine è omoerotica, ma anche chi non è omosessuale può amare il corpo maschile».²⁰⁷ Sebbene quindi Witkin ammiri e si ispiri a von Gloeden, Witkin nelle sue immagini sostituisce la delicatezza del fotografo tedesco con deformità biologiche e mutilazioni. A von Gloeden si può ricondurre anche lo stile di LaChapelle, le cui caratteristiche sono citazionismo e artificialità; nella sua opera si possono trovare molti aspetti di continuità con von Gloeden: LaChapelle allestisce in modo meticoloso le scenografie per i suoi *tableaux vivants*, evitando il più possibile gli effetti digitali, costruendo le scene, scegliendo costumi e personaggi e dirigendoli nelle loro pose. Per entrambi gli artisti il rapporto con il reale rimane indispensabile per dar vita all'immaginario, il registro alto e basso si mescolano generando immagini ibride e artificiose.

²⁰⁷ Perna, 2013: 87.

CAPITOLO 14:

VANESSA BEECROFT

Vanessa Beecroft è un'artista italiana contemporanea diventata famosa per le sue opere performative. Formatasi come scenografa, crea installazioni in forma di *tableaux vivants* in gallerie e musei coinvolgendo modelle che solitamente indossano soltanto biancheria intima, tacchi alti o scarpe da ginnastica e a volte collant o parrucche. Le sue performance hanno una logica antropologica: i soggetti e i loro costumi provengono dalla città in cui si svolge l'evento.²⁰⁸

Per i suoi *tableaux vivants* Vanessa Beecroft generalmente parte da disegni nei quali rappresenta corpi femminili cercando poi un'aderenza della fonte disegnativa con le modelle, studiando a pieno anche l'architettura del luogo oltre alla composizione della scena. Il suo progetto iniziò negli anni della formazione all'Accademia di Brera, dove la Beecroft incontrò «ragazze speciali, che somigliavano ai personaggi dipinti da Piero della Francesca, a quelli dei film di Godard o alle modelle di Vogue; ma avevano un'impressione che mi ricordava quelle delle sante»²⁰⁹. L'artista stessa afferma che i suoi modelli di riferimento sono «le pitture del Rinascimento: non ho avuto immediati riferimenti di performers perchè sono sempre troppo... performativi. I miei riferimenti sono sempre state le immagini fisse, non potendo riprodurle con la pittura le ho realizzate con gli esseri umani»²¹⁰. La pittura è la pietra di paragone del lavoro di Vanessa Beecroft, che combina elementi di moda e di arte performativa: le sue esibizioni rispecchiano l'iconografia di dipinti, di film e di moda. L'artista utilizza analogamente gli stereotipi femminili, il glamour e il linguaggio visivo della moda come un

²⁰⁸ Smith R., *Critic's Notebook; Standing and Staring, Yet Aiming for Empowerment*, The New York Times, 6 maggio 1998.

²⁰⁹ <https://www.stilearte.it/come-e-perche-nacquero-i-nudi-di-gruppo-di-vanessa-beecroft/>

²¹⁰ <http://www.artslife.com/2016/02/28/dalla-performance-alla-pittura-intervista-a-vanessa-beecroft/>

significante erotico per suscitare una risposta da parte dello spettatore. L'arte della Beecroft è legata anche all'ossessione che ha per il suo disturbo alimentare, la bulimia; le sue opere dipendono infatti dalla vergogna che prova per la sua ossessione, dall'affrontare questo sentimento e volerlo far sentire agli altri, imponendolo al pubblico.²¹¹

14.1: PERFORMANCE E TABLEAUX VIVANTS

Le performance di Vanessa Beecroft iniziano con un'immagine come riferimento, sviluppandosi poi attraverso la sua durata, il movimento e il gesto dei modelli; quando crea le sue opere si appropria esplicitamente delle immagini di film, della pittura e dei media della moda. Il suo scopo è sempre quello di denunciare le relazioni complesse e spinose fra il corpo della donna e la società che la circonda.²¹²

Vanessa Beecroft nelle sue performance presenta i modelli, perlopiù femminili, in massa, immaginati come un collage di stereotipi: vuole uniformarli, far sì che diventino oggetti replicati, rimuovendone le caratteristiche non essenziali, privandoli di ornamenti e migliorandone la somiglianza reciproca dipingendo loro pelle e tingendo i capelli. Cerca di ridurli a oggetti vivi, in qualche modo al di fuori della storia, del genere, della razza e del potere: la sua intenzione è quella di minimizzare l'individualità dei suoi soggetti rendendoli il più possibile uguali gli uni con gli altri. L'artista percepisce le ragazze delle sue opere come estensioni di sé stessa, mettendo in scena un'opportunità per gli altri di identificarsi guardando gli stereotipi delle donne dei nostri giorni. Questa strategia può essere interpretata come un

²¹¹ *Reckless perfectionism. Judith Thurman discusses Vanessa Beecroft, art and illness*, The New Yorker, 17 marzo 2003.

²¹² Roll, 2014: 33.

modo per presentare una donna ideale derivata dai media come *tableau vivant* e posta come proiezione della fantasia visiva dell'artista di tali immagini.²¹³

«Provocare, spingere in avanti i limiti della società o vedere cosa succede se si toccano certi tabù, sono stimoli per la mia creazione artistica. Ma la ragione prima del mio lavoro rimane comunque poetica, introspettiva, psicoanalitica, sociale, formale, cromatica, compositiva... L'idea mi viene di solito in modo spontaneo, senza una metodologia precisa. Riassumo l'idea in una proposta e la passo al direttore di produzione che la trasforma in un progetto. Il progetto include il coinvolgimento di diversi collaboratori: fotografo, operatore, truccatore, costumista, casting che seguo a distanza. [...] Non si prova: il giorno in cui di solito incontro tutti per la prima volta è il giorno in cui avviene la performance».²¹⁴ Spiega l'artista. Alle modelle vengono date delle regole ben precise: non parlare, non interagire in alcun modo con le compagne, non ridere, non muoversi teatralmente né troppo velocemente o troppo lentamente, devono essere semplici, naturali, distaccate, comportarsi come se fossero vestite e come se non ci fosse nessuno nella stanza a parte loro, consentendo così di ottenere un totale straniamento della loro presenza. I loro corpi nudi entrano in contrasto con le espressioni distaccate del volto. L'inizio della performance è sempre caratterizzato dall'ordine: alle ragazze viene assegnato un numero scritto sul pavimento, una posizione precisa nell'ambito della disposizione, secondo una collocazione del gruppo su una linea quadrata, circolare o comunque simmetrica; a loro poi spetta di creare, nel muoversi, un disordine naturale e privo di teatralità.²¹⁵

I *tableaux vivants* della Beecroft sono documentati tramite fotografia e video, in un giorno diverso rispetto a quello della messa in scena per il pubblico, questo fa capire l'importanza della documentazione fotografica del lavoro e la sottomissione dell'artista alla perfezione e

²¹³ Roll, 2014: 33-40.

²¹⁴ <https://www.stilearte.it/come-e-perche-nacquero-i-nudi-di-gruppo-di-vanessa-beecroft/>

²¹⁵ Ibidem.

all'aspetto commerciale di questa per il successo delle sue opere. Il risultato ricorda la fotografia di moda.²¹⁶

Il lavoro di Vanessa Beecroft si può considerare circolare: nella costruzione, nella durata e nella documentazione degli eventi rispecchia la natura ciclica del suo processo creativo. Immagina una figura perfetta di donna, creando uno spettacolo visivo di immaginazione, permettendo a questo di disintegrarsi e quindi di catturarlo in una posa istantanea perfetta.²¹⁷

²¹⁶ Ivi, pp. 30-32.

²¹⁷ Ivi, pp. 80-81.

CAPITOLO 15:

FOTOGRAFI EMERGENTI

15.1: REMAKE, MASTER WORKS OF ART REIMAGINED: IL PROGETTO

DI JEFF HAMADA

I *tableaux vivants* non sono utilizzati solamente da fotografi professionisti: negli ultimi anni questo stile è spesso impiegato anche nel campo della fotografia amatoriale. Un esempio degno di nota è quello di Jeff Hamada, un giovane grafico e film-maker canadese di origini giapponesi che nel 2008 ha creato il blog d'arte *Booooooom*²¹⁸. Nel giro di un decennio il blog di Jeff Hamada si è affermato nella scena artistica contemporanea con lo scopo di mettere in evidenza talenti emergenti di tutto il mondo. L'interesse di Jeff Hamada è sempre stato quello di ispirare e incoraggiare i suoi lettori alla creazione artistica, così nel 2011 il fondatore del blog ha lanciato loro una sfida: *Remake*. L'obiettivo è quello di ricreare un'opera d'arte famosa in una foto. L'idea di Jeff era quella di far costruire ai partecipanti un set e progettare dei costumi, senza fare troppo affidamento sulla postproduzione al computer. Centinaia di persone hanno presentato il loro lavoro per il *Remake Project*, scaturendo l'interesse di molti quotidiani americani, i quali iniziarono a scrivere articoli a riguardo.

Inizialmente le fotografie venivano pubblicate nel blog di Hamada, ma il progetto ha avuto talmente successo che nel 2015 è stato pubblicato un libro intitolato *Remake: Master Works of Art Reimagined*.²¹⁹ Le opere d'arte dei maestri del passato come Caravaggio, Leonardo Da

²¹⁸ <https://www.booooooom.com/>

²¹⁹ Hamada, 2015.

Vinci, Annibale Carracci, Jacques-Louis David sono affiancate dalle rispettive rivisitazioni fotografiche, che possono essere parodie ironiche quanto riproduzioni il più fedeli possibile.

INTERVISTA A JEFF HAMADA

D: Prima di tutto potremmo parlare del tuo blog, che dà la possibilità ai giovani artisti di mostrare le loro opere. Perché hai pensato di crearlo? Se vuoi darmi qualche informazione sul blog, come funziona, ecc. Nello specifico, com'è nato il progetto *Remake*? E per quanto riguarda i fotografi, sono professionisti o hanno partecipato anche fotografi amatoriali?

R: Ho creato *Booooooom* come archivio di arte visiva stimolante sviluppata da fotografi emergenti. Ho voluto essere sicuro che fosse accessibile e che includesse chiunque, indipendentemente dal fatto che abbiano un'educazione artistica o meno. Progetti come *Remake* volevano essere apprezzati sia da artisti che da "non-artisti", potevano partecipare persone di tutte le età e livelli. Alcuni sono professionisti, molti non lo erano e io li ho trattati tutti allo stesso modo.

D: Per *Remake* hai ricevuto molte adesioni e poi è diventato anche un libro. Puoi spiegarmi come si è sviluppato il progetto?

R: L'idea era semplice: ricreare con la fotografia le grandi opere d'arte. Volevo allontanare le persone dai computer e sfidarle a essere creative prima di scattare le foto anziché dopo aver catturato l'immagine. Creare i costumi, costruire i set, piuttosto di usare applicazioni o Photoshop per modificare le fotografie. Ci sono alcuni *remake* quasi identici alle opere originali ma i miei preferiti sono quelli non così precisi e non rifiniti. Mi è piaciuto questo esercizio

perché non ci sono state brutte presentazioni. I lavori amatoriali hanno qualità oneste e ingenuie che li rendono più interessanti da guardare.

15.2: TIANA BRASSESCO E LAZLO PASSI NORBERTO

Il rapporto fra pittura e fotografia è ben riuscito nella collaborazione fra la modella veneziana Tiana Brassesco e il fotografo veronese Lazlo Passi Norberto. La coppia ha dato vita nel 2010 al progetto fotografico *The Essence of Decadence*.²²⁰ Gli autori si sono ispirati ad alcuni lavori della storia dell'arte, riproponendoli in chiave contemporanea attraverso le attuali potenzialità del mezzo fotografico. Al centro del progetto c'è la rappresentazione della figura umana attraverso quindici rifacimenti di opere classiche del Decadentismo a cavallo fra la fine dell'800 e l'inizio del '900. Nella realizzazione dei *tableaux vivants* Brassesco e Norberto hanno curato ogni aspetto dell'allestimento, svolgendo di persona i compiti di sarto, carpentiere, scenografo e truccatore, ricercando i materiali e gli oggetti necessari alle reinterpretazioni.²²¹ È impressionante la capacità della Brassesco di immedesimarsi nei panni delle protagoniste dei dipinti, posando come se davanti a lei ci fosse un cavalletto e non una macchina fotografica. Fra i *remake* si possono citare lavori di Gustav Klimt come *Nuda Veritas* (1899) e *Il cappello nero* (1910), alcuni di Egon Schiele come *Donna seduta con un ginocchio piegato* (1917), *The day dream* (1880) di Dante Gabriel Rossetti, *Sogni* (1896) di Vittorio Corcus e molti altri.

²²⁰ <https://www.tanialazlo.com/the-essence-of-decadence/>

²²¹ Corso S., *Interpretando la decadenza*, RaiNews, 22 gennaio 2014.

Elemento distintivo delle opere di Brasseco e Norberto è la minuziosa costruzione dei set fotografici e la riproduzione accurata dei più piccoli dettagli. Questo progetto ha permesso loro di farsi conoscere in tutto il mondo e di spostare la propria attività a New York.

INTERVISTA A TIANA BRASSECO E LAZLO PASSI NORBERTO

D: Come vi siete avvicinati alla fotografia e come questa è diventata il vostro lavoro (davanti e dietro l'obiettivo)? Come avete iniziato la collaborazione?

R: Entrambi abbiamo seguito studi legati all'arte e sperimentato diversi media prima di iniziare a lavorare assieme come duo. Tania ha studiato all'Accademia di Belle Arti di Venezia lavorando principalmente con la pittura e avendo esperienze lavorative in ambito scenografico e Lazlo ha studiato Arti Visive e dello Spettacolo allo IUAV di Venezia lavorando anche nel mondo del video e della fotografia. Quando ci siamo conosciuti abbiamo deciso di unire tutte le nostre esperienze e conoscenze fondendole in un progetto comune. La fotografia, come medium finale del nostro lavoro (finale perché nel nostro processo lavorativo usiamo e uniamo tanti media diversi), è stato quello che abbiamo trovato congeniale al nostro approccio lavorativo, che ci ha dato maggior libertà espressiva.

Abbiamo iniziato a collaborare assieme quasi dieci anni fa, spinti dall'esigenza di sperimentare qualcosa di nuovo che unisse le nostre passioni e conoscenze. Ci siamo lasciati trasportare dalla passione e dalla curiosità impegnando tutte le nostre energie, senza sapere esattamente dove questo ci avrebbe portato e fortunatamente da quel momento non ci siamo mai fermati.

D: Per quanto riguarda *The Essence of Decadence*, vi siete ispirati a qualche artista storico o contemporaneo di *tableaux vivants*? Com'è nato il progetto? Perché questo titolo? E come avete scelto i quadri da riprodurre?

R: *The Essence of Decadence* è stato il primo progetto che abbiamo sviluppato assieme ed è nato in modo sincero e spontaneo dalla nostra grande passione in comune per il periodo pittorico di fine '800 e primi '900 e dalla vicinanza emotiva che ci legava a quel periodo e ad alcune opere in particolare. Abbiamo sentito l'esigenza di analizzare questa vicinanza e di approfondire le analogie tra quell'epoca e la nostra trasportando quei dipinti in una dimensione di lettura diversa, creando un parallelismo storico tra la crisi esistenziale dell'epoca della nascita della modernità e l'epoca di grandi cambiamenti in cui viviamo in cui sentimenti di spaesamento, introspezione, ricerca di se stessi all'interno della società sono molto forti.

Eravamo alla ricerca dell'essenza di questa vicinanza cercando di interpretare quelle emozioni, da qui anche il titolo che abbiamo scelto per la serie.

Per quanto riguarda la scelta delle opere specifiche che abbiamo interpretato ci siamo lasciati trasportare dall'emozione che queste erano riuscite a comunicarci.

D: Avete partecipato anche al *Remake Project* di Jeff Hamada con alcune vostre opere. Com'è stata questa esperienza?

R: Qualche anno dopo aver realizzato e presentato la nostra serie *The Essence of Decadence* avevamo notato che c'era un progetto che raccoglieva lavori di artisti che usavano l'interpretazione dell'opera pittorica in fotografia e, dato che il nostro lavoro aveva ruotato attorno a questa ricerca, abbiamo pensato di proporre anche alcune nostre opere. È stato molto interessante vedere tutto il materiale raccolto nel libro *Remake* e vedere le varie chiavi di lettura e interpretazione che esistono attorno a questa tematica.

D: Come “costruite” i vostri lavori? Una volta deciso il quadro da riprodurre, come procedete? Ho notato che alcune opere sono più fedeli di altre: ad esempio proprio sul libro di Hamada c'è

Day Dream che in originale vede prevedere il colore verde che voi avete mutato in bianco. Come fate questo tipo di scelte?

R: Il nostro approccio lavorativo è molto articolato e si sviluppa per periodi piuttosto lunghi. Partiamo solitamente dalla fase di ricerca e realizzazione di bozzetti, idee che poi trasportiamo dal vero nel nostro studio ricreando dal vivo tutti i set, i vestiti e oggetti di scena, oggetti che a volte realizziamo noi ed a volte troviamo in mercatini dell'usato durante i nostri viaggi (uno dei nostri preferiti è Saint-Ouen a Parigi). Molto importante poi è sicuramente la ricerca e studio della luce. Conclusa la fase di creazione della scena, cerchiamo poi di coglierne l'essenza attraverso lo scatto fotografico, interpretando nella maggior parte dei casi in prima persona i soggetti raffigurati nelle nostre opere.

Nella serie *The Essence of Decadence* alcune interpretazioni sono più fedeli di altre, ad alcuni lavori abbiamo voluto dare delle letture diverse, a volte partendo solo da dei bozzetti come nell'opera *With face Hidden* dove abbiamo voluto dar vita ad un disegno di Gustav Klimt. Con *Day Dream* abbiamo sentito la necessità di allontanarci dal dipinto originale e conferire alla nostra interpretazione fotografica una dimensione più onirica e surreale. Non a caso è l'ultima opera che abbiamo realizzato della serie *The Essence of Decadence* prima di sviluppare in nuove direzioni la nostra ricerca.

D: *The Essence of Decadence* è un progetto concluso o pensate di riprenderlo? Oppure eventualmente fare altri progetti di *tableaux vivants*?

R: Abbiamo sviluppato il progetto *The Essence of Decadence* dal 2008 al 2012. Durante gli ultimi anni, lasciandoci anche trasportare e ispirare da nuovi ambienti (attualmente viviamo negli Stati Uniti da quasi cinque anni), abbiamo sviluppato la nostra ricerca allontanandoci dal

riferimento pittorico specifico ma mantenendo lo stesso *modus operandi* per la creazione delle opere e focalizzandoci sugli aspetti più intimi e misteriosi dell'animo umano, la memoria, l'inconscio la ricerca di noi stessi. Ne deriva una ricerca verso una connessione più profonda con l'ambiente e la natura che ci circondano. Sicuramente anche nei nuovi lavori si possono cogliere ancora riferimenti, simboli, legati ad altre epoche ed in continuità con sentimenti analizzati nei nostri precedenti lavori ma con una lettura diversa dalla nostra prima serie.

In ogni caso non ci sembrerebbe strano rivisitare altri quadri in futuro e in questo modo dare una nuova direzione alla ricerca iniziata nella nostra prima serie.

15.3: INGE PRADER

Nel 2015 la fotografa viennese Inge Prader in occasione del *Life Ball* ha creato dei *tableaux vivants* ispirati alle opere dell'artista Gustav Klimt. Il *Life Ball* è il più grande evento europeo di beneficenza a favore delle persone colpite da HIV e AIDS, fondato nel 1992 e organizzato a Vienna da AIDS LIFE. Ogni anno durante una serata di gala vengono messi insieme concerti di vari generi musicali, stilisti, star del cinema e vip internazionali di tutto il mondo della cultura, dello spettacolo e dei media. Lo slogan del 2015 era *L'oro – Ver Sacrum*, con il desiderio di rimandare agli artisti della Secessione. Gery Kesler, uno degli organizzatori, spiega: «La rottura di vecchie maniere, l'affermazione della propria individualità e dell'autodeterminazione: era questa l'idea centrale dei secessionisti viennesi. I valori di questo movimento d'avanguardia formano così una metafora

meravigliosa per *Life Ball*, che ha combattuto fin dall'inizio per la salute, il confronto consapevole e il superamento di barriere sociali, tabù e stigmi». ²²²

In questo clima Inge Prader ha messo in scena i suoi *tableaux vivants*, presto diventati un servizio fotografico realizzato in set costruiti in ogni dettaglio per essere il più possibile fedeli ai dipinti di Klimt. La fotografa mantiene le strutture delle composizioni originali rappresentando decine di personaggi come apparizioni oniriche: figure simboliche, mitologiche e fiabesche, avvolte da una patina d'oro e impreziosite da dettagli floreali, armature, tessuti e sfavillanti decori. Un'interpretazione che trasforma la pittura in fotografia: Inge Prader ha interpretato i quadri cogliendo ed elaborando in maniera impeccabile le atmosfere di Klimt.

Tra i quadri cui si è ispirata la fotografa possiamo citare: *Danae* (1907) interpretato da una ragazza dai capelli rossi; *Morte e Vita* del 1908, in cui nell'oscurità, dietro uno scheletro dalle fattezze umane, spuntano tre figure impaurite; *Fregio di Beethoven*, *Forze Ostili* e *Il coro e l'abbraccio* del 1902, in cui gli abiti diventano a righe e l'abbraccio è sovrastato da un mazzo di fiori e alte foglie.

15.4: MISTY COPELAND AND DEGAS: ART OF DANCE

Misty Copeland è la prima ballerina afroamericana a essere stata nominata *étoile* dell'*American ballet* di New York nel 2015. In un articolo a lei dedicato nella rivista *Harper's Bazaar* ²²³ i fotografi Ken Browar e Deborah Ory hanno rappresentato il mondo della danza ritraendo la ballerina in una serie di *tableaux vivants* ripresi dagli eleganti

²²² Marsala H., *I dipinti di Klimt come tableau vivant per Inge Prader. Da Life Ball, storico evento di beneficenza viennese, a una serie fotografica mozzafiato*, Artribute, 23 novembre 2015.

²²³ <http://www.harpersbazaar.com/>

quadri delle ballerine di Edgar Degas. Nelle fotografie per l'articolo *Misty Copeland and Degas: art of dance* i due fotografi seguono lo stile di Degas mostrando nitidamente la figura di Misty in ambientazioni evanescenti, creando un contrasto che porta lo spettatore a concentrarsi sulla ballerina.

Fra le opere di Degas reinterpretate da Misty Copeland ci sono il famoso quadro *L'étoile* (1878), *Danseuse basculant* (*Danceuse vert*, 1877-'79) e *La petite danseuse de quatorze ans* (1879-'81), la scultura di una giovane ballerina cui la Copeland è particolarmente legata.²²⁴ Secondo le parole degli stessi fotografi,: «Abbiamo accettato la sfida di *Harper's Bazaar* di ritrarre Misty come nei dipinti di Degas perché abbiamo capito che sarebbe stato come rompere una barriera, dichiarando che il balletto non è più di dominio esclusivo di una razza o di un'etnia».²²⁵

15.5: ROMINA RESSIA

Romina Ressa è nata vicino a Buenos Aires (Argentina) nel 1981. Fin da piccola appassionata di fotografia, solamente a ventotto anni ha deciso di dedicare la sua vita all'arte.²²⁶ Ispirandosi a grandi maestri dell'arte come Leonardo Da Vinci, Diego Velazquez e Rembrandt, i suoi lavori sebbene siano fotografie sembrano antichi dipinti.

La questione principale delle opere di Romina Ressa è cercare una risposta alla domanda: *How would have been?*²²⁷ Per dare risposta, mette in scena una serie di scatti con delle improbabili dame rinascimentali che masticano il *chewing gum*, bevono coca-cola,

²²⁴ <http://www.harpersbazaar.com/culture/art-books-music/a14055/misty-copeland-degas-0316/>

²²⁵ Giovinazzo E., *Misty Copeland come una ballerina di Degas*, LaRepubblica, 14 febbraio 2016.

²²⁶ <http://www.rominaressiaph.com/2860619/work>

²²⁷ <https://www.urbancontest.com/photography/romina-ressia-le-foto-del-chiss%C3%A0-se#articolo>

mangiano zucchero filato, portano l'apparecchio ai denti o giocano con una racchetta da tennis. Le pose, gli abiti e le acconciature sono in pieno stile cinquecentesco ma l'artista aggiunge sempre dei dettagli che spiazzano lo spettatore riportandolo alla contemporaneità.



Dama con l'ermellino, L. da Vinci, 1488-'90.



The Lady with the ermine, J. Wood, 2011.



Mangiafagioli, A. Carracci, 1584-'85.



The bean eater, N. Buchner, M. Peichl, P. Hettinger, P. Dieterich, 2011.



La mort de Marat, J. L. David, 1793.



The death of Marat, J. C. Stearns, 2011.



The day dream, D. G. Rossetti, 1880.



Daydream, T. Brassesco, L. Passi Norberto, 2012.



Seated Woman with Bent Knee, Egon Schiele, 1917.



Seated Woman with Bent Knee, T. Brassesco, L. Passi Norberto, 2010.



Sogni, V. Corcos, 1896.



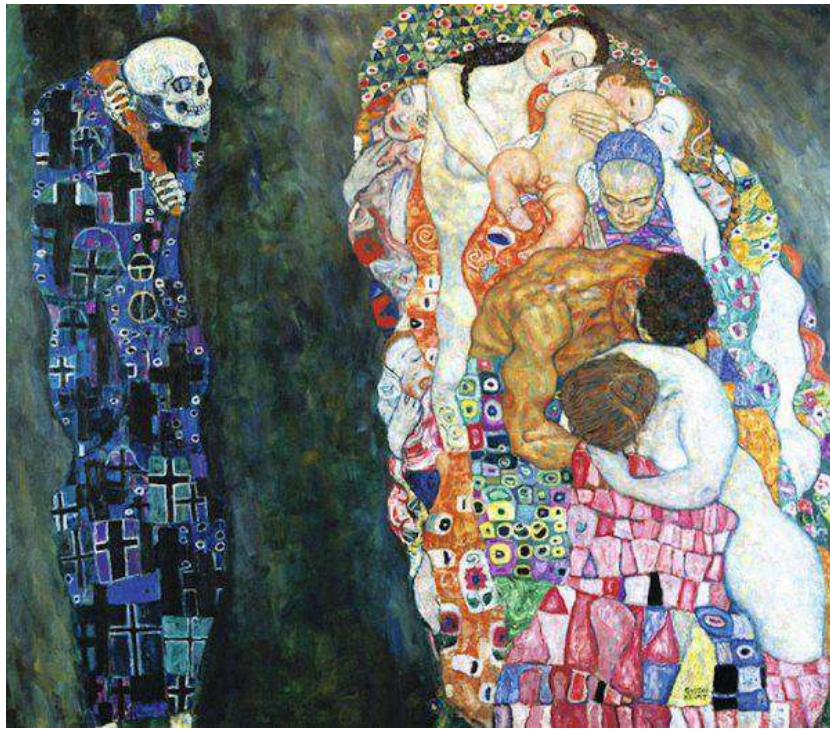
Dreams, T. Brassesco, L. Passi Norberto, 2012.



Danae, G. Klimt, 1907.



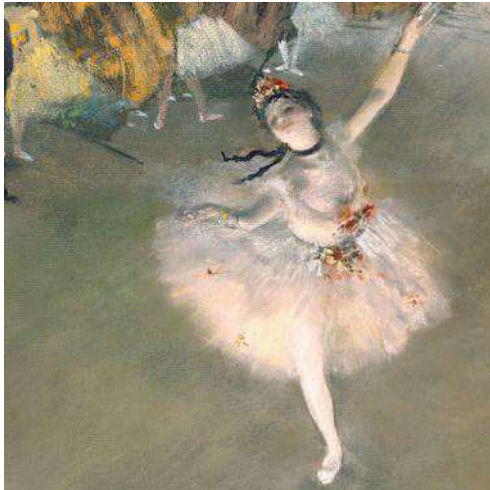
Danae, I. Preder, 2015.



Morte e Vita, G. Klimt, 1908.



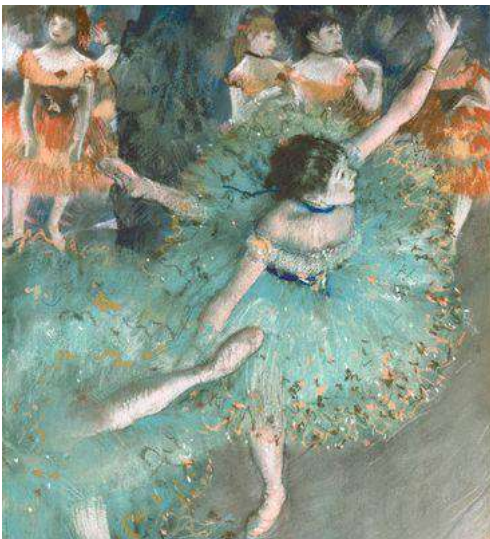
Morte e Vita, I. Prader, 2015.



L'étoile, E. Degas, 1878.



Misty Copeland in *The Star*, K. Browar, D. Ory, 2015.



Danseuse basculant (Danceuse vert), E. Degas, 1877-'79.



Misty Copeland in *Swaring dancer (Dancer in green)*, K. Browar, D. Ory, 2015.



La petite danseuse de quatorze ans, E. Degas, 1879-'81.



Misty Copeland in *Little Dancer aged fourteen*, K. Browar, D. Ory, 2015.



Freckles & brackets, R. Ressia, 2016.



Double bubble gum, R. Ressia, 2014.



Cotton candy, R. Ressia, 2015.



Woman playing tennis, R. Ressia.

CONCLUSIONE

I *tableaux vivants* sono stati oggetto sin dalla loro comparsa di una continua evoluzione: lungo la loro storia si sono sviluppati continuamente in forme diverse e sono rimasti un mezzo espressivo sempre vitale. I *tableaux* delle origini s'inserivano all'interno di una tradizione preesistente, quella delle sacre rappresentazioni. Nate dalla religiosità popolare tardo-medievale, le rappresentazioni avevano assunto già nel Cinquecento un carattere profano ed erano divenute un passatempo diffuso tra le classi più agiate. I *tableaux vivants* come li concepiamo oggi nacquero nella prima metà dell'Ottocento, grazie alla nascita quasi contemporanea di due fenomeni destinati a segnare il loro secolo: l'invenzione della tecnica fotografica, con la sua successiva e fulminea diffusione, e l'ascesa economica di una potente classe borghese in tutta Europa, che desiderava acquisire lo stesso prestigio che aveva avuto l'antico ceto nobiliare, facendone propri alcuni costumi ma al contempo volendosene differenziare.

Sin dalle origini dunque la storia dei *tableaux vivants* è indissolubilmente correlata agli sviluppi della fotografia, intesa tanto come applicazione tecnica quanto come forma di espressione artistica dotata di particolarità proprie. Il peso dei *tableaux* all'interno della storia della fotografia non è per nulla secondario: essi furono una delle forme espressive che più di tutte contribuirono a smarcare la fotografia dall'iniziale pregiudizio di cui era vittima, ovvero di essere una brutta copia dell'arte pittorica riservata a tecnici che non godevano dello status di artista "vero". La natura elaborata dei *tableaux vivants* e il loro rifarsi tanto alla tradizione pittorica tradizionale quanto alla ricerca di soggetti inediti risultarono presto un elemento decisivo per instillare nel pubblico di metà secolo XIX la consapevolezza delle potenzialità di un mezzo fotografico che, a causa dei lunghi tempi di posa delle tecnologie dell'epoca, non poteva ancora far valere la velocità d'esecuzione come propria qualità.

Se in un primo tempo i *tableaux vivants* potevano sembrare solo una continuazione con altri mezzi delle vecchie rappresentazioni, e pertanto un divertimento confinato negli ambiti privati, in pochissimo tempo divennero chiare le autentiche potenzialità del mezzo, che assunse nuovi metodi di produzione come di fruizione. Figure come Andrew Ducrow, Madame Warton e il Professor Keller fecero conoscere i *tableaux vivants* a un pubblico più vasto, creando interesse in tutto il mondo. Da questo momento in poi al mezzo espressivo venne riconosciuta la piena dignità artistica e diversi fotografi lo adottarono intraprendendo altrettanti percorsi che resero i *tableaux vivants* una forma autonoma rispetto alle altre arti figurative.

I primi *tableaux vivants* fotografici traevano esplicitamente spunto da immagini pittoriche, basti pensare a O. G. Rejlander che per la sua opera più famosa, *The Two Ways of Life*, riprese la *Scuola di Atene* di Raffaello e *I Romani della decadenza* di Couture, oppure alle immagini della coppia Hill e Adamson s'ispiravano alla pittura di genere olandese e alla ritrattistica scozzese. Ma allo stesso tempo iniziarono ad apparire opere che ritraevano scene tratte dalla letteratura, come i romanzi di Sir Walter Scott, rappresentati da Hill e Adamson o le opere di Julia Margaret Cameron, a cui piaceva creare immagini tratte da passi biblici, leggende, poesie o temi presi dai racconti dei Cavalieri della tavola rotonda. Quello della Cameron è un caso particolare perché è la sua stessa vicenda biografica a rispecchiare l'evoluzione dei *quadri viventi*: inizialmente dedita ai tradizionali *tableaux* teatrali organizzati a casa propria, scoprì quindi che la fotografia le permetteva una libertà creativa fino ad allora impensabile che dava la sensazione di un'autentica realtà parallela. Fu la Cameron infatti che per prima, nonostante le sue opere trassero ispirazione da un immaginario narrativo consolidato, si distaccò dagli artisti precedenti ed evitò espliciti riferimenti pittorici: l'intento della fotografa era certamente una rappresentazione di tipo pittorico, ma che tentasse di superare la ritrattistica. Un contributo analogo alla storia dell'arte è quello di Lewis Carroll, in cui è egualmente difficile trovare riferimenti o spunti da opere pittoriche. Per lo scrittore britannico i *tableaux vivants* erano un

modo per avvicinare a sé le bambine che fotografava, un tentativo di possedere idealmente i soggetti dei propri scatti che terminò quando la sua ricerca divenne tanto esplicita da convincerlo a concludere la propria carriera artistica.

Sono moltissimi gli artisti che nel corso della storia della fotografia scelsero la strada dei *tableaux vivants* e decisero di percorrerla a modo proprio, e questa tendenza non è andata perduta tra i fotografi contemporanei. Oggi possiamo trovarne degli esempi in artisti come Wall e LaChapelle, che prendono ispirazione o ricreano quadri preesistenti, e in Witkin, che spesso inserisce citazioni nei suoi lavori.

La vitalità dei *tableaux vivants* non sembra quindi mai essersi esaurita. Uno dei motivi di ciò è proprio la già citata possibilità che ha ogni artista di ricorrervi a modo proprio: è possibile creare un'opera da zero senza modelli espliciti, oppure rifarsi esplicitamente a opere d'arte preesistenti, magari rielaborandone elementi visivi o scenografici, o ancora illustrare scene tratte da libri e racconti, dai miti o dalla tradizione e persino dai film senza però ispirarsi a precise iconografie, proprio come si usava all'epoca delle sacre rappresentazioni. Un altro degli aspetti più vitali dei *tableaux vivants* è la loro componente ludica. Essi sono infatti una forma espressiva che la tecnologia di oggi rende disponibile a chiunque, ed è interessante vedere come tutti possano creare *tableaux vivants*, come sia arrivata a tutti che venga anche utilizzata quasi come gioco da giovani artisti che vogliono sperimentare e mettersi alla prova.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., *Click doubleclick – The Documentary Factor*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2006.

AA.VV., *David LaChapelle*, Giunti, Milano, 2008.

AA.VV., *Foreword in Gregory Crewdson 1985-2005*, Hatje Cantz Verlag, 2005.

AA.VV., *Hill and Adamson*, General Editor, Los Angeles, 1999.

AA.VV., *Jeff Wall*, Phaidon, London, 1996.

AA.VV., *Julia Margaret Cameron*, Pallas Athene, Londra, 2016.

AA.VV., *La performance del tempo sospeso: il tableau vivants tra realtà e rappresentazione*, La Triennale di Milano, Milano, 2015.

AA. VV., *Pittorialismo e cento anni di fotografia pittorica in Italia*, Alinari IDEA, 2004.

Bate D., *Il primo libro di fotografia*, Einaudi, Torino, 2017.

Campany D., *The cinematic*, Whitechapet, London, 2007.

Carroll L., *Lewis Carroll Fotografo*, Abscondita, Milano, 2009.

Carroll L., *Sulla fotografia*, Abscondita, Milano, 2007.

Celant G., *Witkin*, Edizioni Charta, Milano, 1995.

Clark A., Mitchelle G., *Videogame and Art*, Intellect Book, Chicago, 2007

Corso S., *Interpretando la decadenza*, RaiNews, 22 gennaio 2014.

Da Celano T., *Vita Prima di San Francesco d'Assisi (1228-1229)*.

Ford C., *Lewis Carroll*, Actes Sud, Francia, 2009.

Gautier T., *Il vello d'oro e altri racconti*, Giunti, Firenze, 1993.

Giovinazzo E., *Misty Copeland come una ballerina di Degas*, LaRepubblica, 14 febbraio 2016.

Goethe J. W., *Viaggio in Italia, 1786-1788 (1829)*, BUR, Milano, 1995.

Goethe J. W., *Le affinità elettive*, Feltrinelli editore, Milano, 2011.

Guadagnini W., *Fotografia*, Zanichelli, Bologna, 2000.

Gualdoni F., *Corpo delle immagini, immagini del corpo*, Johan & Levi Editore, Monza, 2017.

Hamada J., *Remake: Master Works of Art Reimagined*, Chronical Books, San Francisco, 2015.

Hannavy J. (a cura di), *Encyclopedia of nineteenth-century photography: A-I, index, Volume 1*, 2008.

Harker M., *Julia Margaret Cameron*, Gruppo Editoriale Fabbri, Milano, 1987.

Hugo V., *Cose viste*, Editori Riuniti, Roma, 1985.

Wall J., *Gestus*, Quodlibet Abitare, Macerata, 2013.

Leibovitz A., *At work*, Arti Grafiche Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo (MI), 2010.

Lukitsh J., *Julia Margaret Cameron*, Phaidon, Londra, 2001.

Marsala H., *I dipinti di Klimt come tableau vivant per Inge Prader. Da Life Ball, storico evento di beneficenza viennese, a una serie fotografica mozzafiato*, Artribute, 23 novembre 2015.

Moody R., *Twilight- photograpys by Gregory Crewdson*, Hna books, New York, 2002.

Muzzarelli F., *L'invenzione del fotografico*, Einaudi, Cles, 2014.

Newhall B., *Storia della fotografia*, Einaudi editore, Torino, 1984.

Parry E., *Joel-Peter Witkin*, Phaidon, New York, 2001.

Perna R., *Wilhelm von Gloeden. Travestimenti, ritratti, tableaux vivants*, Postmedia, Milano, 2013.

Peyronnet P., *La Mise en scene au XVIII siecle*, Nizet, Paris 1974.

Roll R. M., *Performing the image: The tableaux of Vanessa Beecroft*, College of the Arts of Kent State University, dicembre 2014.

Scarlini L., *Dietro una lente: vita e fotografie di Annie Leibovitz*, Feltrinelli, Milano, 2012.

Siegel K., *The Real World in Gregory Crewdson 1985-2005*, Hatje Cantz, 2005.

Smith R., *Critic's Notebook; Standing and Staring, Yet Aiming for Empowerment*, The New York Times, 6 maggio 1998.

Stevenson S., *Facing the Light*, The Trustees of the National Galleries of Scotland, Edimburgo, 2002.

Zannier L., *Wilhelm von Gloeden. Fotografie - nudi, paesaggi, scene di genere*, Alinari 24 ore, Firenze, 2008.

Reckless perfectionism. Judith Thurman discusses Vanessa Beecroft, art and illness, The New Yorker, 17 marzo 2003.

SITOGRAFIA

Artlead, <http://artlead.net/content/journal/modern-classics-jeff-wall-destroyed-room-1978/>

ArtsLife, <http://www.artslife.com/2016/02/28/dalla-performance-alla-pittura-intervista-a-vanessa-beecroft/>

Calendario Pirelli, <http://pirellicalendar.pirelli.com/it/article?article=438>

Casa dei Tre Oci, <http://www.treoci.org/index.php/it/2013-02-05-10-08-35/archivio-mostre/item/256-david-lachapelle-lost-found>

David LaChapelle, <http://www.lachapellestudio.com/>

<http://home.davidlachapelle.com/>

Fashion Channel in Daily Motion, http://www.dailymotion.com/video/x1w9v7t_pirelli-calendar-2000-the-making-of-channel_lifestyle

Harper's Bazaar, <http://www.harpersbazaar.com/>

<http://www.harpersbazaar.com/culture/art-books-music/a14055/misty-copeland-degas-0316/>

Il Post, <https://www.ilpost.it/2015/12/01/foto-calendario-pirelli/>

Inge Prader, <http://www.prader.at/>

Jeff Hamada, <https://www.booooooom.com/>

Rai Cultura, <http://www.arte.rai.it/articoli/%E2%80%9Csanctuary%E2%80%9D-di-gregory-crewdson/1868/default.aspx>

Romina Ressia, <http://www.rominaressiaph.com>

Stile Arte, <https://www.stilearte.it/come-e-perche-nacquero-i-nudi-di-gruppo-di-vanessa-beecroft/>

Tania Brassesco & Lazlo Passi Norberto, <https://www.tanialazlo.com>

The Julia Secession,

<https://juliamargaretcameronsecession.wordpress.com/2014/08/19/julias-fallen-women/>

The Jesus Question, <https://thejesusquestion.org/2011/06/29/jesus-is-my-homeboy-a-photograph-series/>

Urban Contest Magazine, <https://www.urbancontest.com/photography/romina-ressia-le-foto-del-chiss%C3%A0-se#articolo>

Vanity Fair, <https://www.vanityfair.com/news/2006/05/onthecover200605>

https://www.vanityfair.com/news/2007/03/filmnoir_portfolio200703

Vanity Fair in YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=zSe1h26USxI>

V & A Collection, <http://collections.vam.ac.uk/item/O195632/the-infant-bridal-photograph-cameron-julia-margaret/>

Vogue, <https://www.vogue.com/article/from-the-archives-once-upon-a-time-in-vogue>

<https://www.vogue.com/article/where-to-find-the-eight-masterworks-that-inspired-jessica-chastains-vogue-cover-shoot>

http://www.mediastudies.it/IMG/pdf/7._Corredo_Tableaux-2.pdf