

**Paolo Grandi**

Il "momento decisivo" nella Street Photography contemporanea. Henri Cartier-Bresson ed il momento decisivo nella fotografia di strada

**Master's Thesis**

# BEI GRIN MACHT SICH IHR WISSEN BEZAHLT



- Wir veröffentlichen Ihre Hausarbeit, Bachelor- und Masterarbeit
- Ihr eigenes eBook und Buch - weltweit in allen wichtigen Shops
- Verdienen Sie an jedem Verkauf

Jetzt bei [www.GRIN.com](http://www.GRIN.com) hochladen  
und kostenlos publizieren



**Bibliographic information published by the German National Library:**

The German National Library lists this publication in the National Bibliography; detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.dnb.de> .

This book is copyright material and must not be copied, reproduced, transferred, distributed, leased, licensed or publicly performed or used in any way except as specifically permitted in writing by the publishers, as allowed under the terms and conditions under which it was purchased or as strictly permitted by applicable copyright law. Any unauthorized distribution or use of this text may be a direct infringement of the author's and publisher's rights and those responsible may be liable in law accordingly.

**Imprint:**

Copyright © 2019 GRIN Verlag  
ISBN: 9783668931169

**This book at GRIN:**

<https://www.grin.com/document/463776>

**Paolo Grandi**

**Il "momento decisivo" nella Street Photography contemporanea. Henri Cartier-Bresson ed il momento decisivo nella fotografia di strada**

## **GRIN - Your knowledge has value**

Since its foundation in 1998, GRIN has specialized in publishing academic texts by students, college teachers and other academics as e-book and printed book. The website [www.grin.com](http://www.grin.com) is an ideal platform for presenting term papers, final papers, scientific essays, dissertations and specialist books.

### **Visit us on the internet:**

<http://www.grin.com/>

<http://www.facebook.com/grincom>

[http://www.twitter.com/grin\\_com](http://www.twitter.com/grin_com)

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA  
DIPARTIMENTO DELLE ARTI

**Corso di Laurea Magistrale in**  
ARTI VISIVE

L'EVOLUZIONE DEL CONCETTO DI  
“MOMENTO DECISIVO”  
NELLA *STREET PHOTOGRAPHY* CONTEMPORANEA

**Tesi di Laurea Magistrale in**  
TEORIE E PRATICHE DELLA FOTOGRAFIA

PRESENTATA DA:  
Paolo Grandi

SESSIONE III appello  
ANNO ACCADEMICO 2017/2018

L'EVOLUZIONE DEL CONCETTO DI "MOMENTO DECISIVO"  
NELLA *STREET PHOTOGRAPHY* CONTEMPORANEA

*Ai miei nonni: Adelia, Anna, Giovanni, Ivo*

# Sommario

<b>INTRODUZIONE</b> .....	5
<b>PARTE PRIMA</b> .....	12
1. Henri Cartier-Bresson e il momento decisivo .....	12
1.1 La riflessione su Eugène Atget, André Kertész e Walker Evans.....	12
1.2 L'incontro con i surrealisti .....	16
1.3 L'approdo alla concezione del momento decisivo: il reportage .....	19
1.4 La pittura come complemento al momento decisivo della fotografia.....	24
1.5 Il momento decisivo e le sue relazioni con le poetiche artistiche.....	26
2. La nascita e la difficile definizione di un genere .....	31
2.1 Dallo studio alla strada.....	31
2.2 La <i>street photography</i> : caratteri e criteri di analisi, comuni, di un genere .....	33
2.3 Il superamento del pittorialismo (Stati Uniti).....	35
2.4 La rappresentazione della "everyday life" (Londra).....	37
2.5 L'ultima ondata del reportage del Novecento (Stati Uniti) .....	39
<b>PARTE SECONDA</b> .....	42
1. Le nuove poetiche degli anni Duemila.....	42
1.1 I criteri di analisi tra ieri e oggi .....	42
1.2 Un nuovo approccio filosofico: tra reale e artificiale .....	44
1.3 Oltre il documentarismo in Inghilterra.....	48
1.4 La difficile affermazione in Italia .....	51
1.5 Il nuovo potere formale della composizione e della luce negli Stati Uniti.....	58
2. I valori di una <i>post-street photography</i> .....	62
2.1 Il contesto storico post-moderno.....	62
2.2 Le nuove realtà della strada: dalle emergenze sociali agli attentati terroristici .....	64
2.3 Pratiche tra il frivolo e il serio, tra la banalità e l'insolito.....	68
2.4 I nuovi "luoghi" .....	70
2.5 Il decostruzionismo del racconto tradizionale .....	73
<b>CONCLUSIONI</b> .....	79
<b>APPARATO FOTOGRAFICO</b> .....	83
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	121

## INTRODUZIONE

Fin dagli esordi la fotografia ha rappresentato per l'uomo un mezzo di comunicazione con il mondo esterno che lo circonda. Ha stimolato nei fotografi la curiosità per la vita e per il reale, di cui è divenuta testimonianza concreta, neutrale e diretta. Oltre a questo, la fotografia è stata utilizzata come un modo originale di riflettere sulla realtà della "strada", colta nella sua istantanea bellezza o nella sua dirompente drammaticità, e il suo nuovo linguaggio si è prestato altresì per un utilizzo più creativo del *medium*.

Il primo elemento caratterizzante, quello oggettivo e scientifico, si ricollega allo "stile documentario"<sup>1</sup> che compare sulla scena della fotografia negli anni Venti del Novecento e la cui idea centrale, quella appunto di produrre un "documento" dalla forma impersonale e scevro di contenuto narrativo, affonda le sue radici nel lontano Ottocento. Tuttavia, solo con Walker Evans sarà definito "stile"<sup>2</sup> ed entrerà a pieno titolo nei generi artistici. Dunque, secondo il critico Olivier Lugon, prima degli anni Venti il termine "documentario" è la negazione dell'arte. Poi, negli anni Trenta, invece, vediamo il fiorire di una tendenza opposta che li porta a concepirli come inscindibili: nasce l'"arte documentaria". Tuttavia, si tratta ancora di una posizione piuttosto ambigua in quanto si vuole far assurgere la fotografia al rango dell'arte accettando l'automatismo del *medium*, la sua meccanicità, tenendo fede alla finalità della registrazione del reale, in linea con le Avanguardie e in controtendenza con il pittorialismo ancora dominante. Questo "approccio" conduce ad esiti confusi sia nella forma sia nella missione dell'arte documentaria. Viene accettata la concezione della pratica documentaria in generale come arte, ma non si spiega come mai solo per certi lavori artistici. Soltanto nel corso degli anni Trenta, dopo la riscoperta di Eugène Atget e con il lavoro di Walker Evans e di August Sander, avviene finalmente la dissociazione tra "documento" e "documentario" e l'arte documentaria entra a pieno titolo nella categoria estetica, anche se ancora in modo dibattuto<sup>3</sup>. A partire dalla fine degli anni Quaranta, quest'arte a poco a poco

---

<sup>1</sup> O. LUGON, *Le style documentaire. D'August Sander a' Walker Evans 1920-1945*, Editions Macula, Paris 2001; tr. It. (a cura di Caterina Grimaldi) "Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945", Mondadori Electa S.p.A. Milano 2008, pp. 15-17

<sup>2</sup> Ivi, p. 19. Lugon riprende un'intervista di Walker Evans in cui sostiene: "Un documento ha un'utilità, mentre l'arte è davvero inutile. Perciò l'arte non è mai un documento, anche se può adottarne lo stile."

<sup>3</sup> Ivi, p. 26: "Da qualsiasi angolazione la si voglia guardare, l'idea di "arte documentaria" rimane un paradosso. Perché volersi avvicinare ad una visione puramente meccanica dovrebbe essere il mezzo più sicuro per fare della

declina e sparisce lasciando spazio ad altre forme come la fotografia umanista e il nascente fotogiornalismo.

Torniamo ora al secondo aspetto della fotografia con finalità documentarie, che avevamo introdotto inizialmente, ossia quello più riflessivo, quello che mostra un legame più sciolto con tutto ciò che ci accade intorno. Esso si collega, a partire dal dopoguerra, al contenuto di una nuova categoria chiamata fotografia di “strada” o *Street Photography*. Gli artisti di questa generazione che hanno iniziato a lavorare su un tale “genere” non si sono mai identificati in esso in modo completo, sia perché ne hanno sperimentati diversi ad ampio spettro, sia perché si tratta, come vedremo, di un’etichetta che annovera da sempre esperienze molto diverse fra loro. Non solo gli esiti formali sono stati variegati perché caratterizzanti il linguaggio specifico di un autore, ma anche gli “stili” adottati sono stati difformi, se per stile consideriamo una “combinazione di forma e contenuto che detta insieme pensiero ed espressione”<sup>4</sup>.

Il dibattito sulla natura della *Street Photography* è proseguito tra gli storici e i teorici, lungo il solco della vecchia tradizione: si tratta di “arte” o “documento”, o una combinazione di entrambi che introduce una sorta di nuova “arte documentaria”? Anche con l’avvento della *Street* non si giunge ad una visione comune. Di certo esiste uno stretto legame della *Street* con la tradizionale fotografia documentaria da un lato e con il fenomeno del fotogiornalismo dall’altro. Lo studioso americano Clive Scott<sup>5</sup> sottolinea la complessa natura di questi generi artistici analizzando il passaggio da Atget a Henri Cartier-Bresson, e arriva a separare (e ad equiparare) i due generi non facendone più un discorso estetico, ma piuttosto di approccio ad un contesto. Osserva come Lugon nella sua analisi abbia “scartato” i francesi Cartier-Bresson, Doisneau, Kertész (a parte Atget) perché in quel paese non ritrova più nelle pratiche la neutralità del “documento”, ma all’opposto una fotografia narrativa, il reportage, che esalta l’istantanea e le inquadrature periferiche.

Uno degli aspetti fondamentali e comuni in tutte le pratiche della nuova *Street Photography* è il tempismo nell’esecuzione. Lo scopo principale, che porta a risultati finali anche molto diversi, consiste nel riprendere i soggetti in situazioni reali e spontanee, cogliendoli in momenti inaspettati.

---

fotografia un’arte? Come pretendere sulla scorta di Walker Evans di lasciare le cose esattamente come sono e tuttavia produrre un lavoro di autore?”

<sup>4</sup> R. BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, trad. it. Einaudi 1982, p. 46

<sup>5</sup> C. SCOTT, *Street Photography. From Atget to Cartier-Bresson*, I.B Tauros 2007, p. 15: “street photography puts us in a taxonomic quandary, not only because it stands on the crossroads between the tourist snap, the documentary photograph, the photojournalism but also because it asks to be treated as much as vernacular photography as a high art one”

Henri Cartier-Bresson (Chanteloup, 1908 - Montjustin, 2004) è il punto centrale di questo nostro lavoro in quanto a metà del XX° secolo è stato il più grande interprete e innovatore di tutti gli aspetti precedentemente menzionati: autore di servizi di fotogiornalismo documentaristico da tutto il mondo e, allo stesso tempo, creatore di immagini spontanee con una combinazione perfetta di elementi compositivi, che lo hanno designato artista e teorico della poetica innovativa del “momento decisivo”. In realtà, una poetica simile per certi aspetti e antesignana era stata già avanzata qualche decennio prima con l’esperienza del fotodinamismo che, nell’ambito del movimento futurista, aveva introdotto la “visione istantanea” e aveva coniato per la prima volta nella storia l’espressione di “fotografia candida”<sup>6</sup>.

La presente ricerca si focalizza sull’analisi della cosiddetta età dell’oro del nuovo genere “documentario” e di quello che definiremo il suo correlativo, ossia la *Street Photography*, così come teorizzati e praticati da Henri Cartier-Bresson e da altri grandi maestri tra cui William Klein e Garry Winogrand, a metà del secolo scorso fin verso gli anni Sessanta.

Sullo sfondo dei principali eventi storici mondiali che hanno caratterizzato il dopoguerra, si passeranno in rassegna i luoghi più importanti che hanno celebrato la genesi di un “genere” artistico e che hanno visto applicate queste poetiche. In Occidente, da Parigi a Londra, fino a New York la vita metropolitana è un pullulare continuo di stimoli, di idee, di spunti di vita. Ma anche un teatro di eventi drammatici: gli scontri sociali, le contestazioni politiche, le contraddizioni ideologiche. E poi c’è l’Oriente. La guerra fredda fra est e ovest, con il blocco sovietico e la costruzione del muro di Berlino, la crudeltà della guerra del Vietnam, i violenti conflitti indo-pakistani.

A questa grande ondata fa seguito un momento di maggiore stasi, in cui intervengono dibattiti nuovi. Gli slanci del fotoreportage hanno dapprima una battuta d’arresto, poi un ripiegamento interiore, continuando lungo la loro strada, ma seguendo il filone della fotografia “umanista”. Tra gli anni Settanta e Ottanta era infatti riapparsa la discussione sull’aspetto documentaristico della fotografia e la storia dell’arte documentaria torna ad essere un fondamentale punto critico di riferimento. Secondo la critica inglese Liz Wells<sup>7</sup>, era ritornato in auge il dilemma filosofico riguardo la distinzione cartesiana tra soggetto e oggetto, tra osservatore e osservato. Queste riflessioni avevano smascherato il mito del documentario

---

<sup>6</sup> B. NEWHALL, *The History of Photography*, The Museum of Modern Art 1982; trad. It.: *Storia della fotografia*, Einaudi 1982, p. 311: “Il direttore di un giornale inglese, vedendo quelle immagini [Visita di uomini di stato tedeschi a Roma nel 1931 di Erich Salomon], così profondamente diverse dai soliti ritratti presi in studio, le battezzò «fotografie candide», un’espressione di cui il pubblico subito s’impossessò”.

<sup>7</sup> Cfr. L. WELLS, *Photography: A Critical Introduction*, Routledge 2004

come verità vista in modo neutrale e assoluta. Prima i fotografi erano considerati come “ricettori d’immagini” con un alto grado di oggettività e un basso grado di creatività, quest’ultimo relegato al riconoscimento di alcuni momenti narranti, ricchi di pathos, seguendo il filone del “momento decisivo” cartier-bressoniano. Poi, a partire dagli anni Settanta, la visuale si allarga e inizia ad affacciarsi la preoccupazione sulla “politica” di rappresentazione in pubblico: le fotografie sono esaminate in relazione al loro contesto di produzione, alle intenzioni e alla capacità del fotografo. Gli interrogativi che ci si pone riguardano “chi” deve fotografare e “che cosa”, con “quali modalità” e per “quali scopi”. La fotografia di “strada” persuade la gente a guardare la realtà da altri punti di vista più soggettivi, razziali, di genere, di classe, di etnicità e rende l’osservatore, a sua volta, sempre più in grado di diventare un “produttore di immagini” sociali. Allo stesso tempo, nel campo sociale, la *Street Photography* più impegnata oscilla confondendosi con il genere *fashion* e con l’*advertising*, e talora cede il passo alla televisione che è una nuovo *medium* più adatto nella società moderna alla veicolazione di immagini foto-giornalistiche in movimento sull’attualità.

Un’ulteriore svolta arriva a partire dagli anni Novanta quando si assiste ad un nuovo e frenetico movimento di fotografi che, sull’onda dell’avvento del digitale, vengono alla ribalta con altri contenuti, benché non incuranti dei capisaldi storici del genere, quali ad esempio la compostezza formale, la ricerca del momento “candido” e un certo distacco emotivo. Seguendo il punto di vista di Clive Scott<sup>8</sup>, le nuove modalità documentaristiche e artistiche possono coesistere nella stessa immagine fotografica, anche se hanno obiettivi diversi. Entrambe le tipologie di pratiche avvengono all’aperto e implicano momenti “spontanei”, ma la fotografia documentaria è l’analisi dettagliata di un soggetto che mira a raccontare una storia in base ad un progetto, mentre la *Street Photography* è più temporanea e casuale e riguarda l’immortalare una ‘slice of life’<sup>9</sup>.

Alcuni artisti del nuovo corso sperimentano modalità inconsuete, meno dirette dei loro predecessori: Joel Sternfeld indaga il paesaggio americano mantenendo la sua distanza, così come Thomas Struth esordisce con la fotografia in bianco/nero di città, strade, musei, profili urbani con scorci inusuali, astratti, che richiedono maggiori tempi di posa. Lo svizzero Streuli usa un teleobiettivo per “scegliere” individui in mezzo alla folla da ritrarre. La stessa tecnica viene usata dall’americano Philip-Lorca diCorcia, anche se con lui gli individui, una volta

---

<sup>8</sup> C. SCOTT, op. cit, p. 4: “street photography has profoundly different orientations and ideologies [...] however the modes can co-exist as the same time in the same image.”

<sup>9</sup> *Ibidem* “[street photography] exploits the instantaneous in a way documentary does not”.