



# La scrittura del visibile

Lucia Moholy, Florence Henri e Margaret Michaelis

Stefania Rössl



Lazlo Moholy-Nagy, *Lazlo und Lucia*, Photogramm, 1923

In un saggio intitolato *Il messaggio fotografico* Roland Barthes, individuando una serie di temi legati ai significati della fotografia come possibile strumento di lettura del reale, si chiede quale sia il contenuto del messaggio fotografico e che cosa trasmetta la fotografia. Le interpretazioni che sulle stesse questioni sono state offerte da storici e critici nel corso di più di un secolo e mezzo di storia della fotografia, hanno messo in evidenza la difficoltà di giungere alla formulazione di una conclusione univoca a favore di un'apertura nella direzione di molteplici soluzioni.

Appoggiandosi alla definizione che Barthes dà di fotografia come costruzione dell'*immagine del reale*, la realtà viene assunta come condizione di partenza, campo assoluto suscettibile di trasformarsi in immagine. Nel passaggio dalla realtà oggettuale all'immagine si realizza inevitabilmente una *riduzione*, implicita nel processo che conduce dalla realtà alla sua rappresentazione: l'*immagine* ottenuta, che si configura come l'*analogon* perfetto del reale, chiarirebbe l'origine e l'essenza stessa della fotografia.

Risulta interessante indagare la natura dello spazio collocabile fra la realtà e l'immagine fotografica, uno spazio che potremmo definire di sospensione, limite e soglia necessaria al fissarsi dell'idea. Ed è proprio a partire dall'analisi di quello specifico ambito che possiamo tentare una lettura dell'opera di tre fotografe che si sono

distinte nell'Europa degli anni '20 e'30: Lucia Moholy, Florence Henri e Margaret Michaelis.

Un periodo, quello citato, in cui si è sviluppato l'insieme delle tendenze finalizzate alla ricerca di nuove esperienze estetiche che riunivano futurismo, dadaismo, costruttivismo, surrealismo e nuova oggettività sotto un unico termine: avanguardia. Avanguardia ovvero indice di rottura col passato e rifiuto dei convenzionalismi per giungere a un'arte nuova in sintonia con le speranze rivoluzionarie che s'intravedevano. Il pieno dominio della natura tecnica e meccanica del mezzo fotografico<sup>1</sup> doveva consentire di superare i limiti della percezione umana e rivelare una nuova realtà.

E' la Germania il paese in cui germinano le esperienze più importanti, quelle che segneranno il corso della storia della fotografia; qui, nell'impegno teso all'organizzazione dell'ideale di una scuola, quella del Bauhaus, trovano spazio di espressione e di scambio le principali teorie dell'avanguardia europea. Il Bauhaus, crocevia di influenze creative internazionali, inseguiva l'ideale di un'estetica moderna attraverso la molteplicità di linguaggi e principi compositivi e formali. L'eterogeneità dei programmi pedagogici presentati dai principali artisti del periodo chiamati come docenti all'interno del Bauhaus erano concepiti a partire dal principio che si poteva raggiungere una sintesi moderna, quella *nuova unità* idealizzata da Gropius nel '23, eliminando ogni distinzione tra

arte ed arte applicata. Tale sintesi, che si nutriva della confluenza di discipline artistiche diverse, come la pittura, la scultura, il teatro, il design, la tessitura, era finalizzata alla costruzione di una nuova società.

In questo specifico contesto culturale, la fotografia si configurava come il mezzo più consono a cogliere le caratteristiche della società che si stava formando. Figura cardine in questo processo di lettura della realtà fu Moholy-Nagy, ritenuto da Giulio Carlo Argan "incontestabilmente il più moderno degli artisti della prima metà di questo secolo, anzi il modello o il prototipo dell'artista moderno, cosciente della crisi della professione artistica in un'epoca caratterizzata dall'egemonia industriale e dalla conseguente trasformazione di tutto il sistema del lavoro, della produzione, del consumo"<sup>2</sup>. Moholy-Nagy paradossalmente non fu mai titolare di un corso di fotografia<sup>3</sup>.

Nonostante ciò egli riuscì, attraverso alcune opere in cui si spinse fino al superamento dell'apparecchio fotografico e grazie alla formulazione di alcune basilari teorie, a giungere alla elaborazione di una "Nuova Visione", che osservava le *nuove relazioni della vita con tutt'altri occhi*. La "Nuova Visione" racchiudeva quel passaggio fondamentale dell'espressione che muoveva dall'interno all'esterno, un intervento attivo sulla realtà. Secondo la tesi di Gianni Rondolino "attraverso le sue opere, le sue teorie, il suo insegnamento egli ha posto le basi per un nuovo



Lucia Moholy, Florence Henri, 1927

1.- "Dall'invenzione della fotografia [...] non si è scoperto nulla di essenzialmente nuovo quanto al principio e alla tecnica del procedimento. Tutte le innovazioni introdotte successivamente si fondano sulla concezione [...] di un'arte riproduttiva: riproduzione (copia) della natura basata sulle leggi prospettiche. D'allora in poi, ogni periodo dotato di uno stile pittorico distintivo registrò una maniera fotografica epigona modellata sulla corrente pittorica del momento. [...] Le possibilità creative del nuovo si rivelano di solito lentamente attraverso queste vecchie forme, questi vecchi strumenti e modi di composizione che l'apparizione del nuovo, in gestazione, porta ad un'euforica fioritura. Così ad esempio la pittura futurista [...], analogamente la pittura dei costruttivisti [...]. Così pure alcuni dei pittori che oggi lavorano con mezzi figurativi oggettivi (neoclassicisti e "nuova oggettività"): Moholy-Nagy, Lázló, *Pittura fotografia film*, Torino: Einaudi, 1987, pp. 25-27, ed orig. Malerei Fotografie Film, Mainz: Florian Kupferberg Verlag, 1925.

2.- Cfr. Argan, Giulio Carlo, "Prefazione", Rondolino, Gianni, *Lázló Moholy-Nagy: pittura, fotografia, film*, Torino: Martano, 1975, p. 9.

3.- All'interno del Bauhaus un vero e proprio corso di fotografia fu istituito soltanto nel 1929, anno seguente all'abbandono della scuola da parte di Moholy-Nagy; l'insegnamento fu affidato a Walter Peterhans, docente fino al 1933 e direttore del dipartimento da egli stesso fondato.

4.- Rondolino, Gianni (a cura di), *Lázló Moholy-Nagy. Pittura, fotografia, film*, Torino: Martano, 1975, p. 18.

5.- Secondo studi recenti sembra che Florence Henri abbia conosciuto Moholy-Nagy a Berlino tra il 1919 e il 1923 quando studiava pittura nell'atelier di J. Walter-Kurau; l'esperienza al Bauhaus la vede una prima volta a Weimar per seguire gli insegnamenti di Klee di Kandinskij, una seconda volta nel 1927 a Dessau per partecipare al corso propedeutico tenuto da Moholy-Nagy. Parallelamente si avvicina alla ricerca costruttivista sovietica lavorando nell'atelier di Archipenko, dove conoscerà El Lissitzkij e Majakovskij.

6.- Cfr. Barthes, Roland, "L'immagine", *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino: Einaudi, 2001.

concetto di spazio, all'interno del quale l'uomo si pone in posizione dialettica, in un rapporto di interdipendenza che gli consente - o gli dovrebbe consentire in una società autenticamente "umana" - quella vasta gamma di azioni e di funzioni che ne fanno il soggetto e non l'oggetto del mondo esteriore"<sup>4</sup>.

Altre figure hanno contribuito alla ricerca sullo spazio fotografico a partire dalle riflessioni maturate all'interno della scuola. Lucia Schultz, che nel 1921 sposerà Moholy-Nagy e lavorerà accanto a lui fino al 1928, ha partecipato attivamente alla vita della scuola; Florence Henri, altra figura chiave all'interno del dibattito del tempo, compare nella lista degli studenti attivi nella scuola<sup>5</sup>; Margaret Michaelis, fotografa di origine viennese nota per un importante lavoro fotografico realizzato nella Spagna degli anni '30, risente di riflesso delle teorie diffuse dal Bauhaus.

Anche se condizionate da provenienze, storie e percorsi diversi, le tre fotografe si sono concentrate su una riflessione tesa all'analisi della *nuova visione*, tema centrale del dibattito contemporaneo.

Se interrogarsi sul messaggio fotografico ha significato e tuttora significa cercare di fissare i termini per l'elaborazione di una *sintassi del visibile*<sup>6</sup> a partire dalle condizioni del fatto reale, la specificità delle singole esperienze delle autrici può costituire uno strumento prezioso per tracciare la pluralità degli aspetti che sono intervenuti nella *scrittura del visibile*.

Risulta interessante a tal proposito soffermarsi su due fotografie scattate da Lucia Moholy nel 1927, durante il suo soggiorno al Bauhaus nella sede di Dessau; due immagini che ritraggono lo stesso soggetto, la protagonista del ritratto è Florence Henri. Oltre a documentare l'effettiva presenza della fotografa francese nella Germania di quel periodo, queste immagini possono essere assunte quali testimoni di un certo modo di operare da parte di Lucia Moholy. La sua è una fotografia che potremmo definire secca, asciutta, diretta, atta a

cogliere la realtà nella sua espressione più propria, quasi al di là di se stessa. Le immagini che ci ha lasciato mostrano Florence Henri ritratta di fronte e di profilo, in un'interpretazione che sembra avvicinarla ai canoni della *fotografia segnaletica*; ad un'osservazione più attenta si evidenzia lo studio ponderato della composizione in cui ogni singola parte si dispone per stabilire una relazione diretta col soggetto fotografato. Nell'immagine presa di fronte il soggetto risulta leggermente sbilanciato verso un lato: la volontà di negare l'asse centrale e con esso la simmetria della figura umana spinge la fotografa a tagliare una parte del volto del soggetto.

La figura di Florence, con l'acconciatura che le incornicia il viso e stretta all'interno di una inquadratura che si fa sempre più serrata, sembra trovare il proprio equilibrio nel pendente che scende lentamente fino a trovare una conclusione in quello che è il simbolo stilizzato della sua stessa origine.

Lo sguardo fisso, le sopracciglia disegnate a seguire i tratti asimmetrici del volto, gli occhi rivolti all'obiettivo dell'apparecchio fotografico, si compongono in un equilibrio di forme che potremmo definire esatto.

Nella seconda immagine lo stesso soggetto viene ritratto di profilo, costretto all'interno del fotogramma: la figura si ritaglia su uno sfondo sfocato che perde di significato per mettere in rilievo la figura in primo piano. Questa è precisa, ben definita, si staglia sullo sfondo neutro grazie ai tratti decisi marcati da campi contrastanti, che disegnano il volto molto chiaro e l'acconciatura corvina di Florence. Le due parti raggiungono una sintesi nella texture del tessuto a righe bianche e nere del vestito che costituisce l'elemento di appoggio della figura. Anche in questa immagine la presenza di un orecchino, diverso dal precedente e negato nell'immagine frontale diviene il punto di equilibrio della composizione.

L'orecchino di metallo oltre a simboleggiare la perfezione della sfera riflette lo spazio antistante il soggetto configurandosi come elemento fisico e simbolico che



Lucia Moholy, *Florence Henri*, 1927



Florence Henri, *Autoportrait*, 1938

allude ad un'altra realtà. Evidenziando questo dettaglio Lucia Moholy dimostra di cogliere la costruzione del ritratto come relazione biunivoca che contraddistingue la poetica di Florence Henri.

All'interno di un'operazione di natura "catalogica", che trova forti affinità con l'opera di August Sander<sup>7</sup>, la fotografa opera con fare scientifico finalizzato ad una conoscenza che si regge su una produzione analitica, all'interno di quella idea di fotografia come *produktion*<sup>8</sup> professata da Moholy-Nagy. Le fotografie citate, immagini costruite mediante *proiezioni luminose assolute, non-oggettuali, piane*, sottolineano tutte le potenzialità del mezzo fotografico che si configura come unico strumento per la fondazione di un linguaggio contemporaneo. Un linguaggio che trova nella composizione seriale, la *sequenza fotografica*, una rottura con il passato e apre a prospettive future. Lo stesso Moholy-Nagy scrive: "Non esiste forma più sorprendente, e allo stesso tempo più semplice, nella sua naturalezza e nella sua sequenza organica della serie fotografica. Questo è il culmine logico della fotografia. La serie non costituisce più un "quadro" e ad essa non può essere applicato alcun canone dell'estetica pittorica"<sup>9</sup>.

L'estetica pittorica tradizionale risulta quindi negata da un uso dell'immagine fotografica che supera il concetto assoluto di immagine singola a favore della composizione seriale.

Lucia Moholy opera spesso in questi termini nella sua produzione d'immagini, rivolte alla vita che si svolgeva a Dessau e riconoscibili nei ritratti dei *Bauhauslehrers*, negli oggetti che venivano prodotti e nell'edificio progettato da Gropius. E' evidente l'insistenza sullo stesso soggetto per giungere ad una composizione che assume significato nella nuova relazione che si stabilisce tra gli elementi, dove sia gli oggetti che le figure umane vengono trattati alla stessa stregua, dietro uno sguardo che li coglie nella loro espressione più reale. Il tentativo di superare la real-

7.- Keller, Ulriche (a cura di), *August Sander, Uomini del XX secolo*, Milano: Federico Motta Editore, 1991.

8.- Cfr. Moholy-Nagy, László, "Produktion-Reproduktion", *De Stijl*, 5, n.7, luglio 1922, pp.98-100.

9.- Cfr. Moholy-Nagy, László, "Un nuovo strumento per la visione", Rondolino Gianni (a cura di), *op. cit.* p. 131.

10.- Da una dichiarazione di Florence Henri in *Florence Henri*, Milano: Fabbri, 1983, pag. 59.

11.- Moholy-Nagy, László, "Zu den Fotografien von Florence Henri", *I 10*, n.17/18, Amsterdam, 20 gennaio 1928.

tà oggettiva trova una possibile concretizzazione proprio qui, nella costruzione di uno *spazio altro*.

La realizzazione di uno *spazio altro*, in grado di rappresentare la società contemporanea, sembra essere il tema ricorrente anche nell'opera fotografica di Florence Henri. E' interessante esaminare alcuni dei suoi autoritratti per vedere come lei stessa cercasse, a partire dalla propria figura, la costruzione di una configurazione spaziale che soltanto l'apparecchio fotografico le permettesse di conseguire.

"Vorrei far capire che ciò che io voglio innanzi tutto con la fotografia è comporre l'immagine come faccio con i quadri. Bisogna che i volumi, le linee, le ombre e la luce obbediscano alla mia volontà e dicano ciò che io voglio far dire loro. E questo nel controllo strettissimo della composizione perché io non cerco né di raccontare il mondo né di raccontare i miei pensieri. Tutto quello che io conosco e il modo in cui lo conosco è fatto anzitutto di elementi astratti: sfere, piani, griglie le cui linee parallele mi offrono grandi risorse."<sup>10</sup>

Dalle parole della Henri traspare un interesse profondo per la composizione come sintesi di un linguaggio moderno e chiaramente distinguibile nelle sue *foto*, già definite da Moholy-Nagy *oggettive*<sup>11</sup>.

Nell'*Autoportrait* del 1927 parte degli elementi enunciati ritornano: pochi segni si combinano in una prospettiva illusoria che se da un lato sottolinea il carattere di realtà della situazione, dall'altro evidenzia la natura di uno spazio che si spinge oltre la dimensione del reale. L'utilizzo dell'immagine riflessa diventa specchio della memoria e strumento di conoscenza, anche simbolica, della realtà contemporanea. Concetto ribadito dalla presenza delle due sfere d'acciaio, simboleggianti la visione, che raddoppiano la loro immagine riflettendo la realtà al di là dell'immagine stessa. In questo contesto la Henri, in posa statuaria, si pone come uno degli elementi della composizione che osserva la realtà con gli occhi di una *Musa inquietante*.



Florence Henri, *Autoportrait*, 1927

Il suo lavoro fotografico evidenzia la capacità di tenere insieme, con una regia magistrale, le precedenti esperienze in ambito pittorico maturate nel corso degli anni '20. Florence Henri non rinnega la sua composita formazione, influenzata da una vita fortemente nomadica, ma fa tesoro dello stato delle ricerche in corso in quegli anni interpretando il ruolo di fotografa d'avanguardia. Muovendosi all'interno di un'idea *costruttiva* dell'immagine fotografica, legata alla concezione *produttiva* sostenuta da Moholy-Nagy, raggiungerà una poetica personale che si traduce nella sintesi combinatoria di linguaggi, segni, concezioni spaziali anche distanti tra loro e che possono facilmente essere ricondotti alle principali linee di ricerca portate avanti dalle avanguardie europee.



Margaret Michaelis, *Sin título*, Barcelona, 1933-34

A differenza di Lucia Moholy, che ha desunto dall'ambiente Bauhaus i soggetti per la sua opera, e di Florence Henri che si impegna in una continua variazione di scena intorno alla sua vita, Margaret Michaelis si immerge completamente nella vita reale di una città alla quale chiede ospitalità. Durante il suo primo soggiorno a Barcellona, avvenuto nel 1932, realizzò infatti la maggior parte delle immagini che saranno pubblicate successivamente nella rivista *AC*.

Tali immagini, indirizzate all'indagine di un corpus sociale specifico, quello del Barrio Chino, conquistano con violenza lo spazio della realtà. Con una piccola Leica tra le mani, apparecchio agile e veloce, la Michaelis irrompe tra le strette vie del Barrio per cogliere in diretta le condizioni della vita che lì si svolgeva.

Mirando a stabilire una nuova relazione tra fotografo e soggetto, il suo *reportage* rompe col tradizionale punto di vista avvicinandosi alla *nuova prospettiva* professata da Rodchenko che afferma: "In fotografia vige il vecchio punto di vista, l'angolo visuale di un uomo in piedi che guarda dritto davanti a sé e fa quelle che io chiamo "riprese ombelicali" [...]. Io combatterò questo punto di vista e lo combatterò insieme ai miei colleghi della nuova fotografia. Oggi le riprese più interessanti sono quelle colte *dall'alto in basso o dal basso in alto*, o quelle in diagonale"<sup>12</sup>.

Se alcune immagini scattate tra il '33 e il '34, dove è evidente l'influenza di questo nuovo linguaggio fotografico, sottolineano la drammaticità e le condizioni di insa-

12.- Cit. in Weiss, Evelin (a cura di), *Rodtschenko: fotografien 1920-1938*, Köln: Wienand Verlag, 1978 pp.50-57.

13.- Cassanelli Roberto (a cura di), *La fotografia catalana. Cultura e società*, Milano: Jaca Book, 2000.



lubrità di alcune piccole corti del Barrio, in molti ritratti di strada del '32 l'occhio della fotografa, totalmente disincantato, opera secondo tagli inconsueti, liberi da qualsiasi ordine compositivo. Così, nel tentativo di ridurre la distanza che tradizionalmente si interponeva tra soggetto e apparecchio fotografico, si spinge all'interno dei soggetti creando una preziosa testimonianza dello spaccato sociale del tempo. In questo modo l'insieme delle sue immagini, prossime alla fotografia catalana d'avanguardia<sup>13</sup>, ha contribuito alla comparsa di una nuova retorica del fotogiornalismo, destinata non soltanto ad informare ma soprattutto a creare *nuovi stati di coscienza*.

All'interno delle principali riviste del tempo, ed *in primis* nella rivista dell'avanguardia catalana *AC*, le fotografie di Margaret Michaelis vengono mostrate non soltanto a scopo documentativo ma con fine propagandistico e di denuncia. Per dare maggior forza al messaggio, spesso i protagonisti ritratti vengono estrapolati dal loro contesto reale e trasposti in nuove composizioni antiprospectiche. Qui, sulla scia dei fondamenti del fotomontaggio<sup>14</sup> enunciati nelle prime esperienze artistiche dada, i soggetti, in termini di frammenti, vengono trasposti all'interno di storie differenti diventando protagonisti di sorprendenti effetti narrativi e portatori di nuovi messaggi. D'altra parte lo stesso Hartfield era consapevole che "la fotografia avanza... Se raccolgo documentazioni fotografiche e le metto abilmente e con intelligenza a confronto il loro effetto agitatorio e propagandistico sulle masse sarà immenso"<sup>15</sup>.



Margaret Michaelis, *Sin título*, Barcelona, 1933-34