

MARIA ANDORNO

## *Alpinismo e fotografia. Contatti tra il 1880 e il 1940*

*La fotografia e l'esperienza dell'alta quota. I grandi alpinisti e i grandi fotografi. Da Vittorio Sella a Guido Rey, da Cesare Giulio a Henry Bradford Washburn, quello di Maria Andorno è un passionato studio che si snoda ripercorrendo le avventure di personaggi che appartengono alle vicende della fotografia, dalle origini alle due Guerre Mondiali, accomunati da questa duplice, portentosa passione: quella per il nuovo mezzo tecnologico di massa e quello per la montagna. Con un lavoro meticoloso di spoglio di biografie, storie e immagini d'archivio, anche grazie al materiale messo a disposizione dal Centro di Documentazione del Museo Nazionale della Montagna "Duca degli Abruzzi" di Torino, Maria Andorno recupera figure di fotografi alpinisti le cui vicende, pur non essendo alcune tra le più conosciute della storia della fotografia, si rivelano assai capaci di divenire emblemi della concettualità fotografica.*

*Seppur caratterizzata da un aspetto particolare, specialistico e per iniziati, la passione per la montagna è infatti anche la passione per un viaggio. Un viaggio come una delle esperienze più efficaci per raccontare l'esigenza psicologica che appartiene da sempre all'uomo, con il suo carattere fortissimo di impresa fisica, percettiva e al contempo mentale, del confronto con la Natura, con l'Assoluto, con l'Infinito.*

*Ma la fotografia non è solo lo strumento che documenta e memorizza questa impresa, ne è l'acceleratore mediale, l'innesco estetico. E questo, mirabilmente, già con le scalate coraggiose di questi fotografi alpinisti tra fine Ottocento e primi del Novecento.*

Federica Muzzarelli

*The first sun-portrait ever taken of the Matterhorn (and as far as I know of any other Swiss mountain whatever) was taken by me in 1849.<sup>1</sup>*

L'affermazione appartiene a John Ruskin e l'orgoglio con la quale è pronunciata ci riporta ad anni in cui usare una macchina fotografica in montagna era ancora un esperimento dai risultati incerti a causa delle difficoltà tecniche. Poco importa che quello scattato nel 1849 sia effettivamente il primo dagherrotipo del Matterhorn – l'italiano Cervino, da Ruskin definito "il più nobile scoglio d'Europa". Piuttosto è interessante analizzare come alla veduta di Ruskin si affianchi, negli anni successivi, una nutrita produzione di fotografie degli ambienti alpini, realizzata anche con intenti molto diversi dall'interesse romantico per il paesaggio sublime che caratterizzava il critico inglese.<sup>2</sup>

La rapida evoluzione delle apparecchiature, che in pochi anni porta a sostituire il dagherrotipo con le lastre a collodio e poi con quelle alla gelatina bromuro, semplifica

le operazioni di ripresa all'aperto e permette la diffusione del fotoamatorismo anche negli ambienti di montagna. I Club Alpini europei – associazioni a carattere geografico e sportivo che tra 1857 e 1874 si formano in Inghilterra, Svizzera, Italia, Austria, Francia per riunire gli appassionati di alpinismo – invitano i propri soci a collaborare nell'esplorazione delle catene montuose e a redigere relazioni corredate da cartine, disegni e fotografie: il fine è la documentazione scientifica degli ambienti glaciali. Nasce un sodalizio tra alpinista e macchina fotografica che non verrà meno nei decenni seguenti, neanche quando le principali catene montuose saranno ormai conosciute e mappate. La fotografia alpinistica non ha solo a che fare con la tradizione settecentesca della veduta o del paesaggio; dai pionieri ottocenteschi alle attuali star dell'alpinismo estremo,<sup>3</sup> passando per i dilettanti che

hanno dedicato all'alta quota il loro tempo libero: per tutti costoro la macchina fotografica è la risposta ad esigenze che nascono durante l'ascensione.<sup>4</sup>

### La scuola di Biella. Vittorio Sella e Guido Rey

*Sella has brought to us not only the facts and forms of far-off splendours of the world, but the essence of experience which finds a spiritual response in the inner recesses of our mind and heart.*<sup>5</sup>

Così si esprimeva Ansel Adams dopo la visione delle fotografie di Vittorio Sella. Al fotografo ed alpinista italiano da poco scomparso era dedicata l'esposizione del 1946 organizzata a San Francisco dal Sierra Club, la nota associazione ambientalista statunitense con la quale Adams collaborava per promuovere la conoscenza del patrimonio naturalistico nordamericano.

In Sella troviamo unite le doti di un grande alpinista e di un eccellente fotografo: a 23 anni è il primo uomo a compiere l'ascensione invernale del Cervino e in quell'occasione realizza dalla vetta una veduta panoramica a 360°. Sella cresce a Biella, città della provincia piemontese che a cavallo tra Otto e Novecento si rivela un ambiente molto stimolante sia per la pratica della fotografia, sia per l'alpinismo. Marina Miraglia definisce Scuola di Biella il gruppo di autori composto da Giuseppe Venanzio Sella (1823-1876), Emilio Gallo (1870-1945), Vittorio Besso (1828-1895), Guido Rey (1861-1935) e Vittorio Sella (1859-1943), personaggi uniti da rapporti

personali e accomunati dall'intreccio di passione fotografica e alpinistica, attività che giungono a configurarsi come pratiche di vita, anche se mai come professioni<sup>6</sup>. Cifra stilistica comune è la fotografia intesa come strumento di documentazione scientifica, nello specifico degli ambienti di alta quota. In vari momenti gli autori del gruppo riuscirono a dare un respiro internazionale alla propria produzione fotografica, con i viaggi di Botta e Piacenza in Himalaya, di De Agostini in Patagonia, oltre alle numerose spedizioni internazionali di Sella.

Vittorio porta avanti le due passioni con obiettivi espressi chiaramente nelle sue note autografe:



1 – Vittorio Sella, *Parte superiore del ghiacciaio Karagom dalla sua piattaforma*, Caucaso 1890. Stampa dell'autore da lastra 30x40



2 – Vittorio Sella, *Una coppia di sposi*, Caucaso 1890. Stampa dell'autore da pellicola 30x40

Già dal 1880 io mi ero proposto di unire la fotografia al mio alto alpinismo, e trascurai quasi totalmente quella che riguarda le valli e la bassa montagna ovverosia dedicai il mio studio e lavoro fotografico soltanto alle cime e alla parte delle Alpi che allora era poco conosciuta e che non era stata fotografata.<sup>7</sup>

Più avanti motiva tale scelta spiegando che lui è solito frequentare le Alpi non come il filosofo Jean-Jacques Rousseau, per la loro suggestione, ma come il naturalista Horace-Benedict de Saussure, “per l’esaltazione della conquista e per i seri ideali scientifici”.<sup>8</sup> La serietà della scienza a garanzia del fatto che l’alpinismo sia un’attività adatta ad un borghese, anche quando sono fortissime l’ambizione e l’emozione di essere il primo uomo a porre il piede su una cima ancora inesplorata.<sup>9</sup>

Gli anni Ottanta per Sella sono gli anni delle grandi ascensioni nella catena alpina, dalle quali riporta un gran numero di lastre di grande formato, le cui stampe raduna in cataloghi e pubblica sulle più importanti riviste europee di alpinismo. Realizzare dei buoni scatti è prioritario quanto arrivare in vetta, per questo Sella trasporta nello zaino ingombranti lastre 30x40 che permettono di ottenere stampe a contatto di ottima qualità, in controtendenza con i colleghi alpinisti che cercavano, semmai, attrezzature fotografiche sempre più maneggevoli e leggere.<sup>10</sup> Tornato a casa Vittorio sviluppa e stampa le lastre di persona nel suo laboratorio, quindi le cataloga in modo rigoroso per venderle ad alpinisti che progettano

ascensioni sulle Alpi.<sup>11</sup>

Sella allaccia stabili rapporti con l’élite europea di studiosi, esploratori, alpinisti che costituiscono il motore per le grandi spedizioni geografiche di fine Ottocento: Edward Whymper, Albert Frederick Mummery, Charles Houston sono fra i suoi corrispondenti.<sup>12</sup> Nel 1889 parte con Douglas Freshfield, animatore della Royal Geographical Society e dell’Alpine Club londinesi, per una spedizione nel Caucaso georgiano, realizzando centinaia di scatti fotografici.

Le fotografie della spedizione sono esposte nel 1890 a Londra. Freshfield è entusiasta delle immagini, in particolare della veduta dalla vetta dell’Elbrus per “l’effetto pittoresco” dato dalle “forme spumeggianti” delle nuvole, ma anche per un aspetto decisamente pratico: “La fotografia ha la precisione e contiene tutte le informazioni che si possono trovare in un plastico su larga scala usato per le spedizioni di soccorso”.<sup>13</sup> Possiamo senza dubbio affermare che le foto di Sella si caricano anche di altri significati. Nel suo diario caucasico appare chiaro come l’esplorazione dei luoghi e l’ascensione delle vette trascendano il significato sportivo e quello scientifico per diventare una dimensione di vita, che la fotografia amplifica e mantiene intatta alla memoria. A proposito della salita del monte Elbrus Sella scriverà:

Il desiderio di afferrare con la camera oscura l’immagine fugace di quell’incanto, di riprodurre la luce del panorama fedelmente, anzi più minutamente di quanto l’occhio possa



3 – Vittorio Sella, *Monte Sant’Elia al tramonto dalla cascata del ghiacciaio Pinnacle alla sua confluenza con il ghiacciaio Seward, Alaska 1897*. Stampa tarda dell’autore alla gelatina sali d’argento virata in doppio tono



4 – Vittorio Sella, *Vetta dello Jannu (telefotografia), Sikkim 1899*. Stampa dell’autore da lastra 18x24

scoprire e la mente ritenere in poco tempo, mette il fotografo in orgasmo [...]. Si pensa che non si ritorna ogni giorno a tanta altezza [...]. In quei momenti non so se l'alpinista o il fotografo restassero più soddisfatti.<sup>14</sup>

Claudio Marra ha sottolineato come nelle immagini di Sella il referente non sia semplicemente l'oggetto fotografato, ma l'ideale stesso del viaggio e dell'esplorazione. Il ritratto apparentemente topografico delle vette si carica di connotazioni quali la maestosità, l'aspetto incontaminato, l'eternità.<sup>15</sup> Marina Miraglia si spinge a paragonare l'opera di Sella, la sua contemplazione del mondo dall'alto delle vette ad una "forma di esercizio spirituale e filosofico di riflessione sulla caducità delle umane vicende, al modo dei quadri di Friedrich".<sup>16</sup> La macchina fotografica diventa lo strumento che permette di misurarsi con la dimensione infinita dell'ambiente naturale: in questo l'esperienza di Sella si dimostra straordinariamente vicina a quella di Ansel Adams nei parchi americani. A partire dal 1928 Adams divenne il fotografo ufficiale del Sierra Club, incaricato di realizzare la documentazione fotografica dei parchi dell'Ovest nordamericano, territori ancora poco conosciuti. Adams non era solo un fotografo incaricato, ma anche un grande amante della *wilderness* e riuscì ad unire nei suoi scatti rigore descrittivo e lirismo evocativo di un'esperienza estetica vissuta in prima persona. Guardando le fotografie di Sella, Adams vi riconobbe un forte valore concettuale: non solo gli oggetti e le forme del mondo, ma "l'essenza dell'esperienza" vissuta dall'autore. Adams



5 – Vittorio Sella, *La confluenza del ghiacciaio Goldwin-Austen col Baltoro, Karakorum 1909*. Stampa dell'autore da pellicola 20x25

arrivò a cogliere una dimensione quasi performativa nell'opera di Sella, ricordando la fatica fisica che implica una spedizione alpinistica e riconoscendo che "knowing the physical pressures of time and energy attendant on ambitious mountain expeditions, we are amazed by the mood of calmness and perfection pervading all of Sella's photographs".<sup>17</sup>

L'esperienza caucasica segna profondamente Vittorio Sella, che tornerà in Georgia nel 1890 (*fig. 1*) e nel 1896. La sua carriera di alpinista e fotografo extraeuropeo è ormai avviata: nel 1897 riceve un invito da parte del duca degli Abruzzi Luigi Amedeo di Savoia come fotografo ufficiale della sua spedizione in Alaska (*fig. 3*). Negli anni successivi seguirà il duca nella catena del Ruwenzori, in Africa centrale, e in Karakorum, per salire l'inviolato K2 (*fig. 5*). Con Freshfield, invece, si recherà nello stato himalayano del Sikkim (*fig. 4*).

Come è conseguenza naturale del vero viaggio di scoperta, di ritorno dalle spedizioni Sella vede con nuovi occhi la familiare catena alpina. In Caucaso ha avuto modo di fotografare non solo le vette ma anche popolazioni locali con usi e costumi non ancora documentati dall'etnografia (*fig. 2*). In Italia nel 1890 pubblica con il fotografo e scrittore Domenico Vallino il volume *Monte Rosa e Gressoney*, una raccolta di immagini che documentano la popolazione walser della valle del Lys, ai piedi del gruppo del Monte Rosa. Sella si rende conto che è necessario documentare attraverso un archivio fotografico le abitudini di vita di queste persone, prima che l'arrivo della rete stradale, del turismo e della civiltà urbana trasformi un contesto rimasto immutato per secoli. Nell'introduzione al volume gli autori spiegano le ragioni del loro lavoro fotografico:

Il traffico più attivo cancellerà la fisionomia pastorale, la semplicità dei costumi, la foggia particolare di vestire, il dialetto svizzero-tedesco, l'esclusività dell'elemento locale nelle famiglie; porterà un livello medio di civiltà, percorrendo il cammino che il filosofo chiama evoluzione naturale, che l'artista deplora, per la monotonia che ne deriva al quadro della vita umana.<sup>18</sup>

Apparentemente Sella sembra venir meno al suo impegno di tralasciare la bassa valle per fotografare solo l'ambiente montano di alta quota. In realtà l'impegno etnografico è coerente estensione della sua produzione, in quanto necessità documentaria, valore formale e dimen-

sione concettuale si fondono nuovamente.

Fra gli altri esponenti della Scuola di Biella, è interessante analizzare la figura decisamente diversa di Guido Rey. Il fotografo torinese viene ricordato nella storia della fotografia italiana come pittorialista per la sua produzione in studio. Nel 1908 due opere a sua firma compaiono nella rivista di Stieglitz "Camera Work": *A flemish interior* e *The letter* (fig. 6) sono scene d'interno costruite come quadri di Vermeer, dove personaggi in vesti seicentesche sono colti nell'attimo di compiere azioni quotidiane. La perizia fotografica di Rey emerge in modo evidente nello studio di composizione, luce e inquadratura. La luce sfumata conferisce un'atmosfera intima all'ambiente, ma la messa a fuoco è assolutamente *straight* e assegna un curioso realismo a questi *tableaux vivants*. Meno nota è la produzione fotografica d'alta quota: Rey è stato anche alpinista e scrittore e ha tratto dalle sue ascensioni vari libri corredati da fotografie.

Guido Rey è una tipica figura di industriale torinese di inizio secolo, dedito indefessamente al lavoro e nel

tempo libero alla promozione culturale della propria città tramite l'organizzazione di grandi esposizioni internazionali, mostre e concorsi.<sup>19</sup> Rey appare perfettamente inserito nella buona società cittadina, tuttavia l'ambiente torinese doveva presentare anche aspetti opprimenti ai quali Guido sfugge rifugiandosi in montagna, abitudine che aveva maturato in famiglia fin dall'infanzia.

Seguendo le indicazioni del Club Alpino Italiano, Rey redige relazioni accompagnate da fotografie delle sue ascensioni alpine più impegnative. Nei suoi scritti l'approccio documentario è presto abbandonato per virare verso un tono più letterario, perché l'esperienza che Guido vive in montagna trascende l'interesse sportivo e scientifico per configurarsi come una vera avventura estetica, condivisa con i compagni di cordata:

Sulla lunga ed esile cresta che forma la vetta, stretti nel comune pensiero delle difficoltà passate e del nuovo rischio della discesa, stemmo commossi per più di un'ora, isolati nella serenità di quell'immenso orizzonte [...]. La passione



6 – Guido Rey, *La lettera*, pubblicata in Camera Work, n°24, ottobre 1908



7 – Guido Rey, *La Spalla di Furggen*, dall'opera *Il Monte Cervino*, ca 1904

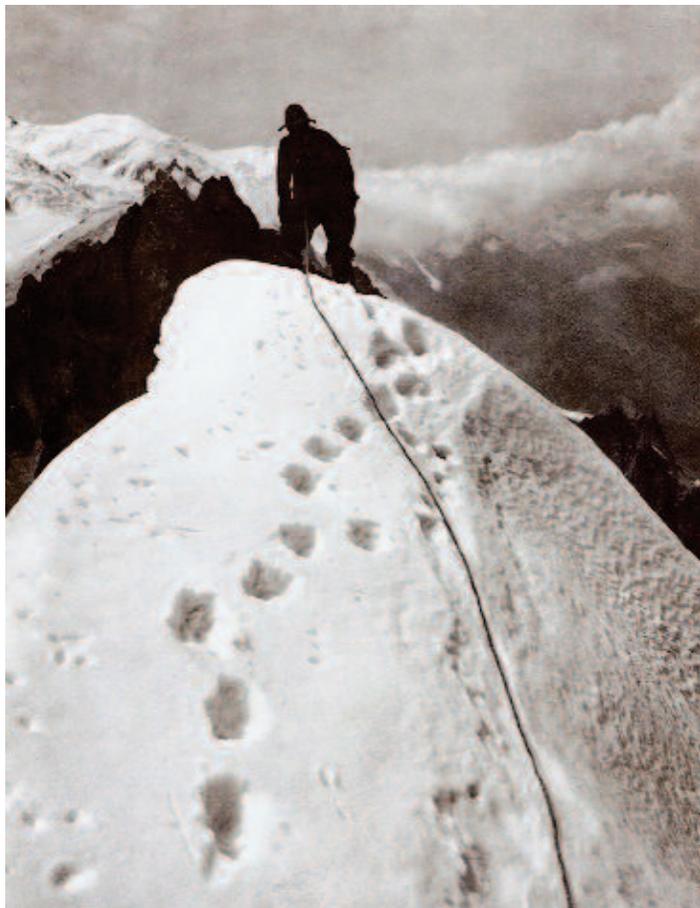
di quei momenti non si ritrova più al basso; la colonna barometrica dell'entusiasmo si ripone tranquillamente al solito livello del mare dell'indifferenza e delle consuetudini.<sup>20</sup>

Non si tratta più di esplorare nuovi spazi geografici, ma nuove dimensioni dell'anima, perché l'itinerario tra i ghiacciai diventa un percorso di miglioramento etico. I brani autografi riportati si riferiscono all'ascensione dell'Aiguille Meridionale d'Arves, affrontata nel 1890 da Rey in compagnia dell'amico Cesare Fiorio, profeta dell'alpinismo senza guide. La circostanza è significativa dell'atteggiamento di Rey, se pensiamo che in quegli anni l'unica motivazione accettabile perché un borghese o un aristocratico si dedicassero all'alpinismo di punta – altra cosa era l'escursione domenicale in montagna – era la curiosità scientifica. Durante l'ascensione un valligiano esperto assunto come guida si preoccupava di trovare l'itinerario e maneggiare l'attrezzatura tecnica, affinché il cliente fosse libero di osservare il panorama,

scattare fotografie e riportare sul taccuino appunti e schizzi per la relazione. Rey non ha missioni e studi geografici da portare a termine; in montagna cerca la possibilità di vivere un'esistenza più libera e più nobile, lontana dagli obblighi e dalle convenienze della vita cittadina.

Compagna indispensabile delle ascensioni diventa la macchina fotografica, perché il suo obiettivo è “un occhio che fissa con calma le cose, le percepisce con nettezza meravigliosa, non si turba alla vista dei precipizi, libero da emozioni e da paure, più sano che il povero occhio mortale”.<sup>21</sup>

Rey pubblica molti dei suoi racconti alpinistici e i testi sono sempre accompagnati da un attento corredo iconografico. Nel volume *Il Monte Cervino*, pubblicato nel 1904, si alternano gli scatti di grande formato di Vittorio Sella, cugino di Guido, alcuni disegni di paesaggi montani di Leonardo Bistolfi e le istantanee scattate da Rey con una kodak portatile durante l'ascensione. Queste ul-



8 – Guido Rey, *Cresta dell'Aiguille Verte*, dall'opera *Alpinismo Acrobatico*, ca 1890



9 – Guido Rey, *Le guide che uscivano dal canale*, dall'opera *Alpinismo Acrobatico*, ca 1890

time sono immagini realizzate senza alcuna attenzione al taglio dell'inquadratura o allo studio della luce. Una di esse ritrae i compagni di cordata ripresi dall'alto sulla Spalla di Furggen (fig. 7) come sagome nere che a stento si riconoscono sullo sfondo bianco della neve: "Sulla bianca terrazza della Spalla, Antoine ed Aimé [...] li fotografai e mi riuscì una veduta come quelle che si ottengono nelle salite in pallone".<sup>22</sup> In *Alpinismo acrobatico*, pubblicato nel 1914, si alternano le vedute d'alta quota realizzate dai professionisti svizzeri dell'agenzia Wehrli e le istantanee di Rey (figg 8-9):

Ci riappaiono i nostri compagni sorpresi nel moto così istantaneamente che ci è dato di scorgere le contrazioni del loro volto, il loro sforzo nel trarre la corda, gli atteggiamenti curiosi nei passi difficili... Strana magia questa di fermare per sempre ciò che è stato un attimo fuggente della vita! E talora ci si rivelano cose nuove o ritornano alla mente episodi dimenticati.<sup>23</sup>



10 – Guido Rey, *Contrasto*, 1917

Rey sente di non poter competere con Sella o con i professionisti svizzeri per qualità della documentazione topografica d'alta quota e ancor meno con Bistolfi per talento artistico. Con le sue competenze in campo fotografico avrebbe potuto affidarsi ad una macchina di maggior formato o alle manipolazioni in camera oscura per aggiungere qualità artistica ai suoi scatti. Ma, in verità, il valore che Rey attribuisce alle sue istantanee alpinistiche è totalmente concettuale: testimonianza, riproduzione di una *tranche de vie* vissuta in prima persona. L'esperienza di Rey in montagna è avvicicabile a quella che nei primi anni del Novecento vive la fotografa americana Anne Brigman, quando per due o tre mesi l'anno si accampa nella natura incontaminata della Desolation Valley. Qui la Brigman ritrae se stessa e alcune sue amiche immerse in completa simbiosi con l'ambiente incontaminato che le circonda. Le forme dei corpi femminili si confondono con le pareti rocciose ed i rami degli alberi, ma le sue fotografie non sono studi di nudo, sono una traccia della travolgente esperienza sensoriale vissuta.<sup>24</sup> Analogamente a Rey, anche la Brigman utilizza per questa sua produzione apparecchi di piccolo formato e facile utilizzo, che compensano l'inferiore resa qualitativa con il vantaggio di frapporre un medium tecnologico meno invadente tra il fotografo e l'oggetto fotografato. La macchina fotografica diventa allora un prolungamento degli organi sensoriali del corpo ed aggiunge nuove facoltà percettive alla persona:



11 – Cesare Giulio, *Le Alpi del Prà*, 1926

Un giorno mentre si preparava un temporale di lampi e tuoni, quando l'aria fu calda e ferma e una strana luce gialla si fu posata ovunque, accadde qualcosa di troppo profondo per me che io sia in grado di raccontare. Nuove dimensioni si rivelarono nella visualizzazione delle forme umane come parte dei ritmi di alberi e rocce, allora io rivolsi tutta l'energia che avevo allo strumento che avevo nella mano e l'oggetto amato mi dette una forza ed un abbandono che io non avrei potuto altrimenti possedere.<sup>25</sup>

“Abbandono”: per la Brigman corrisponde ad un'estrema libertà creativa concessa al proprio corpo ed alla macchina fotografica che lo ritrae. Rey si concede tale abbandono solo durante l'esperienza alpinistica, perché al ritorno in città continua a dettar legge l'approccio pittorialista. Ancora nel volume *Il Monte Cervino*, Rey esprime una chiarissima riflessione sul valore dell'istantanea:

La rapidità della visione dataci dall'istantanea rese manifesto quanto di meno euritmico e di meno dignitoso hanno le movenze umane [...]. Rimasero belle la nube che sale dal cielo e l'onda che s'infrange alla terra; sembra che dalle forze naturali nasca senza sforzo la perenne euritmia della loro forma. Da questi confronti venne al fotografo la grande lezione di ciò che la macchina può e di ciò che non deve tentare. Dalla vita libera il fotografo ritornò al suo studio [...], cercò di costringere la figurazione del moto entro limiti decorosi ed armoniosi, di rappresentare la vita nei momenti in cui appare con dignità o con grazia.<sup>26</sup>

Il *reportage*, documentazione istantanea ed istintiva di una situazione colta nel suo divenire, per Rey è possibile solo ad alta quota, perché le azioni umane che avvengono in pianura non possiedono la naturale euritmia necessaria alla realizzazione di un buon scatto. Nel 1917 Rey pubblica una raccolta di 78 fotografie che documentano gli ospedali da campo e il lavoro della Croce Rossa durante la Grande guerra (fig. 10). Non si tratta di un'operazione di fotogiornalismo in stile Magnum Photos, piuttosto di composizioni ragionate, di interni sapientemente illuminati, dove soldati feriti e crocerossine in posa ispirano dignità e pietà: il caos della guerra va raccontato attraverso il filtro della dignità che solo la composizione pittorica, o la fotografia pittorialista, possono dare.<sup>27</sup>

## Nuovi punti di vista tra le due guerre: Cesare Giulio e Henry Bradford Washburn

Negli anni della Prima Guerra mondiale il settore delle Alpi ai confini tra Italia e Austria è abbondantemente fotografato dai reparti degli eserciti italiano e austriaco, allo scopo di conoscere meglio la topografia dei campi di battaglia. Alcune di queste immagini entrano nei canali della propaganda interna e compaiono in periodici illustrati come “L'Illustrazione italiana” e “La Domenica del Corriere”.<sup>28</sup> In molti casi si tratta di fotografie aeree, che hanno un impatto sorprendente negli ambienti artistici: immagini nate per riprodurre i luoghi geografici con assoluta oggettività mostrano, di fatto, panorami irriconoscibili, vicini all'astrazione delle carte geografiche. Il movimento pittorialista guarda con interesse a queste produzioni, nelle quali il paesaggio è rappresentato in maniera sintetica, secondo canoni che nulla hanno a che fare con la visione prospettica rinascimentale e che co-



12 – Cesare Giulio, *La scia*, 1927. Pubblicata nell'annuario 1931 di The Studio

stituiscono un inaspettato svincolamento della fotografia dalla meccanica referenzialità con il reale.<sup>29</sup> Nel 1920 il critico militante Italo Maria Angeloni nota come fra i nuovi autori ci sia “una studiata cura di sopprimere quanto formava il bagaglio inutile della vecchia fotografia aneddotica [...]. È un nuovo mondo che si traduce in sintesi più intime e complesse; si comincia a sentire che in arte contano gli elementi essenziali”.<sup>30</sup>

Come nel secolo precedente, insomma, la tecnica fotografica è alla ricerca di un modo per nobilitarsi svincolandosi dalla funzione di meccanica riproduzione del reale. Claudio Marra parla di “astrattismo in versione fotografica”<sup>31</sup> per descrivere le tendenze degli anni Venti, per rimarcare il legame che continua ad unire le arti della pittura e della fotografia, anche nel rifiuto di una rappresentazione realistica, documentaria e nella ricerca dell’astrazione: “A conti fatti, c’è solo un passaggio di tutela dall’area impressionista a quella neoplastico-costruttivista”.<sup>32</sup> Tale peculiare evoluzione stilistica coinvolge un

autore come il torinese Cesare Giulio (1890-1946).<sup>33</sup> Giulio coltiva da dilettante la passione per la montagna e in fotografia si forma come autodidatta ricevendo suggestioni dalle riviste e dalle esposizioni fotografiche della sua città, adeguando la sua produzione prima alle manipolazioni e ai viraggi della poetica pittorialista, poi alla massima nitidezza di fuoco della *straight photography* ed allo stesso tempo alla sintesi, alla linearità delle nuove tendenze pittoriche. Il denominatore comune di ricerche in apparenza contraddittorie è la realizzazione di un’immagine che non si limiti alla riproduzione fedele del reale, ma ne veicoli una visione soggettiva.

Il paesaggio alpino invernale che l’alpinista Giulio incontra durante le sue escursioni, nel quale dalla massa bianca della neve emergono le scarse macchie nere delle rocce e degli alberi, colpisce il Giulio fotografo, perché appare come la realizzazione in natura delle ricerche suprematiste verso la sintesi formale, la semplificazione, la linearità. Nel 1925, al Primo Salon Italiano d’Arte Foto-



13 – Cesare Giulio, *Palestra bianca*, 1936



14 – Cesare Giulio, *Funivia Banchetta*, 1937

grafica Internazionale di Torino Giulio espone la fotografia *Le Alpi del Prà* (fig. 11). Il titolo è l'unica parte dell'opera con intento descrittivo, perché nell'immagine compaiono alcune macchioline nere in un campo bianco che solo la presenza dell'ombra sul fianco della montagna permette di riconoscere come uno spazio reale tridimensionale. In mancanza della possibilità di realizzare fotografie aeree, Giulio prende numerosi scatti dall'alto delle funivie: ne risultano riprese zenitali o oblique nelle quali le ombre, nuovamente, costituiscono l'unico riferimento per dare un orientamento allo spazio reale dell'immagine (fig. 14).

Come fotografo Giulio opera in modo decisamente diverso dall'esploratore Sella o dall'"alpinista in azione" Rey. In modo simile ad un pittore d'atelier, negli anni Giulio ritorna sugli stessi soggetti con lievi variazioni di inquadratura, luci, esposizione: le aste scure degli sci conficcati nel bianco della neve, le tracce lasciate da sciatori e alpinisti nella superficie del manto nevoso (fig. 13), gli sciatori che discendono in velocità un pendio e appaiono come bagliori fuori fuoco in un paesaggio immobile (fig. 15).

Nel 1931 Cesare Giulio ha l'onore della pubblicazione dell'opera *La scia* (fig. 12) nella rivista londinese "The Studio". Sulla superficie pura del pendio innevato si inserisce la traccia lasciata dallo sciatore al modo di una *texture* grafica; allo stesso tempo il solco diagonale accentua la sensazione di velocità e dinamismo che trasmette lo sciatore. Si tratta di filoni di ricerca che coinvolgono altri autori in quegli anni,<sup>34</sup> ma la produzione di

Cesare Giulio affascina perché attraverso un'alta qualità formale viene descritto un mondo alpino particolarmente solare e accogliente.

Fra anni Venti e Trenta si colloca anche la prima produzione di Henry Bradford Washburn (1910- 2007), che mostra analoghe caratteristiche di evoluzione stilistica. Nell'estate del 1926 Bradford si trova a Chamonix con la famiglia per raggiungere un preciso obiettivo: scalare alcune delle vette della catena del Monte Bianco e pubblicare un libro fotografico che racconti le incredibili imprese compiute da un ragazzo di soli sedici anni.<sup>35</sup> Per garantire successo all'impresa viene assoldato George Tairraz, guida alpina di Chamonix, fotografo e cineoperatore, che insegna a Bradford ad utilizzare la sua Graflex nell'ambiente montano. Sarà lo stesso Washburn a raccontare anni dopo come avesse appreso da Tairraz l'arte di animare l'immagine fotografica inserendo nell'inquadratura i compagni d'ascensione.<sup>36</sup> Il libro viene effettivamente pubblicato con il titolo *Among the Alps with Bradford*, corredato di fotografie, mappe della catena alpina e persino vignette umoristiche. Nel testo viene citato Guido Rey "great climber and writer"<sup>37</sup> e in effetti il volume ricorda l'opera di Rey *Alpinismo Acrobatico* nell'impostazione e nell'apparato di fotografie, che mostrano Bradford e le guide impegnati in parete, in cresta oppure in vetta secondo la modalità didattico-documentaria dell'"alpinista in azione".

Partendo da questa prima esperienza, Bradford è abile ad affinare in fretta la propria tecnica fotografica anche prendendo spunto da autori come Vittorio Sella e in ge-



15 – Cesare Giulio, *Sciatori provetti*, 1938



16 – Henry Bradford Washburn, *La Mer de Glace dall'Aiguille du Dru*, Monte Bianco 1929

nerale dalla tradizione di fotografia alpinistica ormai consolidatasi nelle regioni alpine.<sup>38</sup> All'opera di Sella sembrano guardare i due scatti del 1929 *La Mer de Glace dall'Aiguille du Dru* (fig. 16) e *Alba dall'Aiguille du Midi* (fig. 17) per interesse topografico, attenzione agli effetti luminosi e compositivi e capacità di trasmettere la sensazione di stupore vissuta dagli alpinisti nel raggiungere la vetta. La seconda delle due fotografie vinse il primo premio nel 1930 all'Appalachian Mountain's Club photo show, circostanza che testimonia la capacità raggiunta in breve tempo da Bradford di diversificare la propria produzione a seconda del pubblico di destinazione. Negli stessi anni Bradford impara a scattare fotografie da aerei in volo e questa abilità si rivelerà fondamentale per ottenere prima dall'Università di Harvard e poi dalla National Geographic Society finanziamenti per varie esplorazioni nelle aree ancora non mappate dell'Alaska e dello Yukon. Monte Crillon, ghiacciaio Malaspina, catena del Sant'Elia sono i luoghi visitati quarant'anni prima da Vittorio Sella al seguito del Duca degli Abruzzi.



17 – Henry Bradford Washburn, *Alba dall'Aiguille du Midi*, Monte Bianco 192

Gli scatti tra il 1929 e il 1938 rivelano l'inequivocabile influenza di Sella nella scelta di Bradford di utilizzare apparecchi fotografici sempre più ingombranti pur di avere immagini sempre più nitide e dettagliate: nel 1929 abbandona la Graflex per una Ica Trix con negativi 4x6 pollici, sostituita nel 1934 da una Fairchild F-8 con negativi 5x7 pollici.<sup>39</sup> Infine, nel 1938 il Monte McKinley viene fotografato con una macchina Fairchild K-6, che monta ancora più grandi negativi 7x9 pollici. L'esattezza cartografica richiede negativi di grande formato, come quelli usati dagli apparecchi fotografici per riprese zenitali montati sugli aerei militari. Bradford, però, predilige le riprese oblique – realizzate con un angolo di ripresa non perpendicolare alla superficie terrestre – a quelle zenitali, dunque per usare l'ingombrante macchina fotografica si adatta a rimuovere una porta dell'aeroplano e sedersi a cavalcioni dell'apertura, legato con una corda alla struttura del velivolo per non cadere. Come già per Sella e Rey, anche in questo caso lo scatto richiede al fotografo un intenso coinvolgimento manuale e fisico.

Le immagini dell'estremo nord americano mostrano ulteriori evoluzioni dello stile: la figura umana, che spesso Bradford utilizzava come Sella per dare un riferimento dimensionale agli spazi, tende a scomparire. Le vedute dall'aereo si moltiplicano e Washburn, pur non dimenticando il fine scientifico del proprio lavoro, indugia talvolta su particolari intriganti per valori puramente formali, come le linee ondulate create dai sedimenti di un fiume, la superficie scabra di un ghiacciaio crepacciato illuminato dalla luce radente del sole (fig. 19), le linee piacevolmente sinuose della struttura *marble-cake* del ghiacciaio Malaspina (fig. 18), caratterizzato da fasce alternate di ghiaccio e detriti. L'inquadratura viene talvolta corretta in sede di stampa per accentuare l'astrazione del soggetto raffigurato (fig. 20): una manipolazione del negativo di lieve entità quando paragonata ai fotomontaggi che caratterizzano alcune immagini di Sella e Giulio. Se le immagini di Cesare Giulio facevano pensare a suggestioni suprematiste, in Bradford l'esaltazione dello spontaneo fluire delle forme naturali rimanda piuttosto alla grafica dell'Art Deco. Fotografie di questo tipo trovano spazio sui numeri della rivista del National Geographic, la cui redazione negli anni Trenta richiede una sempre maggiore qualità al corredo iconografico degli articoli.<sup>40</sup> Lo stile fotografico che Bradford definisce negli anni Trenta rimarrà un'impronta riconoscibile nella sua produzione successiva, anche negli aspetti di maggiore

astrazione. L'attività alpinistica e fotografica continuerà a lungo: ancora negli anni Settanta l'ormai anziano esploratore sorvola le catene montuose dell'Alaska per realizzare nuovi scatti. Nel 1965 varie opere di Bradford vennero esposte in occasione della mostra *The Photographer and the American Landscape*<sup>41</sup> organizzata al Museum of Modern Art di New York. In quell'occasione veniva sottolineato il dialogo fra le sue fotografie e le opere dei maestri della fotografia americana di paesaggio: Charles Weed, William Henry Jackson, Carleton Watkins, fino ad arrivare ad Ansel Adams, con cui Bradford fu in cordiali rapporti.<sup>42</sup> Mi sembrava doveroso, però, ricordare che il tirocinio alpinistico e fotografico di Bradford avvenne nella catena alpina ed individuare i contatti fra la sua opera ed i meno blasonati autori nostrani.

*Le fotografie riprodotte nell'articolo sono conservate presso il Centro Documentazione Museo Nazionale della Montagna – CAI-Torino*

**Note**

1. K. Hanley, J. K. Walton, *Constructing cultural tourism: John Ruskin and the tourist gaze*, Channel View Publications 2010, p. 94.
2. Fotografi professionisti realizzano cartoline ad uso dei turisti con vedute, scenette di vita tradizionale nelle vallate, guide alpine in posa che evocano difficili ascensioni su ghiacciai. All'interno della produzione amatoriale va ricordata la documentazione etnografica delle popolazioni di montagna, che per il comune carattere scientifico talvolta intreccia le sue vicende con la fotografia alpinistica. Vedi G. Garimoldi, *Storia della fotografia di montagna*, Priuli e Verlucca, Ivrea 2007 e A. Colliard, *Fotografia come antropologia. Pionieri in valle d'Aosta tra Ottocento e Novecento*, Priuli e Verlucca, Ivrea 2012.
3. Gli alpinisti professionisti oggi raccontano le loro imprese in blog personali: vedi ad esempio il sito [www.simonemoro.com](http://www.simonemoro.com) regolarmente aggiornato con

immagini delle ultime ascensioni del fuoriclasse bergamasco.

4. A. Schwarz, *Renzino Cosson, la montagna incantata*, Musumeci, Aosta 1988; M. Miraglia, *Veduta, panorama, paesaggio. Vittorio Sella e la fotografia delle vette*, in L. Sella, a cura di, *Paesaggi verticali. La fotografia di Vittorio Sella, 1879-1943*, catalogo della mostra tenuta alla GAM di Torino, gennaio-aprile 2006, Fondazione Torino Musei, Torino 2006.
5. Il commento di Ansel Adams venne pubblicato nel numero di Dicembre 1946 del "Sierra Club Bulletin" in un articolo intitolato *Vittorio Sella. An intensity of Seeing, Majesty and Mood*. Vedi P. Kallmes e W. Watson, *Summit. Vittorio Sella mountaineer and photographer. The years 1879-1909*, Aperture Foundation, New York 1999.
6. M. Miraglia, *Note per una storia della fotografia italiana*, in *Storia dell'arte italiana*, t. 9.2, Einaudi, Torino 1981, p. 475. Giuseppe Venanzio Sella fu autore di *Il plico del fotografo*, primo trattato di fotografia scritto in Italia. Come proposto da Angelo Schwarz, sembra appropriato aggiungere a questo elenco anche le figure di Mario Piacenza (1884-1954), Erminio Botta (1874-1958) e Alberto de Agostini (1883-1960), vedi A. Schwarz, *Dal Cervino a Vermeer nell'immagine fotografica*, in G. Garimoldi, a cura di *Guido Rey, dall'alpinismo alla letteratura e ritorno*, Museomontagna, Torino 1986, pp. 201-220.
7. V. Sella, *Note biografiche personali*, pubblicate postume a cura di Ludovico Sella in *Vittorio Sella. Fotografia e montagna nell'Ottocento*, catalogo della mostra tenuta a Torino, dicembre 1982-febbraio 1983, Priuli e Verlucca, Ivrea 1982, pp. 29-33.
8. *Ibidem*.
9. Nonostante la passione per l'alpinismo conducesse a trascorrere lontano dall'Italia anche lunghi periodi, gli esponenti della Scuola di Biella erano accomunati da una perfetta integrazione nella società borghese: i Sella, Rey, Piacenza e Gallo erano industriali. Alberto De Agostini, che trascorse molti anni della sua vita in Patagonia, era un missionario salesiano.
10. Negli stessi anni William Donkin, il più apprezzato fotografo inglese d'alta quota, descrivendo il suo lavoro afferma, tra l'altro, di usare lastre 13x10, vedi W. F. Donkin, *Photography in the High Alps*, "The Alpine Journal", vol. XI, n. 78, novembre 1882, p. 67.
11. Dal 1882 Sella fu in contatto con il distributore londinese Spooner per vendere le sue fotografie su mercato inglese. I suoi cataloghi appaiono molto precisi: la numerazione da lui apposta per ordinare le fotografie è



18 – Henry Bradford Washburn, *Il Monte Sant'Elia guardando verso Nord Ovest, da sopra il ghiacciaio Malaspina*, Alaska 1938



19 – Henry Bradford Washburn, *Curvatura del ghiacciaio Shoup*, Alaska 1938

quella ancora oggi usata per riferirsi all'opera di Sella.

12. L'archivio della Fondazione Sella conserva l'epistolario di Vittorio tra 1880 e 1943. I nominativi dei suoi corrispondenti stranieri risultano in tutto 1073. Cfr. G. Garimoldi, *Vittorio Sella. Il paesaggio verticale* in L. Sella, a cura di, *Paesaggi verticali*, cit., p. 32 e n. 25.

13. L'esposizione ebbe luogo nei locali della Royal Geographical Society nel 1890 e le foto di Sella usate per illustrare il volume *The exploration of the Caucasus*, pubblicato nel 1896. L'importanza del lavoro fotografico di Sella per la conoscenza del territorio caucasico è stata ricordata nel 2001 dalla mostra *Vittorio Sella's Georgian Caucasus* organizzata a Tbilisi. Il commento di Freshfield alla veduta dell'Elbrus è tratto da D.W. Freshfield, *Signor V. Sella Caucasian Photographs*, Royal Geographical Society, Londra, febbraio 1890, pp. 4-5.

14. Nota di Vittorio Sella nell'articolo *Nel Caucaso Centrale*, Bollettino del Club Alpino Italiano, supplemento alla Rivista Mensile del Club Alpino Italiano, vol. XXIII, n. 56, 1889, p. 243.

15. C. Marra, *Scene da camera. L'identità concettuale della fotografia*, Essegi, Ravenna 1990, p. 79.

16. M. Miraglia, *Veduta, panorama, paesaggio. Vittorio Sella e la fotografia delle vette*, in L. Sella, a cura di, *Paesaggi verticali*, cit., pp. 11-21.

17. Vedi n. 5.

18. V. Sella e D. Vallino, *Monte Rosa e Gressoney*, G. Amosso, Biella 1890. Il brano è tratto dall'introduzione al volume, s.p.

19. Negli anni Guido Rey sarà attivo presso il Circolo degli Artisti, la Società Promotrice di Belle Arti, il Club Alpino Italiano e siederà nella giuria di accettazione dell'Esposizione Universale d'Arte Decorativa moderna svoltasi a Torino nel 1902. Per la biografia del fotografo torinese vedi A. Audisio e G. Garimoldi, *Guido Rey. Dall'alpinismo alla letteratura e ritorno*, Assessorato ai Beni Culturali, Torino 1986. Per la sua produzione pittorialista vedi M. Miraglia, *Guido Rey*, scheda in *Fotografia pittorica 1888/1911*, Electa-Alinari, Milano-Firenze 1979; R. Maggiori, *Guido Rey e lo scenario artistico europeo tra Otto e Novecento*, articolo pubblicato il 29 maggio 2003 sulla rivista online Exibart, URL: <http://www.exibart.com/notizia.aspIDCategoria=55&IDNotizia=7436>.

20. G. Rey, *Il tempo che torna*, in A. Balliano, *Opere complete di Guido Rey*, Viglongo, Torino 1953, pp. 77-78.

21. G. Rey, *Alpinismo acrobatico*, ivi, p. 25.

22. G. Rey, *Il Monte Cervino*, Lattes, Torino 1904, p. 251.

23. G. Rey, *Alpinismo acrobatico*, cit., p. 26.

24. Per questa produzione di Anne Brigman vedi F. Muzzarelli, *Il corpo e l'azione*, Atlante, Bologna 2007, pp. 135-158.

25. Ivi, p. 140.

26. G. Rey, *Il Monte Cervino*, cit., p. 251.

27. Sulla documentazione fotografica della Grande guerra in Italia vedi G. d'Autilia, *Storia della fotografia in Italia*, Einaudi, Torino 2012, p. 189 e sgg.

28. D. Leoni et alii, *La macchina di sorveglianza. La ricognizione aerofotografica italiana e austriaca sul Trentino: 1915-1918*, Fondazione Museo storico del Trentino, Trento 2001.

29. Il periodico "La Fotografia Artistica" nel 1915 pubblica lo studio del capitano Cesare Tardivo dedicato alla topografia aerea (anno XII, n. II, febbraio 1915).

30. Cit. in P. Cavanna, *Bianco su bianco. Percorsi della fotografia italiana dagli anni Venti agli anni Cinquanta*, Alinari, Firenze 2005, p. 9.

31. C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 2012, pp. 120-141.

32. Ivi, p. 131.

33. Per la biografia di Cesare Giulio vedi P. Cavanna et alii, *Sul limite dell'ombra. Cesare Giulio fotografo*, Museo Nazionale della Montagna,

Torino 2007.

34. Possiamo ricordare, tra gli altri, le produzioni di Giuseppe Ghedina, Aldo ed Enrico Pedrotti, Joseph Brocherel. Per questi problemi vedi P. Cavanna, *Bianco su bianco*, cit.

35. Per una biografia di Henry Bradford Washburn in italiano vedi A. Decaneas, L. Lakeway e G. Garimoldi, *Sulla verticale del Grande nord. Fotografie di Henry Bradford Washburn*, Museo Nazionale della Montagna, Torino 1997.

36. Intervista concessa da H. Bradford Washburn al mensile "American Photographer", aprile 1983, pp. 44-59

37. H. Bradford Washburn, *Among the Alps with Bradford*, G. P. Putnam's sons, New York 1927, p. 71.

38. H. Bradford Washburn, D. Smith, *On High: The Adventures of Legendary Mountaineer, Photographer, and Scientist Brad Washburn*, National Geographic, Washington D.C. 2002, p. 172.

39. "The 1933-34 seasons resulted in some of the best aerial photographs I'd made since my 1927 flights in the Alps with the French combat pilot at the controls. By now my airborne picture-taking technique had been considerably refined by Col Albert W. Stevens, who was teaching a class on the subject at Harvard. Equally useful was a new piece of equipment that I acquired just before leaving on the 1934 expedition: a Fairchild F-8 aerial camera. Its 5" by 7" negatives produced pictures that were big, sharp and exquisitely detailed" (Ivi, p. 86). Bradford afferma di essere stato influenzato da Vittorio Sella e in particolare dall'assunto "big scenery should be photographed with big negatives" (Ivi, p. 172).

40. L'articolo *Conquest of Mount Crillon* viene pubblicato nel numero di marzo 1935; *Over the roof of our continent*, dedicato alla spedizione sul Monte McKinley, nel luglio 1938.

41. J. Szarkowski, *The photographer and the American Landscape*, catalogo della mostra, The Museum of Modern Art, New York 1963. Il comunicato stampa della mostra con l'elenco delle opere esposte è reperibile nel sito [www.moma.org](http://www.moma.org).

42. H. Bradford Washburn e D. Smith, *On High*, cit., p. 170. Adams scrisse la prefazione al volume B. Washburn e D. Roberts, *Mount McKinley. The conquest of Denali*, Harry Abrams, New York 1991.



20 – Henry Bradford Washburn, *A sud del ghiacciaio Chitina*, Alaska 1938