

Albert Renger-Patzsch

Les choses

Jeu de Paume, Parigi, 17 ottobre 2017–21 gennaio 1018

Giulia Aromando¹

«È impensabile immaginare la vita moderna
senza la fotografia»

(Albert Renger-Patzsch 1927)

Recentemente conclusasi al Jeu de Paume di Parigi, l'esposizione consacrata al fotografo tedesco Albert Renger-Patzsch (1897-1966), pupillo di Walter Gropius ed eminente figura della Nuova Oggettività, ripercorre oltre quarant'anni della sua originale produzione creativa².

Artista e teorico singolare, Renger-Patzsch è il più autorevole rappresentante, così come egli stesso amava definirla, della fotografia pura. La retrospettiva, la più importante finora dedicatagli, ha permesso di riscoprire, attraverso una selezione di 150 fotografie in gran parte inedite, la portata delle sue riflessioni sulla specificità linguistica del

¹ Il presente contributo è stato prodotto durante la frequenza del corso di dottorato in Storia, Beni Culturali, Studi Internazionali dell'Università degli Studi di Cagliari, a.a. 2016/2017 - XXXII ciclo, con il supporto di una borsa di studio finanziata con le risorse del P.O.R. SARDEGNA F.S.E. 2014-2020

² Prodotta dalla Fundación MAPFRE – che tra il 20 giugno e il 10 settembre 2017 ha ospitato a Madrid la mostra *Albert Renger-Patzsch –*, l'esposizione parigina è stata frutto della collaborazione tra il Jeu de Paume e i numerosi prestatori pubblici e privati e si è avvalsa del sostegno scientifico degli Archivi della Fondazione Ann e Jürgen Wilde della Pinakothek der Moderne di Monaco.



mezzo fotografico e del suo fondamentale ruolo nel panorama delle pratiche visuali, politiche e culturali del suo tempo. La varietà della produzione, che con un atteggiamento scientifico, tassonomico e fondativo ha spaziato dall'ambito della fotografia industriale ai generi della natura morta e del paesaggio, come ha osservato Sérgio Mah, curatore della mostra, è stata a lungo oggetto di una *querelle* estetica intorno al suo lavoro. Dalla fine degli anni Sessanta Bernd e Hilla Becher gli hanno tuttavia riconosciuto l'importante merito di aver trasfigurato per primo i vessilli industriali della Germania del primo dopoguerra in potenti 'sculture' fotografiche di estremo rigore e sobrietà formale; motivo, questo, del perdurare tuttora immutato della sua influenza su intere generazioni di fotografi.

Il monumentale inventario visivo che Renger-Patzsch ha costruito in forma di cento corrispondenze nel suo libro più celebre, *Die Welt ist schön* (*Il mondo è bello*), del 1928, salutato all'epoca come l'equivalente fotografico della *Neue Sachlichkeit* in pittura (*Nuova oggettività*), teorizzata da Gustav Hartlaub nel 1925, costituisce una sintesi dei temi a lui maggiormente cari: la natura, la storia e la tradizione, l'ineluttabile trasformazione del mondo attraverso la tecnologia e l'industria; il dialogo, o piuttosto, la giustapposizione, tra il mondo rurale e un disumano paesaggio urbano e industriale. Aspetto, quest'ultimo, predominante negli anni antecedenti alla guerra, quando la maggior parte del suo archivio, conservato presso il Museo Folkwang di Essen e composto di oltre 18.000 negativi, andrà quasi interamente perduto sotto i bombardamenti.

Nella mostra si individuano così tre importanti nuclei che, dall'esperienza giovanile di collaborazione con il biofilosofo Ernst Fuhrmann per le case editrici Folkwang e Auriga (con *Die Welt der Pflanze – Il mondo delle piante* – nel 1924) alla pubblicazione del già citato *Die Welt ist schön*, approda, a seguito del trasferimento a Essen nel 1929, nella regione industriale della Ruhr, alle suggestive topografie rurali, ai racconti degli spazi periurbani e dei *terrains vagues* in trasformazione e alle tipologie meccaniche concepite per le committenze architettoniche e industriali (la più importante, *Eisen und Stahl – Ferro e Acciaio* – pubblicata nel 1931). Il percorso si chiude con il periodo di permanenza a Wamel, dal

dopoguerra fino agli anni Sessanta, quando il *corpus* del suo lavoro sarà per lo più orientato alla natura e al paesaggio, «a un insieme di immagini poste a corollario di una riflessione profonda sulla fotografia come mezzo di rappresentazione e di percezione» (Mah 2017: 11)³.

È da questo momento che allo sguardo rigoroso e analitico va sostituendosi una pratica più contemplativa, emozionale e astratta, dove alberi, mari e concrezioni rocciose si rivelano forme primigenie di un passato ancora intatto, mitico, non compromesso da mano umana. I suoi scatti si configurano allora come un’invocazione all’origine, sono un’opportunità per riconnettersi al regno immutato degli elementi primari.

Significativo che il titolo della retrospettiva, *Les choses*, richiami quello del suo lavoro più noto, *Die Dinge*, del 1928, a cui, per esigenze commerciali, fu all’epoca imposto da Carl Georg Heise – autore del testo introduttivo del volume – il reazionario *Die Welt ist schön*, principale causa di una ricezione distorta delle fotografie che, anzi, compromise profondamente, secondo lo stesso Renger-Patzsch, il progetto editoriale originario⁴. Nella ricca costellazione di motivi e tipologie il fotografo mirava, infatti, a individuare – secondo un modello pedagogico in cui l’immagine si struttura tramite i suoi mezzi espressivi puri (Renger-Patzsch parlerà a questo proposito di ‘fotografia plastica’) – la natura nascosta di forme e oggetti, restituiti attraverso una ripresa rigorosa e netta, spesso ravvicinata, più adatta a metterne in luce strutture grafiche inconsuete, risonanze psicologiche ed evocative. Emerge così un concetto portante del lavoro del fotografo e teorico, secondo cui la bellezza del

³ Trad. di chi scrive.

⁴ È sulla scorta di Bertolt Brecht che Benjamin, non cogliendo lo sguardo tutt’altro che innocente del fotografo – sopra la cui ombra emergevano allora le monumentali figure di August Sander e Karl Blossfeldt, autori di straordinari inventari visivi legati all’ambito della ritrattistica sociologica e alla varietà delle forme vegetali (il primo con l’imponente atlante *Antlitz der Zeit, Volti del nostro tempo*, del 1929, il secondo con *Urformen der Kunst, Archetipi della natura*, del 1928) –, gli ha imputato un ambiguo asservimento alle logiche del capitalismo industriale, tradottosi in una fotografia sostanzialmente antimodernista, puramente rappresentativa ed estetizzante. Per approfondimenti cfr. Benjamin 1930: 75-76 e Benjamin 1934: 152, 154-155.

mondo si configura nel confronto con il valore estetico e simbolico delle "cose": oggetti in attesa di essere percorsi dalla soggettività dello sguardo e divenuti mediatori percettivi ed emotivi tra il sé e la realtà preesistente all'immagine.

Il realismo figurativo cui guarda Renger-Patzsch oscilla tra paradigma documentario e rappresentazione, istante e durata, in un continuo dialogo tra persistenza e impermanenza, effimero e intemporale. La sua fotografia è emblema stesso della modernità, poiché mette in luce, nella sua nuda oggettività, le intrinseche ambiguità di un tempo che solo retrospettivamente può esser letto come parte della trasformazione cognitiva del quotidiano. È un tempo che preannuncia il divenire della fonte, il principio della sua assenza, e che solleva il problema della narrazione e della ricezione entro un contesto di tipo documentario. L'immagine fotografica si rivela così, per Renger-Patzsch, uno strumento euristico che, liberando la visione, permette di accedere a una comprensione altra, più profonda, della natura nel rapporto con la tecnologia, con la tradizione, con la modernità; domini, questi, non antagonisti e di cui il fotografo indaga i contrasti, le analogie formali e strutturali.

Se l'artificio figurativo della ripetizione, del principio seriale di produzione su scala industriale e l'atteggiamento classificatorio e oggettivo verso il mondo si riallacciano alla dimensione di un 'realismo nuovo', le cui radici affondano entro un filone documentario rispondente ai principi e ai parametri dell'illustrazione scientifica di stampo positivista – e svincolato dai mezzi espressivi dell'estetica pittorialista – è vero anche che Renger-Patzsch si discosta dal filone avanguardista di quegli anni. Primo fra tutti László Moholy-Nagy che nel 1925 aveva dato alle stampe *Malerei Fotografie Film (Pittura, Fotografia, Film)*, fondamentale testo del Bauhaus consacrato alla fotografia come arte contemporanea all'alba della *Nuova Visione* (1929).

Già a partire dal 1925, quando Renger-Patzsch inizia ad affermarsi come fotografo indipendente, il suo linguaggio si caratterizza per una profonda coerenza espressiva che, nella sostanziale indifferenza nei confronti del soggetto, restituito metonimicamente e nella sua evidenza fenomenica, coniuga le esigenze di una committenza commerciale con le

necessità di tipo autoriale, esplorando le potenzialità creative immanenti alla rappresentazione e alla percezione (Mah 2017: 12). Questa particolare cifra stilistica, che permarrà quale tratto costante del suo lavoro, è frutto, non bisogna dimenticarlo, delle sollecitazioni imposte da un mercato editoriale in piena crescita, all'epoca fortemente stimolato dal settore industriale, ma è anche il risultato di scelte non conformi alle tendenze del momento, come l'uso del grande formato o la ricerca sul paesaggio, allora genere minore in fotografia e tuttavia motivo di incursione particolarmente fecondo, soprattutto nella sua produzione tardiva.

È all'interno di questo particolare contesto che Renger-Patzsch mette in atto alcune strategie di rappresentazione ed enunciazione che si fondano, oltre che sul rigore di un'etica artigianale in cui non è ammesso l'uso del ritocco, sulla padronanza tecnica nell'utilizzo dei formati e delle inquadrature. Renger-Patzsch costruisce immagini calibrate, lungamente predisposte, che governa con estremo controllo formale in fase di ripresa e stampa: dalla variazione della scala, evidente nei piani ravvicinati di fiori e piante, che il fotografo «esplora con gli occhi di un insetto»⁵, al rigoroso lavoro di *recadage* a posteriori, in cui combina gli aspetti strutturali e formali degli oggetti industriali con la loro realtà funzionale. Le sue fotografie obbediscono a un'architettura formale rigorosa, fatta di tagli diagonali, di geometrizzazioni e verticalizzazioni in cui frequente è il ricorso all'uso del dettaglio, come nel caso delle immagini commissionategli dalla Krupp, dalla Zeiss-Ikon o dall'impresa vetraia Jenaer Glaswerke Shoff, dove il personale approccio creativo anticipa, per molti aspetti, gli esiti del più aggiornato design pubblicitario.

Sarà, inoltre, a partire dalla fine degli anni Venti che nelle sue immagini Renger-Patzsch privilegerà la coesistenza di diversi piani focali: misura di un racconto che accorda le potenzialità espressive del paesaggio industriale e di quello vernacolare (come in *Die Halligen – Le isole Halligen* – del 1927; *Lübeck*, del 1928 e *Hambourg*, del 1930). I campi lunghi sul paesaggio del periodo maturo – ‘panorami’ che segnano un'oggettività sempre più inclusiva, e dove la scala umana assurge a unità di raffronto della disparità, talvolta paradossale, tra ambiente

⁵ Renger-Patzsch 1924: 104-112.

sociale e industriale – costituiranno un paradigma ricorrente fino al 1935, quando all'esperienza del limite andrà sostituendosi una visione sempre più immersiva e intimista.

La collezione di temi che abitano l'universo fotografico della fase tarda si condensa in una pluralità di elementi che partecipano fenomenologicamente, insieme all'occhio, dell'esperienza dell'immagine. Aspetti aptici, termici, uditivi e olfattivi sono evocati attraverso un processo di astrazione, immaginazione e concentrazione che mira a restituire «un'immagine compatta di un mondo la cui plasticità e densità è ulteriormente arricchita dalla qualità del nostro stato emozionale» (Renger-Patzsch 1937: 52).

Chiudono la sua produzione concettuale ed estetica sulla natura la serie degli *Alberi* e delle *Rocce*, *Bäume* e *Gestein*, pubblicati rispettivamente nel 1962 e nel 1966, con saggi dello scrittore Ernst Jünger, cui il fotografo era legato da un'assidua corrispondenza fin dagli anni Quaranta, summa di una riflessione sulla riconquista della possibilità estetica dell'esperienza delle cose.



Fig. 1 - *Stapelia variegata*, Asclepiadaceae, 1923
(da Albert Renger-Patzsch, *Les choses*, Catalogo della mostra, 2017: 43)



*Fig. 2 - Kauper, Hochofenwerk Herrenwyk, Lübeck, 1927
(da Albert Renger-Patzsch, Les choses, Catalogo della mostra, 2017: 113)*



Fig. 3 - Bügeleisen für Schuhfabrikation, Faguswerk Afeld, 1928
(da Albert Renger-Patzsch, *Les choses*, Catalogo della mostra, 2017: 115)



Fig. 4 - *Hände*, 1929

(da Albert Renger-Patzsch, *Les choses*, Catalogo della mostra, 2017. 119)



Fig. 5 - Zeche "Victoria Mathias" in Essen, 1929
(da Albert Renger-Patzsch, *Les choses*, Catalogo della mostra, 2017: 134)

Albert Renger-Patzsch, *Les choses* (Giulia Aromando)



Fig. 6 - *Landshaft bei Essen und Zeche "Rosenblumendelle"*, 1928
(da Albert Renger-Patzsch, *Les choses*, Catalogo della mostra, 2017: 161)



Fig. 7 - *Eichenkamp bei Wamel*, 1945-46
(da Albert Renger-Patzsch, *Les choses*, Catalogo della mostra, 2017: 235)

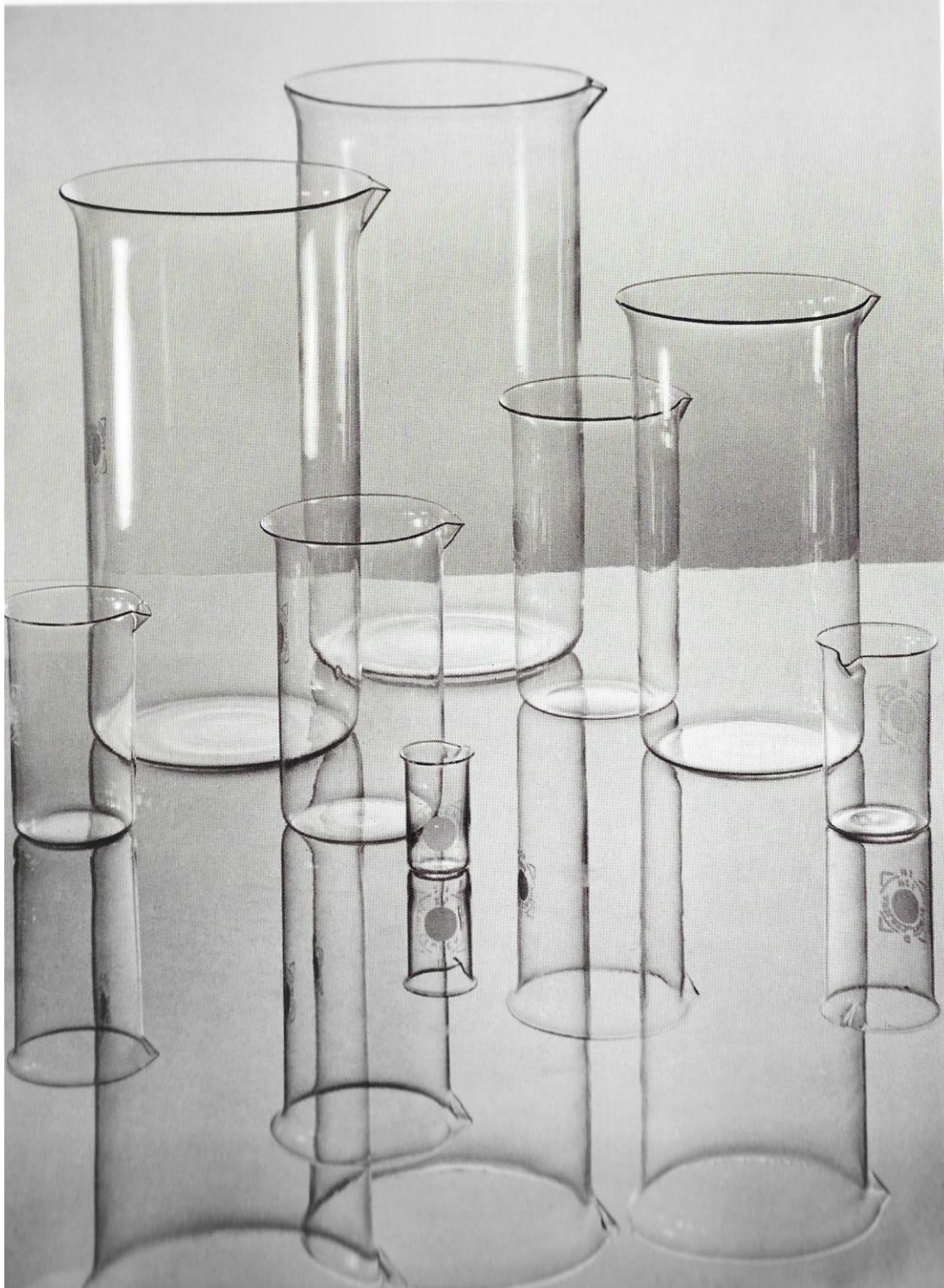


Fig. 8 -Jenaer Glas (Zylindrische Gläser), 1934
(da Albert Renger-Patzsch, *Les choses*, Catalogo della mostra, 2017: 185)

Albert Renger-Patzsch, *Les choses* (Giulia Aromando)



Fig. 9 -*Mechanismus der Fatung*, 1962
(da Albert Renger-Patzsch, *Les choses*, Catalogo della mostra, 2017: 271)

Bibliografia

- Benjamin 1930 = W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia* (1930), in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000, pp. 57-78.
- Benjamin 1934 = W. Benjamin, *L'autore come produttore* (1934), in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Aura e Choc*, Einaudi, Torino 2012, pp. 147-162.
- Blossfeldt 1928 = K. Blossfeldt, *Urformen der Kunst Photographische Pflanzenbilder*, Ernst Wasmuth, Berlin 1928.
- Fuhrmann 1924a = E. Fuhrmann, *Die Welt der Pflanze – Orchideen*, Auriga-Verlag, Berlin 1924.
- Fuhrmann 1924b = E. Fuhrmann, *Die Welt der Pflanze – Crassula*, Auriga-Verlag, Berlin 1924.
- Hartlaub 1925 = G.F. Hartlaub (a cura di), *Austellung “Neue Sachlichkeit”*. *Deutsche Malerei seit dem Expressionismus*, catalogo della mostra (Mannheim, Städt. Kunsthalle, 14 giugno – 18 settembre 1925), Mannheim 1925.
- Heise 1928a, *Die Welt ist schön. Einhundert photographische Aufnahmen von Albert Renger-Patzsch*, Kurt-Wolff-Verlag, Munich 1928.
- Heise 1928b = C.G. Heise, *Lübeck*, Ernst Wasmuth-Verlag, Berlin 1928.
- Johannsen 1927 = J. Johannsen, *Die Halligen*, Albertus Verlag, Berlin 1927.
- Jünger, Haber 1962 = E. Jünger, W. Haber, *Bäume*, C.H. Boehringer Sohn, Ingelheim am Rhein, 1962.
- Jünger, Richter 1966 = E. Jünger, M. Richter, *Gestein*, C.H. Boehringer Sohn, Ingelheim am Rhein, 1966.
- Mah 2017 = S. Mah, *La perspective des choses*, in *Albert Renger-Patzsch, Les choses*, catalogo della mostra, Paris, Jeu de Paume, 17 octobre 2017–21 janvier 2018, Éditions Xavier Barral, Madrid 2017, pp. 10-25.
- Moholy-Nagy 1925 = L. Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film*, Munich 1925, (*Pittura, Fotografia, Film*), a cura di A. Somaini, Einaudi, Torino 2010.

Renger-Patzsch 1924 = A. Renger-Patzsch, *Das Photographieren von Blüten*, "Deutscher Kamera-Almanach, Ein Jahrbuch für die Photographie unserer Zeit", XV, Berlin 1924, pp. 104-112.

Renger-Patzsch 1927 = A. Renger-Patzsch, *Photographie und Kunst*, in *Photographische Korrespondenz*, Vienne, 63, n. 3, 1927, pp. 80-82.

Renger-Patzsch 1937 = A. Renger-Patzsch, in W. Schöppe, *Meister der Kamera erzählen wie sie wurden und wie sie arbeiten*, Wilhelm Knapp, Halle (Saale) 1937.

Sander, Döblin, 1929 = A. Sander, A. Döblin, *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen Deutscher Menschen Des 20. Jahrhunderts*, Transmare Verlag, Munich 1929.

Schumacher 1930 = F. Schumacher, *Hambourg*, Gebrüder Enoch-Verlag, Hamburg 1930.

Vögler 1930 = A. Vögler, *Eisen und Stahl*, Verlag Hermann Reckendorf, Berlin 1931.

L'autore

Giulia Aromando

Dottoranda in Storia, Beni Culturali e Studi Internazionali presso l'Università degli studi di Cagliari e visiting scholar presso l'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi per l'A.A. 2017-2018, consegue la laurea quadriennale a Bologna, nel 2003, in Discipline dell'Arte, della Musica e dello Spettacolo (DAMS, indirizzo Arte) con una tesi in Semiotica dell'Arte e una laurea specialistica in Progettazione e produzione delle arti visive a Venezia (IUAV, Facoltà di Design e Arti) con una tesi in Economia dell'Arte, nel 2008. Vincitrice di una borsa regionale per una ricerca sui pionieri della fotografia in Sardegna, nel 2016 è incaricata dell'attività di tutoring per l'insegnamento di Storia dell'Arte Contemporanea (Unielios UnitelCagliari, BECS, Corso di Laurea Beni Culturali e Spettacolo) e per l'A.A. 2018-2019 di quella per l'insegnamento di Teoria e Storia della Fotografia (EFIS, E-learning For

didactic Innovation Service Center, Cagliari, Corso di Laurea Beni Culturali e Spettacolo, Canale blended-learning). Gli ambiti di interesse spaziano dalla storia visuale alla fotografia, dalle dinamiche di diffusione e ricezione delle opere all’interrelazione fra i diversi media.

Email: giuliaaromando@gmail.com

La recensione

Data invio: 05/06/2018

Data accettazione: 20/06/2018

Data pubblicazione: 30/09/2018

Come citare questa recensione

Giulia Aromando *Albert Renger-Patzsch. Les choses*, “Medea”, IV, 1, 2018,
DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-3551>