

Irving Penn: l'inconscio e l'errore creativo

Francesca Zanette

1 Aprile 2026

Fotografo di moda, ritrattista, autore di nature morte, Irving Penn occupa nella fotografia del Novecento una posizione difficile da ridurre a una formula univoca. La mostra *Irving Penn. Photographs 1939-2007* in corso al Centro della Fotografia di Roma (fino al 29 giugno) dà conto della ricchezza e della diversità dell'opera di Penn attraverso 109 fotografie provenienti dalla Maison Européenne de la Photographie di Parigi evitando la facile soluzione celebrativa e cercando invece di restituire le molteplici sfaccettature dell'opera del grande artista-fotografo scomparso nel 2009.

Le fotografie sono ordinate dai curatori Alessandra Mauro, Pascal Höel e Frédérique Dolivet in sei sezioni distinte per nuclei tematici e soluzioni formali. Questa impostazione a "grandi capitoli" restituisce la complessità dello sguardo di Penn e permette di cogliere meglio la coerenza interna della sua ricerca. Attraverso i generi da lui praticati - moda, ritratto, viaggio, nudo e *still life* - si compone un'idea della fotografia come riduzione, controllo, pazienza materiale, selezione di ogni dettaglio utile e soppressione di tutto il resto.

In mostra sono esposte esclusivamente *vintage prints*, circostanza tutt'altro che secondaria, perché in Penn la fotografia non coincide mai semplicemente con il momento dello scatto, ma prosegue e si compie in camera oscura, dove l'immagine viene sottoposta a un ulteriore processo di decisione, controllo e trasformazione. A partire dagli anni Sessanta, Penn avvia in effetti una ricerca sempre più intensa sulle tecniche di stampa, in particolare su quella al platino di cui riconosceva, quasi in termini di ossessione, le eccezionali possibilità: l'ampiezza della gamma tonale, la densità delle superfici, la capacità di dare all'immagine una profondità insieme visiva e materica.

Il punto decisivo per comprendere Penn è la sua formazione, e soprattutto il modo in cui approda alla fotografia. Nato nel 1917, studia design tra il 1934 e il 1938 alla Philadelphia Museum School of Industrial Arts; passa poi nell'orbita di *Harper's Bazaar* e tenta, tra il 1941 e il 1942, la via della pittura durante un

soggiorno in Messico. Da quell'esperienza esce con un gesto radicale: la distruzione dei quadri e il ritorno a New York. Nel 1943 Alexander Liberman lo chiama a *Vogue*. Si apre allora una traiettoria creativa di eccezionale durata, durante la quale la pagina di rivista diventa un laboratorio di invenzione formale e un campo di verifica per soluzioni destinate a eccedere la funzione editoriale. L'opera di Penn nasce precisamente in questa tensione: da un lato la committenza, dall'altro una ricerca personale sempre più esigente; tra le due, un continuo scambio di procedure, intuizioni, forme.

I primi lavori, collocati in apertura del percorso della mostra, servono proprio a mostrare questa continuità. Nelle immagini di strada, nelle riprese urbane, nelle annotazioni visive degli anni Trenta e Quaranta, si riconosce già una mente formata al disegno e alla struttura. Sono, come è stato scritto, "camera notes" che richiamano l'interesse di Penn per la segnaletica vernacolare, per le superfici dipinte, per quei frammenti di spazio in cui il mondo si organizza in rapporti di linee ortogonali, tagli, soglie, intervalli. Quando fotografa un muro segnato da un'insegna o un uomo in un vano di porta o con una sacca porta abiti tenuto in spalla, Penn non cerca il brano di vita in senso narrativo. Cerca una sintassi visiva, indaga già la struttura, il rapporto tra volumi. Da qui nascerà, più tardi, la sua apparente semplicità.



Uomo con sacco porta abiti, Stati Uniti meridionali, 1941.

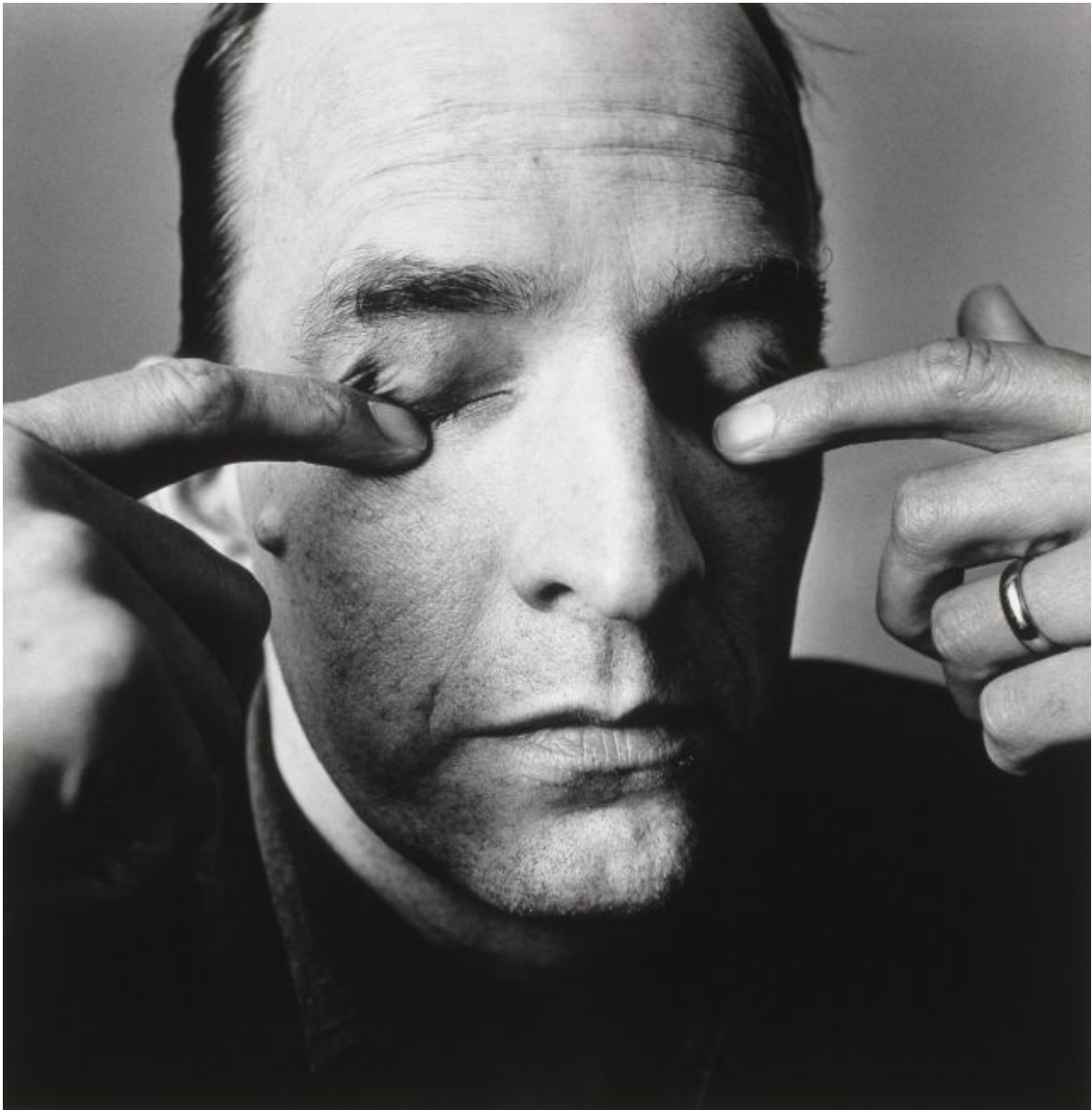
Il nucleo più forte dell'opera di Penn, come pure della mostra, resta il ritratto. La selezione ne mette bene in evidenza il carattere costruito: sfondi neutri, sgabelli, luce disciplinata, set ridotti a pochi elementi essenziali. In *Irving Penn: Centennial*, il grande catalogo pubblicato dal Metropolitan Museum of Art nel 2017 in occasione della retrospettiva del centenario, Maria Morris Hambourg legge questi lavori sullo sfondo del secondo dopoguerra, come sintomo di una nuova attenzione alla soggettività, alla coscienza di sé, alla presentazione dell'identità individuale; nei suoi ritratti la posa cessa di essere un semplice dispositivo formale e diventa invece una modalità di conoscenza, nella quale la posa, più che a fissare un ruolo, serve a rendere visibile una forma di autocoscienza.

Penn ritrae artisti, scrittori e intellettuali, figure tra le più importanti del Novecento. Bellissima, tra tutte, la foto di Alberto Giacometti: braccia conserte

appoggiate sul tavolo. Un artista in un momento di pausa dall'attività creativa, o forse no, forse sta guardando qualcosa dietro alle nostre spalle; guarda e pensa, forse vede figure umane nere e allampanate, figure viste da lontano, assottigliate dagli effetti della luce che comprime i lati della loro sagoma scura in controluce.

Alcuni ritratti sono scattati in campo strettissimo e anche qui la posa è guidata, quasi forzata verso una direzione precisa, Penn vuole far emergere un tratto dominante del soggetto, magari la riflessività dello scrittore, la serietà di un politico o il lato istrionico di un attore. Ma il suo lavoro è sempre in tensione tra controllo e imprevedibilità. Da un lato, la composizione è rigorosa, studiata; dall'altro, l'artista lascia spazio all'inconscio e all'errore creativo. Penn stesso riflette su questo processo: "L'inconscio a un certo punto prende il sopravvento... e accade qualcosa di straordinario... Perché questo venga riconosciuto occorre che qualcuno che lo riconosca, e quel qualcuno non possiamo essere noi stessi." (*Photography within the Humanities*, Janis and MacNeil, p. 131)

Un altro esempio. Quando, dopo due ore di tentativi, Ingmar Bergman, esausto, chiude gli occhi per riposarsi, Penn è lì e scatta la foto buona. Così, un gesto di abbandono fa emergere qualcosa di più profondo, ovvero la visionarietà di un grande regista che tiene le dita sulle palpebre perché vede tutto in un altro modo, da dentro.



Ingmar Bergman, Stoccolma, 1964.

Nel 1957 Penn insiste per ottenere un appuntamento con Pablo Picasso. Solo dieci minuti, gli dicono. Uno scambio di battute, una ricognizione della stanza. Solo dieci minuti per ritrarre Picasso. Le mani sulla fotocamera, un pensiero alla composizione: immaginiamo un paio di scatti di preparazione. E poi, l'intuizione di fare un passo avanti, un altro passo avanti: cappello e bavero della giacca diventano strutture di compressione e lì, nel centro esatto della foto (e di rimando, nel centro dell'allestimento della mostra) l'occhio sinistro, l'occhio di Picasso. Lo scatto è memorabile e rappresenta il dialogo a distanza tra due grandi artisti.

In un'altra serie troviamo il celebre angolo acuto tra due pareti e il tappeto logoro steso su una base rigida che Penn utilizza per alcuni dei suoi scatti più famosi: più che ambientazioni fotografiche sono costrizioni concrete, quasi macchine di pressione. In questi set ritrae, tra gli altri, Marcel Duchamp, Elsa Schiaparelli,

Édith Piaf, Le Corbusier, Christian Dior. Il soggetto è obbligato in uno spazio compresso, in una posizione scomoda. Da questa instabilità - le spalle chiuse tra le pareti, i muscoli tesi per non cadere - emerge spesso qualcosa di inedito, un cedimento di facciata, la concentrazione della presenza.



a sinistra Marcel Duchamp, New York, 1948; a destra, Édith Piaf, New York, 1948.

Proseguendo nel percorso della mostra, la serie dei *Small Trades* chiarisce con particolare nettezza la specificità di Penn. Il lavoro nasce tra il 1950 e il 1951, a Parigi, Londra e New York, ispirato alle antiche stampe dei venditori ambulanti: un'origine che dice già molto sull'attitudine di Penn a cercare nell'iconografia popolare una dignità sedimentata nel tempo. Il fondale neutro e la luce naturale sono una scelta di impostazione: si offre ai lavoratori uno spazio artificialmente sottratto al mondo esterno, nel quale presentarsi - o essere presentati - con fierezza e consapevolezza. Il realismo di Penn è sempre un realismo architettato.

Viene in mente il confronto con le fotografie di August Sander, sebbene quest'ultimo appartenga a una generazione e a un mondo diversi. Entrambi hanno fotografato persone attraverso il lavoro, entrambi hanno cercato nella figura umana qualcosa che eccedesse il ritratto individuale. Nella sua monumentale mappatura della società tedesca - *Menschen des 20. Jahrhunderts* - Sander mette in opera una logica tassonomica: ogni soggetto è esemplare di un

tipo sociale, un tassello di un atlante collettivo che restituisce un'epoca intera con rigore e pietas insieme. È un'impresa di enorme portata, nella quale la fotografia diventa strumento di conoscenza civile. In Penn invece la scala è diversa, l'ambizione più concentrata: prevale la psicologia del mestiere. Nella scena essenziale e quasi teatrale la persona coincide per un istante con la forma pubblica del proprio lavoro.

Tra il 1948 e il 1971, Penn viaggia molto per *Vogue* e in quelle occasioni ha la libertà di fotografare le persone che incontra nei luoghi che visita. Anche in questo caso il fotografo costruisce attorno al soggetto uno spazio neutro, lo sottrae alla luce di un luogo, agli elementi del paesaggio, al colore delle stagioni; crea un luogo intermedio, sospeso, dove il contesto viene abbassato di volume per far emergere la persona. La formula - riassunta nella serie *Worlds in a Small Room* - nasce a Cuzco, dove nel 1948 Penn affitta uno studio con luce naturale; in seguito, adatterà spazi trovati sul posto e infine si servirà di una tenda trasportabile. Questa strategia sembrerebbe tendere all'astrazione. In realtà, proprio il processo di sottrazione produce un incontro più autentico, più esatto, con la persona fotografata. Penn scrive che quei soggetti gli offrivano sempre la possibilità di una "surprise human response". *Cuzco Children* (1948) resta una delle immagini più significative ottenute con questo metodo, mentre *Hippie Family (Ferguson)*, realizzata a San Francisco nel 1967, mostra come lo stesso dispositivo potesse accogliere, con identica concentrazione, la controcultura americana.

Nel 1949 Penn sceglie modelle professioniste per pittori e scultori e porta avanti un progetto personale di nudo femminile. Inquadra i corpi da vicino, evita i volti, lavora sui negativi e sulle stampe fino a ottenere toni che cambiano da stampa a stampa con sbiancature e successive rielaborazioni. Penn porta qui alle estreme conseguenze la propria logica formale. Il corpo non è idealizzato, né erotizzato in senso convenzionale: diventa massa, piega, curva, pressione, quasi studio plastico. Quando nel 1967 realizza la serie di fotografie per *The Bath* con il Dancers' Workshop of San Francisco, la danza stessa si deposita in un intervallo sospeso: lo scatto non mostra il movimento, ma le pose contengono l'ombra di un movimento.

Moda e bellezza, nella mostra, non alleggeriscono il percorso. Sono anzi uno degli ambiti in cui la disciplina di Penn si mostra con maggiore evidenza. Già negli anni Quaranta introduce nella *fashion photography* un linguaggio personale: composizioni forti, la purezza delle linee che rende scultoreo il corpo vestito. La stagione parigina del 1950, con Lisa Fonssagrives e un vecchio sipario teatrale

usato come sfondo, segna un punto di svolta: l'abito perde l'aura mondana e diventa struttura: la curva di un abito a sirena, di uno scollo aperto sulla schiena, di un tessuto che cade sulla spalla, di un cappotto Balenciaga arricciato sulla manica.

Nella fotografia di *beauty* il gioco si fa più spinto e più artificiale, con sperimentazioni surrealiste e talvolta una sfumatura ironica. Lavori di grande impatto visivo come *Football Face*, del 2002: il volto di una donna è fuso in una maschera, un'invenzione cosmetica sofisticata e insieme perturbante. Immagini come questa rivelano quanto Penn sapesse trasformare anche la commessa editoriale più convenzionale in una meditazione sulla forma.

A chiudere la mostra, al primo piano dell'ex Mattatoio, una selezione di nature morte in cui Penn esercita il suo talento nell'eliminare ogni elemento che non contribuisca al significato. Frutta, fiori, teschi, ossa, stoviglie, rifiuti, mozziconi di sigaretta, gomma masticata — oggetti comuni o ripugnanti — acquistano una presenza concentrata, tra realismo e astrazione. Sono immagini di estrema forza e grande finezza visiva. Il suo sguardo sottrae gli oggetti tanto alla banalità quanto all'allegoria troppo scoperta, nonostante si possano percepire in filigrana *vanitas* e *memento mori*. Le cose restano cose.

Alla fine, Irving Penn resta un autore difficile da collocare. Non appartiene alla tradizione documentaria, né alla fotografia d'autore nel senso romantico del termine. La sua grandezza sta nella capacità di attraversare generi diversi senza mai rinunciare a un'unica esigenza formale. Togliere. Ridurre. Isolare. Restituire alla cosa o alla persona una gravità che il mondo tende a disperdere. Il paradosso di Penn è che questa operazione di sottrazione produce immagini di straordinaria densità: più si elimina, più si accumula presenza. La mostra funziona soprattutto perché riesce a far sentire questa coerenza profonda. Il silenzio che si crea attorno alle immagini dice qualcosa di preciso: che per Penn la fotografia è stata la paziente costruzione di una soglia oltre la quale le cose tornano a sé stesse.

In copertina, *Sigaretta n° 37*, New York, 1972.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

