

Editoriale 04

Le recenti celebrazioni per la ricorrenza della prima guerra mondiale, grazie alla rete internet, hanno dato visibilità a una messe enorme di fonti fotografiche. Numerosi sono stati gli studi dedicati alla storia delle fotografie realizzate durante questo conflitto, ma generalizzando si potrebbe sostenere che manca ancora un'interrogazione sistematica su come la fotografia, in quanto oggetto sociale – pressoché per antonomasia – abbia 'lavorato' tanto al fronte bellico esterno (fra le trincee e gli accampamenti militari), quanto a quello interno (fra le mura familiari); tanto nei termini di una costruzione di un'identità collettiva attraverso la raffigurazione della fisionomia dei gruppi, quanto nei termini di definire un corollario necessario relativo all'identità soggettiva.

Francesco Faeta, da una prospettiva degli studi di antropologia visiva, pone come presupposto della sua riflessione il tema della tangibilità delle fotografie – contrapposto a posizioni meramente ontologiche – e la necessità di considerarle “oggetti concreti agiti da uomini concreti che fanno cose concrete”. Riprendendo un concetto caro alla filosofia a partire da Foucault, Faeta utilizza la metafora del “dispositivo” per considerare come la fotografia agisca nel processo di costruzione sia della dimensione soggettiva, intesa come tattica di guerra indispensabile all'economia delle azioni per il raggiungimento del fine ultimo (l'annientamento dell'individuo, sfaldando, al contempo, i suoi rapporti sociali), sia della dimensione collettiva, come terreno privilegiato dalla politica in cui operare le strategie del consenso. Le fotografie analizzate provengono da un ambito 'basso' come quello di una bottega di un fotografo calabrese d'inizio secolo (Saverio Marra).

Un'analogia chiave di lettura sul rapporto fra la dimensione collettiva e quella soggettiva costituisce il filo rosso del saggio della storica Joëlle Beurrier, che sottopone a verifica le teorie prodotte in campo storico sulla dimensione della violenza del primo conflitto mondiale e sulla vittimizzazione dei soldati, fino quasi a smentirle tramite l'analisi di un *corpus* di fotografie amatoriali, realizzate dai soldati al fronte e successivamente montate in album. Il corpo dei soldati è al centro di immagini che lo ritraggono nelle azioni banali del quotidiano: nei momenti di riposo o al rientro dalla trincea, la sua cura rappresenta la dimensione soggettiva, mentre contemporaneamente i momenti di svago fra commilitoni, quasi in una regressione infantile, si offrono come iconografia collettiva capace di consolidare ulteriormente nei ricordi l'identità del gruppo e il suo significato nella storia. Costatare che le fotografie di morte e violenza in questi album fotografici non sono che una percentuale quasi irrisoria (e in questo caso sempre le più cruente), permette

poi di recuperare lo iato esistente nelle fonti fra la dimensione della memoria privata (l'album) e quella pubblica (la stampa illustrata francese, dove a differenza degli altri paesi europei vengono pubblicate fotografie realizzate da fotografi-amatori soldati), in cui rispettivamente agiscono diversi sguardi e diversi spettatori, colmandolo con la narrazione storica che ne ricuce le ragioni.

Se l'album rimanda tipicamente alla dimensione privata, nondimeno la sua presenza nelle istituzioni pubbliche fa riflettere sulle potenzialità narrative della sua presentazione nel tempo. Irene Zoppi, una giovane studiosa, presenta un fondo di 85 album fotografici prodotti dalle istituzioni scolastiche e dal Museo Nazionale della Scuola negli anni Quaranta. L'oggetto album restituisce sia gli sguardi dei fotografi professionisti conformi a scelte stilistiche in linea con la stampa illustrata del regime, sia degli insegnanti fotografi amatori che utilizzano un linguaggio più ingenuo e immediatamente narrativo, avvalendosi spesso di didascalie manoscritte e interventi manuali tipici degli *scrapbooks*. Gli album conservati presso l'Istituto Nazionale di Documentazione, Innovazione e Ricerca Educativa (Indire) rappresentano un brano di un progetto espositivo realizzato per creare a livello centrale una visibilità sulla modernizzazione dell'istruzione nazionale, così come voluta dalla famosa Carta della Scuola (1939) del ministro Bottai, con l'attenzione principale rivolta alle scuole tecniche agrarie a cui lo Stato demandava un ruolo chiave nei processi di crescita economica, ovviamente in chiave autarchica.

Come la fotografia abbia sostenuto e sostanziato la retorica del discorso fascista sulla modernizzazione del paese, è la domanda sottesa dell'articolo di un altro giovane studioso, Angelo Pietro Desole. In questo caso viene analizzata la produzione di immagini dal sapore modernista impiegate nella comunicazione 'ufficiale' delle industrie minerarie della Penisola e delle colonie, attraverso riviste tecniche destinate a un pubblico di specialisti, che tuttavia ambivano di farsi da tramite per un'"arte mineraria", non certo disgiunta dai risultati ottenuti nel settore dell'industria dei marmi. In quest'ultimo settore, dove la materia richiama automaticamente il tema artistico, primeggiavano le committenze di campagne fotografiche per la comunicazione della Montecatini, con il coinvolgimento di un fotografo aggiornato ai linguaggi fotografici internazionali come Bruno Stefani (tra l'altro assai presente anche sul fronte della rappresentazione della scuola negli archivi Indire).

Dalle mappature negli anni del fascismo del sistema industriale e scolastico come atto politico, più che di conoscenza, ci spostiamo a un nodo cruciale della contemporaneità riletto attraverso i processi di

mappatura digitale di Google Earth e Google View. Sergio Giusti discute del valore ideologico della cartografia nell'era digitale (e web 2.0), con la sua possibilità di anteporre alla realtà la sua rappresentazione, attraverso le opere di alcuni artisti che hanno preso spunto dalle possibilità di atomizzare quel *continuum* della mappa zenitale satellitare, con il suo sapere autoriferito, fino a lacerarla. Il significato è quello di cogliere nei bordi sfrangiati dei frammenti della mappa gli errori del *software*, fino a smascherare il sapere di cui si fa interprete e ci fa interpreti qualora coinvolti nei numerosi processi di 'realtà aumentata', che spesso vedono come protagonista la fotografia.

Il peso della presenza della fotografia nei processi di conoscenza è tale da essere considerata come "paradigma interdisciplinare" nel testo di Daniele Giacomo Fragapane sviluppato dialogicamente con le voci di un volume collettaneo, a partire dalla distinzione necessaria fra fonte e documento fino a chiarire varie posizioni (sull'autore, il *medium*, la testualità, il produttore, il fruitore, etc.). Ne emergono le possibilità d'intreccio fra diverse discipline che si interessano al tema dello sguardo, a patto – una volta di più – di considerare la fotografia come oggetto concreto (fonte e documento per l'appunto) e, contemporaneamente, *medium* osservato nella sua azione storica.

L'editoriale di questo numero si conclude con un omaggio ad Alberto Prandi (1948-2016), un fine ed elegante conoscitore della fotografia e delle sue storie che ha accompagnato l'inizio dell'avventura di questa rivista partecipando al Comitato scientifico. I suoi studi, soprattutto sulla fotografia veneta e veneziana (la città amata, dove non era nato ma era semplicemente 'cittadino'), intesa come snodo fondamentale di una cultura fotografica nazionale, condotti sulla base di ricerche scrupolose, filologicamente avvertite e restituite da un pensiero che si tagliava con precisione cristallina, lasciano esplicite domande sul piano del metodo che volevano essere aperte al dialogo e al futuro.

Tiziana Serena