



rsf

RIVISTA DI STUDI DI FOTOGRAFIA

sisf

Società italiana per lo studio della fotografia

ISSN 2421-6429



N. 01 • 2015

rsf

RIVISTA DI STUDI DI FOTOGRAFIA

rsf rivista di studi di fotografia

Periodico semestrale

n. 1, 2015

Direttore scientifico

Tiziana Serena

Direttore responsabile

Giovanna Calvenzi

Redazione

Antonello Frongia, Sauro Lusini

Comitato di redazione

Maria Francesca Bonetti, Cosimo Chiarelli, Gabriele D'Autilia, Francesco Faeta, Giovanni Fiorentino, Giacomo Daniele Fragapane, Monica Maffioli, Carlo Eligio Mezzetti, Adolfo Mignemi, Silvia Paoli, Giuliano Sergio, Roberta Valtorta

Comitato Scientifico

Alberto Abruzzese, Jan Baetens, Costanza Caraffa, Thilo Koenig, Maria Grazia Messina, Marina Miraglia, Maria Antonella Pelizzari, Michel Poivert, Alberto Prandi, Luigi Tomassini

Progetto grafico

Luca Pitoni

Digitalizzazione immagini

Giovanni Martellucci

Proprietà

SISF Società Italiana per lo Studio della Fotografia

Abbonamento annuale 2015 (print e on-line)

Individuale €50; istituzionale €100

Licosa Libreria Commissionaria Sansoni SpA

Via Duca di Calabria 1/1 - 50125 Firenze

Tel: 055 6483201 - Fax: 055 641257

Email: laura.mori@licosa.com

Abbonamento soci SISF

Compreso nella quota associativa SISF

<http://www.sisf.eu/iscrizione>

Segreteria organizzativa SISF: Maria Francesca Bonetti

Email: info@sisf.eu

Testata in corso di registrazione presso il Tribunale di Firenze

ISSN 2421-6429 (print) 2421-6941 (online)

Versione elettronica disponibile in:

<http://www.fupress.com/rsf>

© 2015 Firenze University Press

Borgo Albizi 28 - 50121 Firenze

<http://www.fupress.com>

Email: journals@fupress.com

Printed in Italy

Indice

4 Editoriale

SAGGI

8 "Questa fotografia non s'ha da fare...":
Morris Moore,
Raffaello e
l'Accademia di Belle
Arti a Venezia
— SARA FILIPPIN

26 Eugène Piot e *L'Italie
monumentale*.
La fotografia
fra documento
ed *égotisme*
— TIZIANA SERENA

48 La *Kriegsfibel* di
Bertolt Brecht, una
teoria negativa
— GIACOMO DANIELE
FRAGAPANE

62 La dimensione
individuale
e comunitaria
della borgata prima
della massificazione
sociale. Intellettuali
e fotografi fra il 1945
e il 1960
— ELISABETTA MANCINI

80 Vitali, Gernsheim,
Newhall, Soby,
1956-1961. Intorno
ad alcune mostre di
fotografia a Milano
— SILVIA PAOLI

FONTI

98 Incontro con
Ferruccio Malandrini
— MARIA FRANCESCA
BONETTI

108 Il fondo di *plaques
photographiques*
dell'Institut Français
de Florence (1907-
1919). Didattica
e propaganda
nel primo istituto
culturale del mondo
— ALESSANDRO
GALLICCHIO

RECENSIONI

118 Barbara Fabjan
(a cura di), *Immagini
e memoria. Gli
archivi fotografici di
Istituzioni culturali
della città di Roma*
— SAURO LUSINI

120 Clemente Marsicola
(a cura di), *Il viaggio
in Italia di Giovanni
Gargioli. Le origini
del Gabinetto
Fotografico
Nazionale 1895-1913*
— TIZIANA SERENA

122 Barbara Cinelli,
Flavio Fergonzi,
Maria Grazia
Messina, Antonello
Negri (a cura di),
*Arte moltiplicata.
L'immagine
del '900 italiano
nello specchio
dei rotocalchi*
— LAURA CORTI

124 Jorge Ribalta (a cura
di), *Aún no. Sobre
la reinvencción
del documental
y la crítica
de la modernidad.
Ensayos y
documentos,
1972-1991*
— ANTONELLO FRONGIA

127 Autori

Editoriale

Il progetto di questa nuova rivista, volta a colmare un vuoto editoriale e offrire un accreditato spazio di confronto e di-

battito, nasce in seno alla Società Italiana per lo Studio della Fotografia, che sin dalla sua fondazione nel 2006 ha operato per costruire e consolidare una rete fra studiosi, conservatori e operatori riferibili alle diverse culture fotografiche.

Si può ragionevolmente sostenere che in questo lasso di tempo, in Italia come all'estero, il territorio della fotografia si sia fatto più ampio e articolato, moltiplicando i propri soggetti, gli studi e le pratiche connesse ai processi di conoscenza e valorizzazione, quantunque lasciando scorgere nuove aree di tensione su cui si aprono faglie e profondità da esplorare. È un territorio che ha mutato fisionomia ridefinendo il profilo del proprio orizzonte, determinando conseguentemente la necessità di mettere a punto e verificare nuove forme d'interrogazione sugli oggetti delle proprie narrazioni.

Crocevia di un numero crescente di saperi, mutevole nelle forme e nelle funzioni date dagli usi sociali e dalle loro temporalità, la fotografia richiede oggi non solo sguardi differenziati, ma anche che essi siano dotati un certo strabismo: le fotografie e i saperi ad esse collegati suggeriscono, cioè, di essere osservati come una *costellazione*, un sistema di organizzazione degli oggetti, dei saperi e delle riflessioni in cui i singoli elementi sono tra loro giustapposti piuttosto che integrati, frontali in una postura di dialogo e tuttavia non distanti.

Bussola e metafora nella produzione di scenari interpretativi, la costellazione rappresenta la sfida e il progetto stesso di questa rivista come luogo deputato alla comunicazione e disseminazione degli studi e, al contempo, campo di forze per l'interazione e il consolidamento di una comunità di studiosi provenienti da diverse discipline e fautori di sguardi distinti. L'anima del progetto risiede principalmente nella verifica delle metodologie e delle aperture che esse rendono possibili, in un corpo a corpo inderogabile con l'oggetto dell'analisi e dei suoi rapporti contestuali, aperto ai piani sincronici, in una prospettiva di studi che trae nutrimento dal confronto internazionale.

Di concerto con la necessità di rivolgersi a una comunità scientifica riferibile a diversi saperi e allargata oltre i confini nazionali, ogni testo nella rivista è corredato da un abstract e da parole chiave in inglese che consentono l'indicizzazione dei contenuti nelle maggiori banche dati internazionali.

La rivista si articola in tre sezioni. La prima, dedicata a contributi saggi frutto di ricerche originali, si concentra su casi di studio in grado di illuminare lateralmente, oltre lo specifico tema d'indagine, questioni storiche e metodologiche di portata più ampia. Per il vaglio e la validazione dei contributi pubblicati in questa sezione, la rivista utilizza un sistema (il cosiddetto *double blind peer review*, o referaggio a doppio cieco) che presuppone una comunità scientifica di riferimento e la condivisione delle principali metodologie.

La seconda parte raccoglie informazioni e riflessioni sulle tematiche collegate alla patrimonializzazione sul territorio nazionale: le fonti, il collezionismo e le collezioni, le fotografie e i loro insiemi di significazione fra istituzioni e saperi.

L'ultima sezione, dedicata alle recensioni, si propone come una finestra d'osservazione su pubblicazioni, mostre ed eventi che contribuiscono al costante ampliamento del territorio della fotografia: si tratta non solo di una finestra rivolta a un pubblico più ampio, ma anche di una possibile palestra per la formazione degli studiosi più giovani.

Tiziana Serena

— saggi

8 “Questa fotografia non s’ha da fare...”: Morris Moore, Raffaello e l’Accademia di Belle Arti a Venezia

— SARA FILIPPIN

26 Eugène Piot e *L’Italie monumentale*. La fotografia fra documento ed *égotisme*

— TIZIANA SERENA

48 La *Kriegsfibel* di Bertolt Brecht, una teoria negativa

— GIACOMO DANIELE FRAGAPANE

62 La dimensione individuale e comunitaria della borgata prima della massificazione sociale. Intellettuali e fotografi fra il 1945 e il 1960

— ELISABETTA MANCINI

80 Vitali, Gernsheim, Newhall, Soby, 1956-1961. Intorno ad alcune mostre di fotografia a Milano

— SILVIA PAOLI

“Questa fotografia non s’ha da fare...”: Morris Moore, Raffaello e l’Accademia di Belle Arti di Venezia

Abstract

This paper considers the 1850s controversy involving antiquarian and collector Morris Moore, a drawing of *Apollo and Marsyas* then at the Academy of Fine Arts in Venice, and a now-lost photograph reproducing it, which in 1857 caused the enactment of the first decree banning photographers from the Gallerie. Focusing on the analysis of a variant print in relation to new archival documents and the original drawing, this study offers a new reconstruction of the facts from a historical and a technical point of view.

Keywords

MORRIS MOORE, PIETRO SELVATICO, ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI VENEZIA, ANTONIO PERINI, DOMENICO BRESOLIN, WORKS OF ART, PHOTOGRAPHIC REPRODUCTIONS, DRY COLLODION

Nel corso di recenti ricerche sono emersi nuovi documenti relativi alla nota vicenda dell’antiquario e collezionista inglese Morris Moore (1811-1885) e del piccolo dipinto raffigurante *Apollo e Marsia*, oggi al Louvre ⁻¹, che fanno luce su alcuni punti della questione. Mi riferisco soprattutto a tre lettere: due di esse, datate 20 maggio 1857, dirette da Alberto Andrea Tagliapietra (1802-1871), conservatore delle Gallerie dell’Accademia di Belle Arti di Venezia, a Pietro Selvatico (1803-1880), allora segretario facente funzioni di presidente dell’istituzione, e una terza, del successivo 21 maggio, di quest’ultimo alla locale Luogotenenza ⁻².

Oltre a fornire qualche contributo di conoscenza sulla situazione della fotografia a Venezia nel sesto decennio dell’Ottocento, quei documenti pongono con forza il tema della riproduzione fotografica delle opere d’arte e motivano un importante provvedimento assunto a questo riguardo dall’Accademia.

Nella trattazione avrò come interlocutori privilegiati il testo di Francis Haskell *A Martyr of Attributionism: Morris Moore and the Louvre Apollo and Marsyas* ⁻³, dove l'intricata vicenda viene illustrata nella sua portata culturale; lo scritto di Roberto Cassanelli, *Morris Moore, Pietro Selvatico e le origini dell'expertise fotografico* ⁻⁴ che pubblica una missiva di Selvatico connessa alla vicenda, e tre fotografie presenti nella Fototeca storica dell'Accademia di Belle Arti di Brera; e infine un articolo a firma F. Z. (Francesco Zanotto, 1794-1863) ⁻⁵, apparso il 13 maggio 1857 nel "Corriere Italiano" – quotidiano edito a Vienna – e ripubblicato nel "Monitore Toscano" del 4 giugno successivo ⁻⁶, che a ridosso di quegli avvenimenti riassumeva la *querelle* e quanto era successo a Venezia. Se il testo di Haskell costituisce il necessario sfondo storico della vicenda, quello di Cassanelli propone un'ipotesi ricostruttiva che i documenti emersi inducono ora a riconsiderare. Lo scritto di Zanotto infine, pur dichiaratamente di parte, e per questo finora non considerato dagli studi, trova alcuni riscontri documentali che richiamano l'attenzione del lettore.

Riassumo brevemente la complessa vicenda, derivandola da Haskell e Zanotto, e limitatamente a quanto attiene a questo scritto.

Morris Moore, dopo aver acquistato nel 1850 il dipinto, si convinse che si trattasse di un'opera di Raffaello e si adoperò accanitamente per tutta la vita, tra articoli, libelli e polemiche, per dimostrarne la paternità, difendendola strenuamente contro coloro che non la condividevano, scontrandosi anche con personalità di fama, come ad esempio Johann David Passavant, allora ritenuto il massimo esperto di Raffaello dopo che nel 1839 aveva pubblicato una monografia sul pittore ⁻⁷, o sir Charles Eastlake, con cui Moore era da tempo in dissidio in relazione ad alcune controversie sulla gestione della National Gallery ⁻⁸.

Una delle battaglie di questa guerra attributiva lunga più di trent'anni riguardò un disegno, presente all'Accademia di Belle Arti di Venezia ⁻⁹, che presentava la stessa raffigurazione del dipinto acquistato da Moore, ma che portava in un bordo un'annotazione che fu interpretata come un'attribuzione a Benedetto Montagna (fig. 1). Fin dal 1854, a più riprese, anche con l'intervento di numerose e importanti personalità, l'inglese cercò di ottenerne dall'Accademia una fotografia, convinto che essa gli avrebbe fornito utili elementi di raffronto col dipinto, ma per più di tre anni non riuscì ad averla, per ragioni complesse e ancora avvolte nel buio, sulle quali i fatti concreti sono pochi, e molto è ancora costituito da indizi (o illazioni) che coinvolgono, tra gli altri, anche Selvatico. Si disse che l'impossibilità di ottenere la fotografia era motivata dalle macchinazioni di Eastlake presso Selvatico perché sul disegno fosse mantenuta discrezione, e che per esercitare in tal senso la sua influenza Eastlake si sarebbe recato a Venezia da ultimo nel 1854.

Per raggiungere il suo obiettivo, nel 1856 Moore coinvolse, tra gli altri, il console generale britannico, George Harris ⁻¹⁰, ritenendo che la sua carica potesse favorirlo nell'ottenere la fotografia desiderata. "Ma accadde però, che chiamatosi un artista ignorante o prevenuto, non



01

Antonio Perini,

"Apollo e Marsia", 27
marzo-27 aprile 1857.

Carta salata, 25,5 × 20,5
cm (supporto secondario
52,5 × 41,3 cm). Milano,
Accademia di Belle Arti
di Brera, Fototeca storica,
n. 218

potè questi o disse di non poter trarre la fotografia ricercata” ⁻¹¹. Fu allora che Selvatico, volendo comunque mostrare la propria volontà collaborativa, fece eseguire una copia manuale del disegno ⁻¹², che però non appagò l’inglese ⁻¹³.

Dopo questo e altri infruttuosi tentativi condotti nel gennaio 1857, Moore si recò personalmente a Vienna nel tentativo di risolvere una volta per tutte la spinosa questione, e ottenne dal Ministero del Culto e della Pubblica Istruzione l’autorizzazione a realizzare la fotografia, che poi usò per sostenere la sua ipotesi attributiva.

I documenti emersi ci dicono infatti che, a seguito del permesso ottenuto a Vienna (22 marzo 1857) ⁻¹⁴, durante un’assenza di Selvatico da Venezia ⁻¹⁵, la fotografia fu realizzata da Antonio Perini ⁻¹⁶ tra il 27 marzo ⁻¹⁷ e il 27 aprile 1857 ⁻¹⁸. Nell’occasione, fu fotografato anche un secondo disegno “in cui si scorge aver quel sommo [Raffaello] tracciato il primo pensiero, o meglio le forme d’Apollo” ⁻¹⁹, il *Giovane nudo in*

pie di che regge un vaso... (figg. 2, 3) parte del *Libretto degli schizzi* allora ritenuto autografo dell'Urbinate ⁻²⁰, molto utile per completare una perfetta catena attributiva. Una copia delle due fotografie, assieme a quella del dipinto di proprietà di Moore, fu donata all'Accademia di Belle Arti: insieme furono disposte in un'apposita cornice ed esposte al pubblico, dove rimasero per lungo tempo ⁻²¹. Un'ulteriore copia venne consegnata alla Luogotenenza veneziana per l'invio a Vienna ⁻²². I negativi furono invece trattenuti dallo stesso Moore ⁻²³.

Al rientro in servizio, il 18 maggio 1857, Selvatico seppe della venuta dell'inglese e delle fotografie realizzate da Perini, e ne chiese a Tagliapietra esatta relazione ⁻²⁴, che questi presentò il 20 maggio ⁻²⁵. Contestualmente, il conservatore predispose anche un'altra comunicazione ⁻²⁶, di tono un po' preoccupato, nella quale, richiamandosi alla crescente domanda da parte di artisti e fotografi di poter lavorare all'interno delle Gallerie, chiese che venisse approntato un regolamento che gli consentisse di gestirne l'afflusso in modo chiaro e sicuro, tenendo conto sia del limitato personale di sorveglianza che della sicurezza delle opere, e avanzò alcune concrete proposte operative: tra queste, chiedeva che solo in casi eccezionali fosse consentito di fotografare i dipinti e i disegni, per non metterne a repentaglio la sicurezza.

Selvatico fece proprie quelle proposte e il giorno successivo scrisse alla Luogotenenza ⁻²⁷, chiedendo che venissero impartite disposizioni precise alle quali egli e Tagliapietra potessero attenersi. Per sostenere le sue richieste narrò la vicenda della fotografia dell'*Apollo e Marsia*: ricordò l'intervento del console Harris e le "Infinite pene" che lui e il conservatore si erano dati per accontentare Moore, "Ma non essendo allora perfezionata tale arte, la fotografia non riuscì" ⁻²⁸; per questo egli ne aveva fatto eseguire una copia manuale da uno degli allievi dell'Accademia.

Il 17 giugno successivo la Luogotenenza approvò le proposte di Selvatico ⁻²⁹, e il giorno 30 fu esposto un *Avviso* ⁻³⁰ all'interno delle Gallerie dove erano specificate le regole a cui, da allora in avanti, pittori e copisti dovevano attenersi. Il punto 8 riguardava in modo specifico la fotografia: "È severamente proibito eziandio il far calchi dei disegni originali o trar lucidi dai dipinti o dai disegni stessi, come pure non è permesso, sotto alcun pretesto, di trar copie in fotografia dei dipinti e disegni originali, se non in casi particolari prescritti da citato Decreto."

In cosa consistessero i richiamati "casi particolari", il decreto della Luogotenenza non specifica, ma se ne ha un'indicazione, seppur vaga, in una lettera datata 5 dicembre 1857 ⁻³¹ diretta a Giuseppe Mongeri, allora presidente dell'Accademia di Belle Arti di Brera. Anche Mongeri si era posto il problema di una regolamentazione del servizio di copia e riproduzione fotografica delle opere di quelle Gallerie. Si era messo allora in contatto con altre importanti consorelle ⁻³², tra cui quella veneziana ⁻³³, per ottenere preventive informazioni prima di decidere in ordine alla materia. La risposta che ne dette Selvatico dice che erano consentite solo "le copie fotografiche tratte per conto della stessa

Antonio Perini,

"Giovane nudo in piedi che regge un vaso con la sinistra, e studio di una gamba destra inginocchiata", foglio 57 recto del *Libretto degli Schizzi*, 27 marzo-27 aprile 1857. Carta salata (encausticata?), 21 × 15,5 cm (supporto secondario 52,7 × 41,2 cm). Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Fototeca storica, n. 219



Accademia o per assentire al desiderio di altri stabilimenti congeneri o di personaggi d'alta sfera" ⁻³⁴: una definizione entro cui ben si colloca la campagna fotografica condotta dai Fratelli Alinari (1857-1858), in relazione al noto incarico ricevuto dal principe consorte inglese per la riproduzione dei disegni di Raffaello ⁻³⁵, e che rivela una sostanziale ampia discrezionalità da parte della Luogotenenza e della stessa Accademia di Belle Arti.

Allo stato attuale degli studi, il divieto deciso a Venezia risulta essere il primo provvedimento in Italia diretto all'attività dei fotografi nei luoghi d'arte, e segnala come tale servizio richiedesse ormai attenzione, almeno nelle raccolte artistiche più frequentate. Non si hanno notizie

**Francesco Emanuele
Scotto o Francesco
Rosaspina,**

*Studio di nudo in atto di
porgere alcun che [...],
Incisione, 23 × 17 cm
(foglio 32,2 × 23,2 cm).
Tav. XXVII da *Trenta
disegni di Raffaello
posseduti dalla I.R.
Accademia di Venezia
illustrati da Francesco
Zanotto*, Venezia, nella
tipografia Gaspari, 1844*



sull'effettiva sua applicazione, ma è difficile immaginare che tra l'emanazione dell'*Avviso* e il 1864, anno in cui Antonio Perini fotografò i disegni allora esposti nella sala delle sedute ⁻³⁶, nessun fotografo – gli Alinari a parte ⁻³⁷ – sia stato ammesso alle Gallerie accademiche.

Se parte dei fatti illustrati da Haskell e Zanotto trovano dunque verifica documentaria a Venezia – l'arrivo in città di Charles Eastlake il 3 ottobre 1854 ⁻³⁸, l'intervento del console Harris, e quello di Perini per l'esecuzione della fotografia – altri aspetti della vicenda non hanno riscontro. È il caso della visita in città di Joseph Daniel Böhm (1794-1865) ⁻³⁹, incisore, medaglista, direttore della Graveurakademie di Vienna ⁻⁴⁰, ed egli stesso collezionista di disegni di Raffaello. Riferisce

Zanotto che, nel maggio del 1854, il viennese vide il disegno e, per conto di Moore, chiese a Selvatico di fargliene avere una fotografia, ma “ad onta delle più positive promesse, non la potè mai avere” ⁻⁴¹. Riferisce poi che fu lo stesso Böhm, in quell’occasione, a segnalare a Selvatico la corretta attribuzione del disegno, e che di tali notizie il segretario profitò nella predisposizione del catalogo, da lui pubblicato nel luglio di quell’anno ⁻⁴². Nemmeno è certa la data di uscita di detto catalogo che, licenziato per le stampe nel 1854, potrebbe però essere materialmente uscito solo l’anno successivo ⁻⁴³ rendendo così cronologicamente più plausibile un possibile contributo del viennese.

L’affermazione di Zanotto sul debito di Selvatico verso Böhm, pur non documentata, trova però un’interessante ed efficace corrispondenza indiziaria in una breve missiva del segretario, segnalata da Tiziana Serena e pubblicata da Cassanelli, presente tra le carte Selvatico alla Biblioteca Civica di Padova. Il manoscritto manca del nome del destinatario e della data, ma è steso in un quaderno contenente note varie e corrispondenza di datazione coerente con quanto qui interessa. È abbozzato con alcune varianti sostanzialmente equivalenti:

—

Monsieur

Si tôt que M^r Bresolin le meilleur de nos Photographe en aura le temps ou mieux quand le temps sera favorable a un-essai,...

Je deja chargé M^r Bresolin, le meilleur de nos Photographe, a tirer quelques épreuves Photographique du dessein qui vous interesse; et il s’y pretera si tôt que le temps lui sera favorable. J’en choisirai la meilleure et pour vous Monsieur et je Si comme j’espère, J’en choisirai une des meilleures qui j’aurai l’honneur de vous offrir. Seulement je vous j’ose vous demander en retour reclamer m’adresser à votre gentillesse pour vous

Seulement

Seulement, j’ose reclamer en échange de ce Monsieur (et je vous prie de l-touts le renseignements qui regardent le tableaux original qui on pretend de Raff Raphael. C’est à dire, ou il à été acheté qui le possede maintenant, qui en a été le graveur d’une qui est l’auteur de la gravure qui a dire la verité n’est pas grand chose ecc. ecc. ⁻⁴⁴

—

A dar credito a Zanotto, si può cioè ipotizzare che il destinatario di questo scritto sia proprio Böhm in relazione alla fotografia che quest’ultimo avrebbe chiesto per conto di Moore, e a proposito della quale corrispose l’anno successivo con l’inglese ⁻⁴⁵. Sarebbe allora da escludersi il nome di Harris proposto da Cassanelli ⁻⁴⁶, dato che l’intervento del console si colloca solo successivamente alla pubblicazione del catalogo cui si riferisce Zanotto.

Uno dei nodi della questione, già fatto notare da Passavant in un articolo sul “Deutsches Kunstblatt” del novembre 1855 ⁻⁴⁷, e che Selvatico richiamò nella sua lettera alla Luogotenenza del maggio 1857 ⁻⁴⁸, riguardava l’inattinicità del colore del cartoncino su cui è steso

il disegno. Questo è infatti acquerellato di un delicato, seppur non chiarissimo, rosa-salmone: caratteristica che lo poneva certo come un soggetto resistente all'impressione, ma – sembrerebbe oggi ⁻⁴⁹ – non tanto che fosse impossibile fotografarlo con le possibilità tecniche allora disponibili ⁻⁵⁰, come invece Selvatico sostiene nella sua comunicazione alla Luogotenenza.

L'Archivio Storico della Galleria degli Uffizi conserva un fascicolo datato 1858 ⁻⁵¹, e intitolato a Morris Moore e al suo dipinto, che contiene, tra l'altro, la fotografia del disegno veneziano ⁻⁵² e una nota manoscritta in cui si afferma: "La tinta della carta ha prodotto in fotografia un tuono sì forte che i delicati tratti grigiastri della punta d'argento ne sono quasi del tutto assorbiti, e non compariscono che nelle indicazioni del paese" ⁻⁵³.

Nonostante le problematiche rilevate dall'estensore della nota, si può pensare che l'immagine nel suo complesso fosse leggibile se, dopo aver descritto sommariamente le dimensioni e la tecnica esecutiva del disegno, afferma che vi erano visibili segni di calco, ritocchi nella testa e nella mano sinistra dell'Apollo, e che la gamba sinistra della figura non era delineata ⁻⁵⁴, come in effetti lacunosa appare oggi l'estremità del disegno dove questa è raffigurata, riparata in passato con delle integrazioni della carta, poi colorata in tinta con lo sfondo ⁻⁵⁵.

Pur ammesse quindi le difficoltà della ripresa, la perentorietà delle affermazioni espresse da Selvatico a proposito dell'intervento del console Harris ⁻⁵⁶, se rapportate al felice esito ottenuto da Perini, induce a chiedersi cosa fosse cambiato nella fotografia veneziana in quel breve lasso di tempo, tanto da rendere possibile una fotografia che solo alcuni mesi prima non lo era.

Nel 1851 era stato pubblicato il procedimento al collodio che si stava velocemente diffondendo ⁻⁵⁷, e dopo alcune esperienze in campo scientifico ⁻⁵⁸, negli ambienti legati alla fotografia si era diffusa la speranza che, se bromurato, esso avrebbe consentito di risolvere o migliorare il problema della migliore traduzione cromatica. Auguste Belloc (1854) sostiene che "Ce n'est guère que sur une couche de collodion bromé qu'on peut obtenir [sic] que les couleurs rouge, verte, etc., produisent leur effet d'impression" ⁻⁵⁹, e in termini simili si esprime Désiré van Monckhoven (1856) ⁻⁶⁰. Giuseppe Venanzio Sella (1856) però, smitizza quelle affermazioni e nota che "le speranze concepite non si realizzarono in pratica" ⁻⁶¹ perché il bromuro forniva immagini confuse e monotone, e perciò poco utili. Per parte sua nulla dice al riguardo Giacomo Caneva (1855) ⁻⁶². Nemmeno si ricavano novità di qualche rilievo consultando "La Lumière" e il "Bulletin de la Société Française de Photographie". In sostanza, la stampa specializzata non fornisce sostegno alle affermazioni di Selvatico: speranze a parte, il problema della resa cromatica rimaneva irrisolto.

Ma la tecnica con cui furono condotte quelle riprese costituisce un punto importante di questa argomentazione. Per questo, in assenza del negativo, è necessario considerare i due positivi del disegno attualmente noti.

La fotografia dell'*Apollo e Marsia* presente nel fascicolo degli Uffizi, a causa del forte sbiadimento, non fornisce informazioni utili. Migliore è la situazione conservativa delle fotografie presenti presso la Fototeca storica dell'Accademia di Belle Arti di Brera, che pur avendo anch'esse perduto il loro aspetto originario, consentono una lettura più chiara. Una di esse riproduce il dipinto di proprietà di Moore -⁶³, le altre due, i disegni fotografati da Perini -⁶⁴. Osservando la fotografia dell'*Apollo e Marsia*, che qui interessa, si notano, qua e là, tra le fibre della carta salata, i segni delle pennellate di stesura del colore dello sfondo, che nell'originale è steso in modo uniforme e per nulla grossolano.

Ciò fa pensare che per le riprese sia stato usato un procedimento capace di grande dettaglio quali erano allora l'albumina, ben padroneggiata da Perini -⁶⁵, o il collodio: ma in questo caso nella versione 'secca'. Nella relazione di Tagliapietra -⁶⁶ non vi è infatti cenno alla complessità delle operazioni legate all'uso del collodio umido; gli unici pericoli che il conservatore lamentò furono quelli dello stacco dei disegni dalla cornice e della loro esposizione alla luce del sole. Data la scrupolosità che gli ambienti accademici gli riconoscevano -⁶⁷, si deve pensare che egli avrebbe riferito aspetti problematici o fastidiosi dell'operazione, qualora ve ne fossero stati -⁶⁸.

La tecnica del collodio secco sembra però da escludersi, se si considera che essa era allora in una fase ancora poco più che sperimentale, e al di là dei positivi risultati ottenuti da Jean-Marie Taupenot (1822-1856) nel 1855 -⁶⁹, dava ancora materia per ampie discussioni -⁷⁰ e stava solo allora entrando a far parte del bagaglio professionale degli studi fotografici.

A fronte di tali elementi, credo si possa concludere che per le due riprese Perini si sia servito del più usuale e a lui ben noto procedimento all'albumina, capace di grande dettaglio, che Moore avrebbe senza dubbio apprezzato, e adatto, dal punto di vista operativo, ad essere usato in quell'occasione.

Tale conclusione tuttavia, induce a chiedersi se sia davvero ipotizzabile che Domenico Bresolin – se fu lui ad essere incaricato da Selvatico nel 1856 a seguito dell'intervento del console Harris, come lo fu in precedenza -⁷¹ – non sia stato in grado di fotografare il disegno dell'*Apollo e Marsia* che solo qualche mese dopo Perini fotografò. Pare improbabile. Più verosimile è che egli abbia rifiutato un eventuale incarico in tal senso -⁷², e che il "fotografo ignorante o prevenuto" di cui parla Zanotto sia da identificarsi con altra persona, al momento non nota, e non all'altezza della situazione.

Tale risposta – dubitativa e indiretta – poggia per un verso sulla specificità della produzione fotografica nota di Bresolin, dedicata all'architettura, e in quel periodo intensa, per altro verso sul suo contestuale interesse per la pittura da cui non si allontanò mai del tutto -⁷³. Se così fosse, Selvatico avrebbe allora addossato alla tecnica fotografica non ancora evoluta, impedimenti altrimenti complicati da spiegare all'autorità superiore: tanto più ormai di fronte ad un ordine pervenuto dall'alto e al felice esito ottenuto da Perini.

—¹ Il dipinto (Louvre, RF 370) è oggi generalmente identificato come raffigurante *Apollo e Dafni*, ed è attribuito al Perugino. Sulla determinazione del soggetto cfr. Del Bravo 1983; Béguin 1983-84; Ferino Pagden 1984, pp. 142-143; Garibaldi 1999; Garibaldi 2004; Henry 2014. Marabottini 2004, pp. 391-396, ripropone in sintesi l'intera vicenda. Cfr. anche Canuti 1931, vol. 1, p. 47 e tav. XVIII, e vol. 2, pp. 335-336.

—² Lettera ms., Tagliapietra 1857a; lettera ms., Tagliapietra 1857b; lettera ms., Selvatico 1857a.

—³ Haskell 1989 [1978].

—⁴ Cassanelli 1999.

—⁵ [Zanotto] 1857. Due lettere manoscritte di Morris Moore a Francesco Zanotto (25.05.1857, e s.d., ma da collocarsi a ridosso di quel periodo) sono conservate alla Biblioteca del Museo Correr, e confermano l'autore dell'articolo. Rivelano da parte di Moore una buona conoscenza dell'ambiente artistico veneziano legata alla sua attività di mercante. Cfr. lettere mss., Moore 1857a e 1857b. Su Zanotto cfr. Collavin 2012.

—⁶ Il testo è riproposto anche in Batté 1859, pp. 2-16. Questo libello che Haskell (p. 244) definisce "assurdo e ridicolo" sul piano critico, ripropone alcuni scritti relativi alla vicenda, tra i quali l'articolo di Zanotto. La verifica condotta sulle tre stesure pubblicate ha evidenziato la sostanziale corrispondenza dei testi, a parte alcune diversità a carattere ortografico (maiuscole/ minuscole; qualche doppia; qualche corsivo, ecc.) che non

influiscono sul contenuto. Nella versione pubblicata sul "Monitore Toscano", un paragrafo relativo a sir Charles Eastlake e alla National Gallery è riportato in una nota in calce, anziché nel corpo del testo.

—⁷ Passavant 1839.

—⁸ Haskell 1989 [1978], soprattutto pp. 227-229. Cfr. anche Batté 1859, pp. 40-68 e Moore 1860, soprattutto pp. 3-7.

—⁹ Venezia, Gallerie dell'Accademia, *Apollo e Marsia o Apollo e Dafni* (?), inv. 198, 32 × 27 cm, punta di metallo, pennello, inchiostro grigio-nero, biacca su carta rosa-salmone. Come il dipinto, anche il disegno è oggi concordemente attribuito a Perugino. Era pervenuto nel 1822 con la collezione di Giuseppe Bossi, con un'attribuzione ad Andrea Mantegna. Dal 1847 era esposto nella sala delle sedute, nella cornice XXXV, n. 7. Cfr. Ferino Pagden 1984, pp. 142-143, con ricca bibliografia, Selvatico 1854, p. 40, con attribuzione a Raffaello, e Fileti Mazza 2014. Sulla storia della collezione dei disegni cfr. Nepi Scirà 1982.

—¹⁰ Cfr. anche lettera ms., Selvatico 1857a.

—¹¹ [Zanotto] 1857.

—¹² Cfr. anche Cassanelli 1999, p. 43; Hamber 1996, pp. 232-233; lettera ms., Selvatico 1857a.

—¹³ Moore si servi comunque della copia del disegno in occasione di un incontro, nel novembre del 1856, al Berlin Kunstverein. Cfr. Cassanelli 1999, p. 43 e Hamber 1996, pp. 232-233.

—¹⁴ Lettera ms., Ministero 1857a. L'autorizzazione ottenuta da Morris Moore per la realizzazione della

fotografia prescriveva che ci dovesse essere accordo con l'Accademia di Belle Arti sulla persona da incaricare, ma ciò non risulta sia avvenuto. Il nome di Perini non aveva peraltro motivo di essere sgradito agli ambienti accademici, e lo stesso Selvatico aveva avuto occasione in passato di citarlo tra i più abili presenti a Venezia. Cfr. al riguardo S[elvatico] 1852. A quell'epoca inoltre, l'attività fotografica era certo fiorente in città, ma non erano molti i fotografi ufficialmente autorizzati ad operare in forma professionale. Perini fu tra i primi ad aver ottenuto la prescritta autorizzazione, fin dal 1853; non era legato da rapporto privilegiato con l'Accademia tale da insospettire l'inglese; era noto in città come uno dei migliori fotografi del momento, e la sua produzione era stata molto apprezzata anche in Francia e Gran Bretagna, dove aveva partecipato ad alcune importanti mostre esponendo vedute della città ma anche riproduzioni di opere d'arte: tutto ciò lo rendeva un ottimo candidato per supplire alle necessità del caso. Cfr. Taylor 2002, Lacan 1855; Id. 1856a; Id. 1856b, pp. 108-109; Catalogue de l'Exposition 1856, pp. 48-49; [Sutton] 1856a.

—¹⁵ Selvatico si era assentato da Venezia dalla fine di gennaio al 18 maggio 1857. Cfr. Protocollo 1857, che registra due comunicazioni, non reperite.

—¹⁶ Lettera ms., Tagliapietra 1857a. Il nome del fotografo era già stato indicato in [Zanotto] 1857.

– 17 Nota ms. alla lettera Ministero 1857b.
 – 18 Nota ms. alla lettera Ministero 1857a.
 – 19 [Zanotto] 1857.
 – 20 Venezia, Gallerie dell'Accademia, *Giovane nudo in piedi che regge un vaso con la sinistra e studio di una gamba destra inginocchiata*, inv. 57 recto, 23,1 × 16,7 cm, matita nera, penna, carta bianca, fol. 7 del *Libretto degli schizzi*. Il disegno era esposto nella sala delle sedute, nella cornice XXIII, n. 16. Cfr. Selvatico 1854, p. 31 e Ferino Padgen 1984, p. 45.
 – 21 Lettera ms., Tagliapietra 1857a e Inventario 1870, p. 103. Nel 1870, le tre fotografie risultavano esposte nella cornice CXII, nel corridoio, assieme ai disegni. Cfr. *Ibid.* Nei primi anni Ottanta dell'Ottocento l'esposizione venne riorganizzata ed ampliata. Non è noto che ne sia stato delle fotografie, che non si sono conservate. Cfr. Nepi Scirè 1982, pp. 16-17.
 – 22 Nota allegata alla lettera ms., Ministero 1857a.
 – 23 Lettera ms., Selvatico 1857a.
 – 24 Nota a tergo della lettera ms., Ministero 1857b.
 – 25 Lettera ms., Tagliapietra 1857a.
 – 26 Lettera ms., Tagliapietra 1857b.
 – 27 Lettera ms., Selvatico 1857a.
 – 28 *Ibid.*
 – 29 Lettera ms., Luogotenenza 1857b.
 – 30 Avviso ms., Accademia di Belle Arti 1857.
 – 31 Lettera ms., Selvatico 1857b.
 – 32 La lettera inviata da Mongeri alle più importanti Accademie della Penisola

ottenne alcune risposte che offrono un panorama interessante della situazione italiana relativa all'attività dei copisti e dei fotografi nei luoghi museali. Della questione ha trattato Cecilia Gribaudo in occasione della giornata di studio *La fotografia delle origini tra Accademia e Museo*, Milano, Palazzo di Brera, 27 febbraio 2014, di cui si attendono gli atti.
 – 33 Lettera ms., Mongeri 1857.
 – 34 Lettera ms., Selvatico 1857b.
 – 35 A Venezia, i Fratelli Alinari fotografarono cento dei disegni del *Libretto degli schizzi* e l'*Apollo e Marsia*. La bibliografia sull'argomento è molto ricca, quanto è vasta la notorietà della vicenda. Cfr. almeno Weigel 1859, Becker / Ruland 1863 e Ruland 1876.
 – 36 Nel 1864, Antonio Perini fotografò 236 disegni dell'Accademia di Belle Arti di Venezia. Cfr. Perini 1865 e lettera ms., Luogotenenza 1864.
 – 37 Considerati gli elementi di contesto esposti in questo scritto, la campagna fotografica degli Alinari fu con tutta probabilità condotta tra la seconda metà del 1857 e la prima metà del 1858. Per il termine *ante quem* cfr. Montagu 1995, pp. 40 e 54, nota 9.
 – 38 Cfr. Gazzetta Ufficiale 1854.
 – 39 Su Joseph Daniel Böhm, e sul suo ruolo nello sviluppo degli studi artistici in Austria cfr. Frodl 1996.
 – 40 Tale verifica non può però dirsi dirimente dal momento che, a fronte di un movimento quotidiano di passeggeri da e per Venezia di parecchie

centinaia di unità, le segnalazioni specifiche sono nell'ordine della decina o poco più. La data del maggio 1854 è contraddetta da una nota manoscritta presente tra le carte d'archivio della Galleria degli Uffizi (filza LXXII, ins. 55) che riferisce la visita come avvenuta nel 1855. Il fascicolo, datato al 1858, contiene una rassegna stampa costituita in prevalenza da giornali francesi, la fotografia del disegno veneziano e un'incisione di Benedetto Montagna di analogo soggetto, diversa da quello pubblicata da Haskell 1989 [1978], p. 234. Comprende anche una nota manoscritta che descrive il disegno, riporta un lungo elenco di personalità che avevano avallato l'attribuzione a Raffaello, e la trascrizione della lettera che Böhm scrisse a Moore il 22 luglio 1855, per cui v. nota 45. La discrepanza tra le date relative all'arrivo di Böhm a Venezia potrebbe essere legata a quest'ultima comunicazione. Le verifiche condotte non hanno consentito di sciogliere il contrasto dei dati.
 – 41 [Zanotto] 1857.
 – 42 Selvatico 1854.
 – 43 La verifica condotta in CLIO indica il 1854. La data ricordata da Zanotto - 31 luglio 1854 - è quella con la quale Selvatico sottoscrisse la breve presentazione al *Catalogo*. Gli esemplari esaminati (Biblioteca Marciana, MISC. C 2 0795 e MISC 1825.7) portano ambedue le date, 1854 e 1855: la prima sul verso del frontespizio, l'altra sulla quarta di copertina. Di un terzo esemplare (MISC.

C 11281) è verificabile solo la prima delle due date, essendo la copertina rivestita. Un articolo a firma Pietro Gallo apparso nella "Gazzetta Ufficiale di Venezia" del 31 marzo 1860, indica il 1855. Solo il 1 giugno 1855 Selvatico inviò copia della pubblicazione all'Accademia di Belle Arti di Brera, e il 15 luglio successivo ne fece pervenire alcuni esemplari alla Luogotenenza veneziana. Qualche giorno dopo, il 19 luglio, propose alla Luogotenenza che gli incassi della vendita del fascicolo fossero tratti dall'Accademia, a fronte dell'assunzione da parte della stessa dei costi di stampa. In allegato, inviava la nota spese del tipografo Naratovich datata luglio 1855 (non è precisato il giorno), e alla data del 9 settembre successivo, al n. 507, il protocollo della corrispondenza dell'Accademia registra in arrivo la "polizza" del tipografo. Tali elementi fanno ipotizzare che la stampa si sia effettivamente conclusa solo nel 1855 e non l'anno precedente. Cfr. Gallo 1860; lettere mss., Selvatico 1855a, Selvatico 1855b e Selvatico 1855c; Protocollo 1855.

– 44 Lettera ms., Selvatico s.d. [1854?]. Questa la lettura datane da Cassanelli 1999, p. 46: "Monsieur, J'ai déjà chargé Mr. Bresolin, le meilleur de nos photographes, à tirer quelques épreuves photographique du dessein [sic] qui vous interesse [...]. Seulement j'ose réclamer en échange de ce, Monsieur, tous les renseignements qui regardent le tableau

original qui on pretend de Raphaël, c'est à dire où il a été acheté, qui le possède maintenant et qui est l'auteur. Je ai [sic] la gravure qui, à dire la vérité, n'est pas grande chose".

– 45 La lettera di Joseph Daniel Böhm a Morris Moore, datata 22 luglio 1855, è riportata da Batté 1859, p. 7, che dice di aver reperito il testo "dans les journaux de Londres du 1^{er} septembre 1855". Nella lettera Böhm avallava l'attribuzione raffaellesca del dipinto e comunicava l'infruttuoso tentativo di ottenere la fotografia.

– 46 Cassanelli 1999, p. 46.

– 47 Passavant 1855.

– 48 Lettera ms., Selvatico 1857a.

– 49 Il disegno fu per qualche decennio ininterrottamente esposto alla luce, e ciò potrebbe aver alterato la tinta dello sfondo. Cfr. Nepi Scirè 1982, pp. 15-16.

– 50 Ricorda Désiré van Monckhoven (Monckhoven 1856, p. 33) che "La couleur des objets de la nature n'est jamais pure" e il risultato ottenibile era molto legato al rapporto tra componenti cromatiche. Inoltre, la relazione che Alberto Andrea Tagliapietra presentò a Pietro Selvatico il 20 maggio 1857 ci informa che Perini fotografò il disegno in esterni, in una situazione di illuminazione favorevole.

– 51 Cfr. nota 40.

– 52 Carta salata albuminata (?), 25,7 × 20, 4 cm. Pur a fronte del cattivo stato conservativo che caratterizza questa fotografia, si può affermare che essa derivi da un comune negativo con quella presente all'Accademia braidense,

ma il suo aspetto materiale induce ad assegnarne la stampa ad altro fotografo rispetto ad Antonio Perini.

– 53 Nota ms., Uffizi 1858.

– 54 Nella nota, la descrizione della tecnica esecutiva non ricalca quella presente nel *Catalogo* di Selvatico e parrebbe quindi stesa a seguito dell'esame ottico della fotografia.

– 55 Cfr. Ferino Pagden 1984, p. 142.

– 56 Lettera ms., Selvatico 1857a.

– 57 A detta di Ernest Lacan e Thomas Sutton i fotografi italiani si attardavano però con le vecchie tecniche dell'albumina e *papier-ciré*, usate tra gli altri dai Fratelli Alinari e, a Venezia, da Domenico Bresolin, August Jacob Lorent e Antonio Perini. Cfr. Lacan 1855, p. 165 e [Sutton] 1856c.

– 58 Cfr. Belloc 1854, pp. 21-22 e Crookes 1856, p. 21.

– 59 Belloc 1854, p. 22. Belloc ammette però di non aver sperimentato personalmente tale possibilità.

– 60 "Chose singulière [...] il paraît que c'est la nature du coton-poudre lui-même, qui exerce une certaine action sur l'iode et le bromure d'argent, de telle façon que ces composés sont sensibles à certains rayons colorés qui ne les altèrent pas du tout lorsqu'ils se trouvent dans la texture du papier ou de l'albumine". Monckhoven 1856, pp. 134.

– 61 Sella 1856, p. 206.

– 62 Caneva 1855, pp. 34-41.

– 63 Cfr. Cassanelli 1999, p. 44. Con tutta probabilità, essa fu realizzata da uno studio fotografico londinese, e non attiene quindi questo scritto.

– 64 Fototeca storica dell'Accademia di Belle Arti di Brera, *Apollo e Marsia* (n. 218), carta salata, 25,5 × 20,5 cm, su supp. sec. 52,5 × 41,3 cm; *Giovane nudo...* (n. 219), carta salata encausticata (?), 21 × 15,5 cm su supp. sec. 52,7 × 41,2 cm. Non è nota la ragione del diverso trattamento dei due positivi. Cfr. Cassanelli 1999, p. 44. Lo studioso (p. 44 note 19 e 21) comunica che l'*Apollo e Marsia* deriva da un negativo calotipico, mentre il *Giovane nudo...* da negativo al collodio.

– 65 Cfr. Lacan 1855, p. 165; [Sutton] 1856c; Lacan 1856b, p. 157.

– 66 Lettera ms., Tagliapietra 1857a.

– 67 Ciò è desumibile da varia documentazione qui non riassumibile che riguarda il conservatore al quale era riconosciuto scrupolo, dedizione al lavoro e grande attenzione per la cura delle opere. Cfr. anche [Cecchini] 1872.

– 68 Nelle proposte di regolamentazione che Selvatico avanzò nella sua lettera del 21 maggio 1857 alla Luogotenenza veneziana, si individua in realtà un accenno al collodio umido, laddove egli chiese che fossero vietate le fotografie perché “gli apparati fotografici disturbano, insozzano, appestano stanze e sale”. Cfr. lettera ms., Selvatico 1857a. Data l'assenza di riferimenti in tal senso nella lettera di Tagliapietra, credo però che l'affermazione di Selvatico debba ritenersi tesa ad influire sulle decisioni della Luogotenenza in senso aderente alle richieste, piuttosto che il diretto

riflesso di quanto successo poco tempo prima.

– 69 Ricordo che il procedimento ideato da Jean-Marie Taupenot, detto anche al collodio albuminato, prevedeva la stesura di uno strato di albumina sopra quello di collodio, dopo aver presensibilizzato al ioduro ambedue le sostanze. In questo modo il collodio conservava la propria sensibilità molto più a lungo rispetto al normale procedimento umido, consentendo la preventiva preparazione delle lastre negative rispetto al momento della ripresa. Taupenot presentò alcune fotografie realizzate con il procedimento da lui ideato in occasione dell'Esposizione Universale di Parigi del 1855, dove ottenne grande successo. Sulla diffusione del procedimento Taupenot cfr. Bayle-Mouillard 1855, Lacan 1856a, pp. 111-113, Gunthert 1999, pp. 190-205.

– 70 Cfr. al riguardo Belloc 1858, pp. 226-227; [Sutton] 1856b; e i numerosi interventi apparsi nel 1856 sul “Bulletin de la Société Française de Photographie” tutti diretti a proporre soluzione al problema della conservabilità del collodio: pp. 21-22, 25-26, 85-86, 87-88, 173-177, 218-219, 220-221, 253-255, 255-257, 257-260, 271-273, 306-309, 339-341, 342-343. Cfr. anche quanto afferma Alfred Hannot 1880 (p. 1) secondo il quale la notevole varietà di proposte pubblicate fino ad allora nella ricerca di un procedimento secco conveniente e comodo, rivelava in realtà

l'insuccesso degli sforzi compiuti.

– 71 Cfr. lettera ms., Selvatico s.d. [1854?], per cui v. *supra*.

– 72 Alla fine del 1853 Bresolin rifiutò una commissione luogotenenziale per l'esecuzione di alcune fotografie a Spalato, adducendo “tali preventivi impegni [...] che gl'impedivano di poter assentarsi da Venezia anche per pochi giorni; tanto pel momento quanto per le due venture stagioni di Primavera e di Estate”. Cfr. Protocollo verbale ms., Selvatico 1853.

– 73 Nel periodo 1855-1858 è documentata la partecipazione di Bresolin a tre esposizioni all'Accademia di Belle Arti veneziana: nel 1855 espose un dipinto intitolato *Tramonto*, nel 1857 una *Discesa alla Villa Adriana - Tivoli*, e nel 1858 una *Calata di sole nelle montagne del Tirolo - Ampezzo*. Cfr. Dal Pino 2012, p. 192. Cfr. anche Zannier 1988, p. 31 e Pietrucci 1858, pp. 45-46. Nelle Guide commerciali di Venezia del periodo 1846-1858 egli figura esclusivamente come pittore paesista, e solo nel periodo successivo come fotografo. Cfr. Guida 1846; Id. 1847; Id. 1848; Id. 1853; Nuova guida 1858, con sede “presso Ponti ottico”; Id. 1863, come fotografo, con sede a “ss. Gervasio e Protasio sulle zattere vicino all'orfanotrofio”.

- Batté 1859** Léon Batté, *Le Raphaël de M. Morris Moore Apollon et Marsyas*, Paris-Londres, Alphonse Taride-William Jeffs, 1859.
- Bayle-Mouillard 1855** Jean-Baptiste Bayle-Mouillard, *Nouveau procédé photographique de M. Taupenot, Docteur ès sciences, professeur de Chimie au Prytanée impérial militaire*, in "Bulletin de la Société Française de Photographie", t. 1, n. 9, 1855, pp. 233-253.
- Becker / Ruland 1863** Ernst Becker / Carl Ruland, *The "Raphael Collection" of H.R.H. the Prince Consort*, in "The Fine Arts Quarterly Review", vol. 1, maggio-ottobre 1863, pp. 27-39.
- Béguin 1983-1984** Sylvie Béguin, *Apollon et Marsyas? "Le Raphaël de Morris Moore"*, in *Raphaël dans les collections françaises*, catalogo della mostra (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1983-1984), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1983, pp. 133-136.
- Belloc 1854** Auguste Belloc, *Traité théorique et pratique de la photographie sur collodion, suivi d'éléments de chimie et d'optique appliqués à cet art*, Paris, Chez l'Auteur, 1854.
- Belloc 1858** Auguste Belloc, *Compendium des quatre branches de la photographie. Traité complet théorique et pratique des procédés de Daguerre, Talbot, Niepce de Saint-Victor et Archer*, Paris, Chez l'Auteur, 1858.
- Bulletin 1856** "Bulletin de la Société Française de Photographie", t. 2, 1856.
- Caneva 1855** Giacomo Caneva, *Della Fotografia. Trattato pratico di Giacomo Caneva pittore prospettico*, Roma, Tipografia Tiberina, 1855.
- Canuti 1931** Fiorenzo Canuti, *Il Perugino*, 2 voll., Siena, La Diana, 1931.
- Cassanelli 1999** Roberto Cassanelli, *Morris Moore, Pietro Selvatico e le origini dell'expertise fotografico*, in Tiziana Serena (a cura di), *Per Paolo Costantini. Fotografia e raccolte fotografiche*, vol. 1, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1999, pp. 41-47.
- Catalogue 1856** *Catalogue de l'Exposition instituée par l'Association pour l'encouragement et le développement des Arts industriels en Belgique*, 2^{me} édition, Bruxelles, Imprimerie de E. Guyot et Stapleaux Fils, 1856.
- [Cecchini] 1872** [Giovanni Battista Cecchini], *Lettura del segretario nella pubblica adunanza del 4 agosto 1872*, in "Atti della Reale Accademia di Belle Arti in Venezia dell'anno 1871", Venezia, Tipografia del Commercio di Marco Visentini 1872, pp. 55-56.
- Collavin 2012** Alice Collavin, *Francesco Zanotto e alcuni cataloghi d'arte della Venezia ottocentesca*, in "MDCCC", I, 2012, pp. 67-80.
- Crookes 1856** William Crookes, *Recherches photographiques sur le Spectre*, in "La Lumière", a. 6, n. 6, 9 febbraio 1856, p. 21.
- Dal Pino 2012** Carlo Dal Pino, *Pittura e fotografia degli esordi: storia di una relazione complicata. Il caso esemplare di Domenico Bresolin*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, Dottorato di Ricerca in Storia e Critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo, Supervisore Giuseppina Dal Canton, 2012.
- Del Bravo 1983** Carlo Del Bravo, *Etica o poesia, e mecenatismo: Cosimo il Vecchio, Lorenzo, e alcuni dipinti*, in Paola Barocchi / Giovanna Ragionieri (a cura di), *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*, atti del convegno (Firenze 1982), Firenze, Leo S. Olschki, 1983, vol. 1, pp. 201-216.
- Ferino Pagden 1984** Sylvia Ferino Pagden, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Disegni umbri*, Milano, Electa 1984.

- Fileti Mazza 2014** Miriam Fileti Mazza, *Storia di una collezione. I disegni e le stampe degli Uffizi dal periodo napoleonico al primo conflitto mondiale*, Firenze, Leo S. Olschki, 2014.
- Frodi 1996** Walter Frodi, *I primordi della scuola viennese di storia dell'arte*, in Marco Pozzetto (a cura di), *La scuola viennese di Storia dell'arte*, atti del convegno (Gorizia 1986), Gorizia, Grafica Goriziana, 1996, pp. 23-34.
- Gallo 1860** Pietro Gallo, *Il Raffaello del Sig. Morris Moore. Sua pubblica esposizione nell'I.R. Accademia di belle arti in Venezia*, in "Gazzetta Ufficiale di Venezia", n. 75, 31 marzo 1860; anche in busta 96, atti compresi nel titolario, IX. Oggetti d'arte (01.01.1839-31.12.1875), fascicolo "Sull'originalità del disegno di Raffaello rappresentante Apollo e Marsia esistente nelle Gallerie di questa imperial regia Accademia 1860", Archivio Accademia di Belle Arti, Venezia.
- Garibaldi 1999** Vittoria Garibaldi, *Perugino. Catalogo completo*, Firenze, Octavo, 1999, pp. 110-111.
- Garibaldi 2004** Vittoria Garibaldi, *Perugino*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2004.
- Gazzetta Ufficiale 1854** *Gazzetta Ufficiale di Venezia*, n. 225, 4 ottobre 1854, rubrica Arrivi e Partenze.
- Guida 1846** *Guida Commerciale di Venezia per l'anno 1846*, Anno Primo, Venezia, Coi Tipi di Francesco Andreola, 1846.
- Guida 1847** *Guida Commerciale di Venezia per l'anno 1847*, Anno Secondo, Venezia, Coi Tipi di Francesco Andreola, 1847.
- Guida 1848** *Guida Commerciale di Venezia per l'anno bisestile 1848*, Anno Terzo, Venezia, dalla tipografia Andreola, 1848.
- Guida 1853** *Guida Commerciale di Venezia per l'anno 1853*, Anno Quarto, Venezia, dalla Tipografia Andreola, 1853.
- Guida 1863** *Guida Commerciale per l'anno 1863*, Venezia, Tipografia G.B. Andreola, 1863.
- Gunthert 1999** André Gunthert, *La conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France (1841-1895)*, tesi di dottorato in Storia dell'arte, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Supervisore Hubert Damisch 1999.
- Hamber 1996** Anthony J. Hamber, *"A Higher Branch of the Art": Photographing the Fine Arts in England, 1839-1880*, Amsterdam, Gordon and Breach Publishers, 1996.
- Hannot 1880** Alfred Hannot, *Exposé complet du procédé photographique à l'émulsion de M. Warnecke*, Paris, Gauthier-Villars, 1880.
- Haskell 1989 [1978]** Francis Haskell, *Un martire dell'attribuzionismo: Morris Moore e l'Apollo e Marsia del Louvre*, in Idem, *Le metamorfosi del gusto. Studi su arte e pubblico nel XVIII e XIX secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 224-258 [ed. orig. francese 1978].
- Henry 2014** Tom Henry, *Apollon et Daphnis*, in Vittoria Garibaldi (a cura di), *Le Pérugin, Maître de Raphaël*, catalogo della mostra (Paris, Musée Jacquemart-André, 2014-2015), Bruxelles, Culturespaces-Fonds Mercator, 2014, pp. 126-127.
- Inventario 1870** *Inventario delle proprietà mobili dello Stato esistenti al 31 dicembre 1870 nella R. Accademia di Belle Arti in Venezia compilato a termine dell'art. 17 e seguenti del Regolamento Generale per l'amministrazione del patrimonio dello stato e per la contabilità generale annesso al R. Decreto 4 settembre 1870, M. 5951*, in Nepi Scirè 1982, pp. 80-104.
- Lacan 1855** Ernest Lacan, *Exposition Universelle. Photographie, 6^{me} article*, in "La Lumière", a. 5, n. 42, 20 ottobre 1855, p. 165.

- Lacan 1856a** Ernest Lacan, *La photographie à l'Exposition Universelle*, in Idem, *Esquisses photographiques, à propos de l'Exposition Universelle et de la guerre d'orient*, Paris, Grassart Éditeur-A. Gaudin et Frères, 1856.
- Lacan 1856b** Ernest Lacan, *Exposition photographique de Bruxelles, VI*, in "La Lumière", a. 6, n. 41, 11 ottobre 1856, p. 157.
- Marabottini 2004** Alessandro Marabottini, *Aspetti della fortuna e sfortuna di Perugino nella pittura e nella teoria artistica dal Cinquecento all'Ottocento*, in Vittoria Garibaldi / Francesco Federico Mancini (a cura di), *Perugino. Il divin pittore*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2004, pp. 387-400.
- Monckhoven 1856** Désiré van Monckhoven, *Traité Général de Photographie et Recherches sur l'action chimique de la lumière*, Paris, A. Gaudin et Frère Éditeurs, 1856.
- Montagu 1995** Jennifer Montagu, *The "Ruland/Raphael Collection"*, in Helene E. Roberts (a cura di), *Art History Through the Camera's Lens*, Amsterdam, Gordon and Breach Publishers, 1995, pp. 37-57.
- Moore 1860** Morris Moore, *Apollo e Marsia opera di Raffaello Sanzio da Urbino*, Milano, Tip. già Boniotti, diretta da G. Merlo, 1860.
- Nepi Scirè 1982** Giovanna Nepi Scirè, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Storia della collezione dei disegni*, Milano, Electa, 1982.
- Nuova Guida 1858** *Nuova guida commerciale della città di Venezia pel 1858*, Anno secondo, Venezia, Tipografia Municipale di Gaetano Longo, 1858.
- Passavant 1839** Johann David Passavant, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, Leipzig, Brockhaus, 1839.
- Passavant 1855** Johann David Passavant, *Apollo und Marsias, ein Bild, angeblich von Rafael, in Besitz des Malers Morris Moore in London*, in "Deutsches Kunstblatt", a. 6, n. 44, 1 novembre 1855, p. 388.
- Perini 1865** *Catalogue des dessins originaux de Raphaël, Léonard de Vinci, etc. etc., conservés à l'Académie des Beaux-Arts à Venise et exécutés en photographie par Antoine Perini*, Venezia, Tip. Antonelli edit., 1865.
- Pietrucci 1858** Napoleone Pietrucci, *Biografia degli artisti padovani*, Padova, Tipografia Bianchi, 1858.
- Ruland 1876** Carl Ruland, *The Works of Raphael Santi da Urbino as represented in the Raphael collection in the Royal Library at Windsor Castle formed by H.R.H. the Prince Consort, 1853-1861 and completed by Her Majesty Queen Victoria, s.l., s.n.*, 1876.
- Sella 1856** Venanzio Giuseppe Sella, *Plico del fotografo ovvero arte pratica e teorica di disegnare uomini e cose sopra vetro, carta, metallo, ec. col mezzo dell'azione della luce*, Torino, Tipografia Paravia e Comp., 1856.
- S[elvatico] 1852** [Pietro Selvatico], *Progressi della fotografia in Venezia*, in "Gazzetta Ufficiale di Venezia", n. 105, 8 maggio 1852.
- Selvatico 1854** Pietro Selvatico, *Catalogo delle opere d'arte contenute nella sala delle sedute della I.R. Accademia di Venezia*, Venezia, Prem. Tip. Naratovich, 1854.
- [Sutton] 1856a** [Thomas Sutton], *Exposition Universelle. Liste officielle des Récompenses accordées à la Photographie*, in "Photographic Notes. Journal of the Photographic Society of Scotland and of the Manchester Photographic Society", vol. 1, n. 2, 25 gennaio 1856, pp. 3-4.
- [Sutton] 1856b** [Thomas Sutton], *Photographic Notes*, in "Photographic Notes. Journal of the Photographic Society of Scotland and of the Manchester Photographic Society", vol. 1, 1 ottobre 1856, p. 183.

[Sutton] 1856c [Thomas Sutton], *Photographic Notes*, in "Photographic Notes. Journal of the Photographic Society of Scotland and of the Manchester Photographic Society", vol. 1, 1 novembre 1856, pp. 215-216.

Taylor 2002 Roger Taylor, *Photographs Exhibited in Britain 1839-1865. A Compendium of Photographers and Their Works = Photographies exposées en Grande-Bretagne de 1839 à 1865. Répertoire des photographes et de leurs oeuvres*, Ottawa, National Gallery of Canada, 2002.

Weigel 1859 *Rudolph Weigel's Kunstlager – Catalog, Neunundzwanzigste Abtheilung*, Leipzig, Rudolph Weigel, 1859.

Zannier 1988 Italo Zannier, *Domenico Bresolin, un Maestro del XIX Secolo*, in "Fotologia", vol. 10, autunno-inverno 1988, pp. 23-31.

[Zanotto] 1857 F[rancesco] Z[anotto], *Apollo e Marsia – Un dipinto ed un disegno di Raffaello*, in "Corriere Italiano", rubrica *Varietà. Belle Arti*, a. 8, 13 maggio 1857, n.p.; ripubblicato in "Monitore Toscano", rubrica *Belle Arti*, 4 giugno 1857, p. 3 e in Léon Batté, *Le Raphaël de M. Morris Moore – Apollon et Marsyas*, Paris-Londres, Alphonse Taride-William Jeffs, 1859, pp. 2-16.

Accademia di Belle Arti 1857 Accademia di Belle Arti, *Avviso [...]*, avviso ms., Venezia, 30 giugno 1857. Busta 175, Atti non compresi nel titolario 1860-1879, Atti del Soprintendente Botti Guglielmo (01.01.1874-31.12.1878), fascicolo "Regolamento e altri atti relativi agli artisti che studiano nelle Gallerie", Archivio Accademia di Belle Arti, Venezia.

Luogotenenza 1857a Luogotenenza delle Provincie Venete, *Alla Presidenza dell'I.R. Accademia [...]*, nota alla lettera ms., Venezia, 27 marzo 1857. Busta 175, Atti non compresi nel titolario 1860-1879, Atti del Soprintendente Botti Guglielmo (01.01.1874-31.12.1878), fascicolo "Regolamento e altri atti relativi agli artisti che studiano nelle Gallerie", Archivio Accademia di Belle Arti, Venezia.

Luogotenenza 1857b Luogotenenza delle Provincie Venete, *Alla Presidenza dell'I.R. Accademia [...]*, lettera ms., Venezia, 17 giugno 1857. Busta 175, Atti non compresi nel titolario 1860-1879, Atti del Soprintendente Botti Guglielmo (01.01.1874-31.12.1878), fascicolo "Regolamento e altri atti relativi agli artisti che studiano nelle Gallerie", Archivio Accademia di Belle Arti, Venezia.

Luogotenenza 1864 Luogotenenza delle Provincie Venete, *Alla Presidenza dell'I.R. Accademia [...]*, lettera ms., Venezia, 30 aprile 1864. Busta 149, Atti compresi nel titolario, fascicolo X. 1/3 Fotografi 1864-1877, Archivio Accademia di Belle Arti, Venezia.

Ministero 1857a Ministero del Culto e della Pubblica Istruzione, *Hochgeborener Graf! [...]*, lettera ms., Wien, 22 marzo 1857. Busta 961 (1857-1861), Luogotenenza delle Provincie Venete, serie Atti, fascicolo XXXVII. 12/19, Archivio di Stato, Venezia.

Ministero 1857b Ministero del Culto e della Pubblica Istruzione, *Hochgeborener Graf! [...]*, lettera ms., Wien, 22 marzo 1857. Busta 175, Atti non compresi nel titolario 1860-1879, Atti del Soprintendente Botti Guglielmo (01.01.1874-31.12.1878), fascicolo "Regolamento e altri atti relativi agli artisti che studiano nelle Gallerie", Archivio Accademia di Belle Arti, Venezia.

Mongeri 1857 Mongeri, Giuseppe, *Tornerebbe di singolare interesse [...]*, lettera ms.,

Fonti archivistiche

- Milano, 1 dicembre 1857. Busta 139, Atti non compresi nel titolario 1841-1860, Varie (1857), Archivio Accademia di Belle Arti, Venezia.
- Moore 1857a** Moore, Morris, *Caro Signor Zanotto [...]*, lettera ms., Firenze, 25 maggio 1857. Lettere autografe P.D. 595, n. 637, Biblioteca del Museo Correr, Venezia.
- Moore 1857b** Moore, Morris, *Caro Sig.^r Zanotto [...]*, lettera ms., s.l., s.d. Lettere autografe, P.D. 595, n. 638, Biblioteca del Museo Correr, Venezia.
- Protocollo 1855** Protocollo degli esibiti 1855, registrazione n. 507 del 9 settembre 1855, Archivio Accademia di Belle Arti, Venezia.
- Protocollo 1857** Protocollo degli esibiti 1857, registrazioni n. 53 del 24 gennaio 1857, e n. 346 del 18 maggio 1857, Archivio Accademia di Belle Arti, Venezia.
- Selvatico 1853** Selvatico, Pietro, *Protocollo verbale del giorno [...]*, verbale ms., Venezia, 29 dicembre 1853. Busta 135, Atti non compresi nel titolario 1841-1860, Varie (1854), Archivio Accademia di Belle Arti, Venezia.
- Selvatico s.d. [1854?]** Selvatico, Pietro, *Monsieur Si têt que [...]*, lettera ms., [Padova], [1854?]. Busta 6, Carte Pietro Selvatico Estense, Biblioteca Civica, Padova.
- Selvatico 1855a** Selvatico, Pietro, *All'illustre Presidenza [...]*, lettera ms., Venezia 1 giugno 1855. Busta 136, Atti non compresi nel titolario 1841-1860, Varie (1855), Archivio Accademia di Belle Arti, Venezia.
- Selvatico 1855b** Selvatico, Pietro, *Per dono generoso [...]*, lettera ms., Venezia, 15 luglio 1855. Busta 136, Atti non compresi nel titolario 1841-1860, Varie (1855), Archivio Accademia di Belle Arti, Venezia.
- Selvatico 1855c** Selvatico, Pietro, *Eccelsa I.R. Luogotenenza [...]*, lettera ms., Venezia 19 luglio 1855. Busta 312, Luogotenenza delle Province Venete, serie Atti (1852-1856), fascicolo XVIII. 2/45, Archivio di Stato, Venezia.
- Selvatico 1857a** Selvatico, Pietro, *Eccelsa I.R. Luogotenenza [...]*, lettera ms., Venezia 21 maggio 1857. Busta 957, Luogotenenza delle Province Venete, serie Atti (1857-1861), fascicolo XXXVII. 1/3, Archivio di Stato, Venezia.
- Selvatico 1857b** Selvatico, Pietro, *Illustre Presidenza [...]*, lettera ms., Venezia, 5 dicembre 1857. Busta 139, Atti non compresi nel titolario 1841-1860, Varie (1857), Archivio Accademia di Belle Arti, Venezia.
- Selvatico 1857c** Selvatico, Pietro, *b.m. al Sig. Tagliapietra [...]*, nota ms., [Venezia], [18 maggio 1857]. Busta 175, Atti non compresi nel titolario 1860-1879, Atti del Soprintendente Botti Guglielmo (01.01.1874-31.12.1878), fascicolo "Regolamento e altri atti relativi agli artisti che studiano nelle Gallerie", Archivio Accademia di Belle Arti, Venezia.
- Tagliapietra 1857a** Tagliapietra, Alberto Andrea, *All'inclita Presidenza [...]*, lettera ms., Venezia, 20 maggio 1857. Busta 175, Atti non compresi nel titolario 1860-1879, Atti del Soprintendente Botti Guglielmo (01.01.1874-31.12.1878), fascicolo "Regolamento e altri atti relativi agli artisti che studiano nelle Gallerie", Archivio Accademia di Belle Arti, Venezia.
- Tagliapietra 1857b** Tagliapietra, Alberto Andrea, *All'inclita Presidenza [...]*, lettera ms., Venezia, 20 maggio 1857. Busta 175, Atti non compresi nel titolario 1860-1879, Atti del Soprintendente Botti Guglielmo (01.01.1874-31.12.1878), fascicolo "Regolamento e altri atti relativi agli artisti che studiano nelle Gallerie", Archivio Accademia di Belle Arti, Venezia.
- Uffizi 1858** Anonimo, *Descrizione del Disegno originale [...]*, nota ms., [Firenze], [1858], Filza LXXXII, parte I, inserto n. 55, Archivio Galleria degli Uffizi, Firenze.

Eugène Piot e *L'Italie monumentale* (1851-1853). La fotografia fra documento ed *égotisme*

Abstract

Eugène Piot's album, *L'Italie monumentale* (1851-1853), was a true novelty in the age of French calotype. This article sets out by exploring the Italian trip Piot undertook with Gautier in 1850 and the parallel ways in which they described the country. In the second part, Piot's own project is reconsidered: focusing on the materiality of an unpublished body of photographs, it is argued that Piot's visual models were often shaped less by the strictures of the document than by the subjective gaze of the *égotiste*.

Keywords

EUGÈNE PIOT, THÉOPHILE GAUTIER, *L'ITALIE MONUMENTALE*, CALOTYPE, SALT PAPER

Visitano l'Italia come "homme(s) du livre" con l'obiettivo di riportare in Francia le loro descrizioni. Arrivano da Parigi, sono due amici, ma viaggiano separati. Le descrizioni che faranno della penisola, l'uno fotografica, l'altro testuale, condividono in gran parte analoghe modalità del guardare legate alla poetica dell'incontro "au hasard" e della cultura dell'*égotisme*. È così che Eugène Piot ⁻¹ e Théophile Gautier ⁻², dopo il periodo rivoluzionario e un utopico progetto di trasferimento assieme in Algeria, nell'estate del 1850 approdano nel paese dove il passato rappresentava ancora un bagno salufico. Gautier ottiene il visto per il passaporto in luglio, Piot in agosto. Piot vi tornava per la quinta volta. Vi era già stato nel 1838, nel 1846, nel 1847 e nel 1849. Gautier, invece, vi arriva per la prima volta ⁻³. Ai loro occhi l'Italia non è più la *mater tellus* rivelatrice cantata da Lucrezio, quanto un'ulteriore tappa della loro scoperta del fascino per l'area del Mediterraneo, lo stesso che aveva incantato autori come Gérard de Nerval, l'amico di Gautier appassionato di dagherrotipia ⁻⁴, e Charles Nodier.

La loro prima tappa era stata la Spagna, visitata assieme con lo sguardo da ventenni nel 1840.

Ora, dopo dieci anni, le loro intenzioni di viaggio sono assai diverse. Entrambi viaggiano per affari. Come scrittore, Gautier è stipendiato da “La Presse” per i suoi *feuilletons*, annunciati il 20 luglio 1850. Come collezionista d’arte, Piot acquista numerose opere etrusche, romane e del primo Rinascimento fiorentino ⁻⁵. Inoltre, è in Italia per realizzare un progetto editoriale del tutto innovativo: lo apprendiamo dalle parole di Gautier nei suoi resoconti fiorentini di fine settembre, rielaborati a Parigi ⁻⁶. Si tratta de *L’Italie monumentale* ⁻⁷, un volume fotografico, primo nel suo genere, la cui concezione ha dei chiari debiti nei confronti dell’occhio da conoscitore d’arte.

Il progetto e la qualità delle sue prime fotografie verranno elogiate con slancio di grande ammirazione dalla penna di Francis Wey su “La Lumière”, quasi un anno più tardi, il 15 giugno 1851. Le fotografie pressoché coeve di Maxime Du Camp, Félix Teynard o John Greene, confluite nei rispettivi album editoriali, realizzate con spirito romantico per l’esotico durante un unico e mitico viaggio nei paesi orientali del Mediterraneo, non sono comparabili a quelle di Piot. Le sue carte salate sono il risultato di un’esperienza del tutto diversa in quanto basata sulla familiarità con lo spazio urbano e i monumenti e con i *topoi* visivi e letterari delle città italiane. Una familiarità decennale acquisita nel corso di numerosi viaggi e lunghi soggiorni, di andate e di ritorni, di sguardi che nel corso del tempo si sedimentavano sugli stessi oggetti, rendendo così la sua esperienza definitivamente estranea a quella del Grand Tour. Lo stesso dicasi per Gautier, che pressoché quarantenne era fuori tempo massimo per il viaggio di formazione di un giovane *savant*. Inoltre, il suo viaggiare risenti del poco tempo a disposizione per la realizzazione dei *feuilletons*. Una disponibilità che imponeva la necessità di stabilire una diversa gerarchia di sguardi sulle città e sulle emergenze monumentali, tramite colpi d’occhio rapidi ed avidi, quasi rapaci per conoscere e capire confrontando il paese reale, che si poneva dinnanzi al suo sguardo, con quell’Italia a lungo solo immaginata ⁻⁸.

Pratiche intertestuali

“Homme(s) du livre” abbiamo detto. Il loro modo di viaggiare e guardare, né puro, né incantato, va considerato come culturalmente e deliberatamente condizionato. Nelle loro descrizioni testuali e figurative, il condizionamento e la contaminazione diventano tratti volutamente distintivi nella *mise en scène* dei luoghi. Così che il loro modo di viaggiare e di guardare si traduce in un continuo confronto con le pratiche dell’intertestualità ⁻⁹, fra i testi appresi, le incisioni e i disegni delle bellezze naturali e artistiche della penisola che, stando al tavolo di lavoro a Parigi, i loro occhi avevano consumato ⁻¹⁰. Si veda nei capitoli di Gautier dedicati a Palazzo Ducale e alle prigioni l’intreccio dei ricordi ispirati a Goya, Piranesi, Rembrandt e Watteau ⁻¹¹. Si vedano nelle fotografie veneziane di Piot i riferimenti alla cultura storico-artistica che

gli permettono di superare la tradizione odeporica con le sue generalizzazioni, per lasciare spazio all'erudizione artistica e alle novità della storiografia architettonica di Pietro Selvatico e John Ruskin. Da un lato, si ispira alle incisioni a puro contorno raccolte nel volume di Leopoldo Cicognara, *Le fabbriche e i monumenti cospicui di Venezia* (1838), come negli esempi di palazzo Ducale. Dall'altro, traduce in un interesse visivo quanto suggerito dalla nuova storiografia di leggere i *topoi* monumentali in un *continuum* storico in grado di collegarli al tessuto urbano minore, come nelle fotografie di Palazzo Cicogna ⁻¹².

Ma cosa raccontano e mostrano di nuovo le descrizioni di Piot e di Gautier sui monumenti quando – per dirla con l'asserzione disarmante, già vent'anni prima – di Nodier “l'on a tout dit” ⁻¹³? L'unica soluzione doveva essere l'invenzione d'autore, la preminenza dello sguardo soggettivo sulle descrizioni oggettive. Ed è proprio sulla rivendicazione dell'importanza di questo ruolo che la loro opera si basa. Piot vanterà il primato dell'ideazione del primo album fotografico sia in terra francese, sia di soggetto italiano ⁻¹⁴. Una serie di immagini, di grande raffinatezza compositiva, rivela una capacità d'invenzione in grado di rinnovare lo sguardo sul monumento raffigurato che rigenera il codice del documento fotografico. Gautier vanterà la messa a punto di un nuovo genere letterario. Nei suoi *récits* sperimenta un linguaggio che affianca la descrizione puntuale con l'immaginazione, lasciando spazio esplicito allo sguardo interiore dell'autore. Questa dualità obiettività/soggettività si riscontra nella metafora fotografica che Gautier utilizza nei suoi testi in riferimento a un certo tipo di immaginazione, costituita da esatte “immagini tracciate nella camera oscura del cervello” ⁻¹⁵ che possono venire successivamente elaborate. La strategia letteraria nei suoi “*récits excentriques*” si giocherebbe, allora, su una particolare capacità d'elaborazione della realtà in immagini vivide, nelle quali la nitidezza dei dettagli si staglia dallo sfondo con forza liberatoria e creatrice. Come nella discussione sul realismo in letteratura e teatro per Champfleury (nel suo capitolo *Carnevale*) il “*fantastique n'est autre que de la réalité la plus réelle*” ⁻¹⁶, sarà proprio il dettaglio – come dimensione che tende all'iperreale attraverso la dimensione soggettiva – a rappresentare la possibilità di costruire una nuova visione per lo scrittore Gautier e, come vedremo, anche il fotografo Piot.

Il primato dello sguardo su Venezia

Partiamo da Venezia, perché la città occupa uno spazio privilegiato nelle opere di Gautier e di Piot, rappresentando rispettivamente un primato della descrizione letteraria e fotografica di questa città in terra francese e non solo. Nel fondo di Piot circa un terzo delle fotografie italiane sono dedicate a Venezia ⁻¹⁷. Analogamente, nel volume *Voyage en Italie* di Gautier, che raccoglie *Italie* (1852) e i *feuilletons* scritti a Venezia, quasi un terzo dei capitoli sono dedicati esclusivamente alla città dei dogi ⁻¹⁸. Città a lungo tempo vagheggiata dallo scrittore francese, almeno dal 1833 quando senza averla mai vista l'aveva descritta nell'album pittoresco *Le*

landscape français. Italie, raffazzonando da testi e illustrazioni da vero *bousingot* irriverente delle convenzioni letterarie. Si può ben capire come Venezia fosse rimasta pura immaginazione ⁻¹⁹, forse con effetti analoghi a quelli che ebbe nella visione crepuscolare con la quale la sua “città intuitiva” ⁻²⁰ si concesse al suo arrivo, finalmente, nel 1850. A dire il vero, a Venezia Gautier aveva pensato di venirci con Balzac nel 1836, ma il suo vero viaggio d’iniziazione venne trasferito alla Spagna, con l’amico Piot che finanziò quella mitica avventura di sei mesi. Com’è noto dal resoconto di viaggio di Gautier del 1845, i due viaggiarono con una macchina per realizzare dagherrotipi, alcuni dei quali sono stati attribuiti solo recentemente ⁻²¹. Non sappiamo se l’interesse di Piot per la fotografia abbia avuto una continuità negli anni successivi, nel periodo della maturità professionale e della direzione della rivista “Le Cabinet de l’amateur et de l’antiquaire” (1842-1846). Probabilmente per Gautier, artista che aveva depresso le armi, ma che rimaneva vicino alle questioni artistiche e uomo partecipe del suo tempo, la passione per la fotografia che ha continuato a sviluppare avrà avuto una qualche continuità anche grazie a questa *liaison*.

Di un certo suo modo di descrivere e di guardare l’Italia nel 1850, che possiamo ricondurre alle modalità culturali e visive scaturite dalla fotografia, possiamo cogliere delle tracce particolari nei suoi testi italiani e nelle parole con cui racconta della propria scrittura. Ne parla, infatti, in termini figurativi riferendosi a descrizioni letterarie realizzate come vedute a mo’ di dagherrotipo, alternate ad acquerelli della vita quotidiana. Se la metafora dell’acquerello allude alla rapidità d’esecuzione, la metafora fotografica sottintende una ripresa diretta, obiettiva, delle città e dei monumenti. Anche se non si possono evitare le mediazioni letterarie e figurative, nel descrivere la sua specifica visione Gautier mette in relazione la capacità analitica e dettagliata del dagherrotipo con la propria esperienza dei luoghi, legata al proprio colpo d’occhio. Sono i punti di vista della visione intellettuale propria dell’*égotiste* e, in quanto tali, corrispondono alla consapevolezza che un nuovo e moderno modo di viaggiare richiede e orchestra un diverso sapere, che è quello del *feuilletoniste*, il quale deve riportare le vive impressioni che il suo occhio, personalissimo, registra.

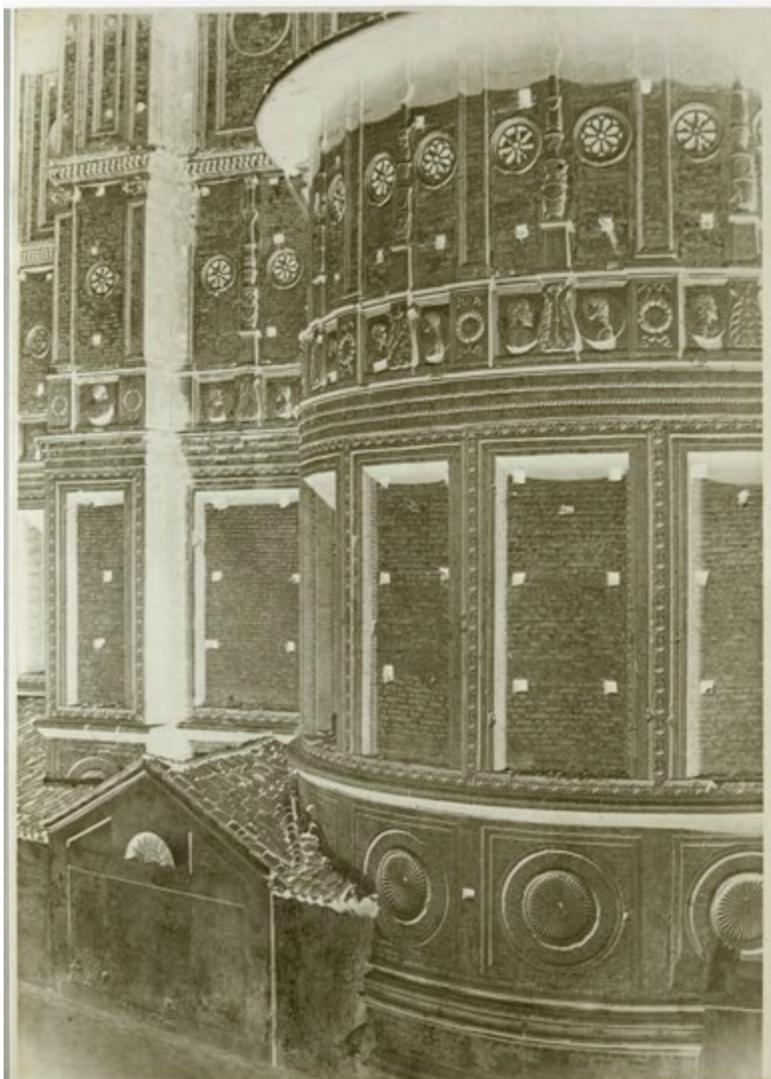
Questo impianto narrativo viene messo a punto proprio nei suoi *feuilletons* a Venezia, città che rappresenta il punto focale sia del suo viaggio italiano, sia del piano fotografico dell’amico Piot, che nella città dei Dogi aveva realizzato le prime fotografie italiane nel 1849, probabilmente concepito il progetto *L’Italie monumentale* e, nell’autunno del 1851, lo aveva messo nuovamente a punto per il suo secondo lancio editoriale ⁻²². Probabilmente si tratta solo di coincidenze, ma ci permettono di parlare di un fatto, che accade da lì a poco e che ci sarà utile per discutere di alcune questioni legate ai modi di guardare, di descrivere e di fotografare, che mi pare colleghino Gautier, scrittore educato all’arte, a Piot, uomo di lettere, amatore d’arte *distingué* e, per un breve periodo, abilissimo fotografo.

Cogliere la città: il gioco dell'incontro "au hasard"

Dopo la metà di settembre del 1850 Gautier è a Firenze. Non ha ancora esplorato la città, quando si imbatte in voci familiari: sono quelle dei pittori Émile Loubon e Franz Adolf von Stürler, di un misterioso "G." e, infine, di un amico del quale non menziona il nome ma ricorda il viaggio in Spagna assieme. Tutta la compagnia si ritira a fare una chiaccherata, intavolando una di quelle discussioni "qui ne peuvent se tenir que [...] entre gens qui, comme artistes, critiques, philosophes, poètes, ont parcouru tout les mondes de l'art" ⁻²³, perché il tema era il modo di ognuno di loro di visitare Firenze. Introducendo il gruppo di amici, Gautier nomina l'opera *L'Italie monumentale*, "superbe publication photographique", e subito dopo passa alla metafora del dagherrotipo per descrivere il suo modo di visitare la città con uno sguardo rapido, lontano da pretese di erudizione letteraria, centrato sul valore dell'esperienza per "prendre, avec notre style, quelques vues au daguerréotype des objet qui frapperaient le plus notre attention, sites, monuments, œuvres d'art, costumes et singularités" ⁻²⁴. Il verbo "prendre" rimanda al gesto dell'appropriazione degli oggetti per mezzo di uno sguardo che rapidamente sa pervenire alla loro essenza (anche se ovviamente la fotografia è ancora ben lontana dall'istantaneità). Ma questa qualità deve essere messa in relazione a come l'osservatore si approssima all'oggetto architettonico e allo spazio urbano, colto da un punto di vista particolare.

Su questa modalità di percorrere lo spazio della città, Gautier aveva già scritto durante la visita a Milano, tappa intermedia del viaggio a Venezia: "Notre méthode, en voyage, est d'errer au hasard à travers rues, comptant sur le bonheur des rencontres" ⁻²⁵. E proprio in questo senso va intesa la metafora del dagherrotipo, ovvero nella sua capacità di selezionare il carattere stesso della città, che non è quello generico proposto dalle guide, ma quello che appare improvvisamente, a lato delle aspettative letterarie e figurative, "au hasard". È un carattere che non può avvalersi del genere della letteratura odeporica, perché emerge per via di sensibilità personali e grazie agli occhiali del viaggiatore e, come tale, può essere sintetizzato in pochi esempi. Per queste ragioni, una visione di un monumento o un dettaglio, poco importa, è trattata come un quadro sintetico in grado d'illuminare d'improvviso l'impianto narrativo generale. Così avviene a Milano, città della quale si era accontentato di collezionare solo alcune impressioni, decisive e sintetiche. Visita il Duomo, *L'ultima cena* di Leonardo a Santa Maria delle Grazie, rinunciando a vedere altri monumenti ampiamente descritti nelle guide, come l'Ospedale Maggiore. E se la sua descrizione de *L'ultima cena* favorì la fortuna critica di Leonardo in Francia, va detto che, per quanto ne sappiamo, Piot fu probabilmente il primo fotografo a interessarsi alla stessa chiesa domenicana, fra il 1851 e il 1852, con ogni probabilità prima dei fotografi milanesi (fra i quali Luigi Sacchi, sicuramente condizionato da *L'Italie monumentale* ⁻²⁶). Fra le fotografie di Piot della zona absidale spicca una fotografia con taglio verticale

Eugene Piot,
 "Milano. Santa Maria
 delle Grazie. Abside",
 1851-1852. Negativo
 di carta salata cerata
 (*recto*), 33,1 × 23,1 cm.
 Paris, INHA, Collection
 J. Doucet, Fond Piot, Fol
 Phot 047, nég. 82.
 Fotografia di
 Giovanni Martellucci



dell'ampia partitura decorativa in terracotta. L'intera zona absidale è trattata come un dettaglio capace di significare per sintesi la storia della chiesa; la fotografia opera un taglio tale che la sua forma riempie tutto il rettangolo del negativo, senza quasi lasciare spazio al cielo (fig. 1). Questa fotografia rivela un gusto estetico e un taglio compositivo inedito e anticipa il motivo che troverà riscontro tardivamente nella stampa all'albumina da negativo in carta salata realizzata, con taglio orizzontale, da Léon Gerard nel 1857 ⁻²⁷, i cui viaggi in Italia restano ancora da studiare ⁻²⁸, e nella serie di immagini realizzate da Pompeo Pozzi ⁻²⁹ a partire dal decennio successivo.

Venezia 1849: prima dell'*Italie Monumentale*

Ma riprendiamo la questione di Venezia e facciamo un passo indietro nel tempo. 23 agosto 1849: la città capitolò sotto i colpi dell'assedio austriaco durato oltre un anno, epilogo della Prima guerra d'indipendenza italiana per la quale la regina del mare è ultima a cadere in mano ai nemici austriaci. A luglio Piot aveva ottenuto il visto per la città, ma probabilmente vi arriva solo a sconfitta avvenuta. In questo clima politico esegue quelle che sono reputate le sue prime fotografie italiane. I viaggi italiani di Piot hanno sovente il sapore del ritorno su luoghi noti, ma Venezia occupa un posto del tutto peculiare. Come per Gautier, anche per lui rappresenta una "patria elettiva".

A testimonianza resta la stampa al sale *Palais Ducal – Escalier des Géants* (fig. 2) nota per lungo tempo come l'unica immagine della sua prima attività fotografica italiana ⁻³⁰. La fotografia, da calotipo, si presenta montata su un cartoncino litografato (nella copia conservata alla Bibliothèque nationale de France) che reca in alto l'indicazione "Venise", mentre in basso riporta le indicazioni sull'autore ("Eug. Piot fecit et excudit"), la data di esecuzione (1849) e la denominazione del monumento. Presente anche nel fondo Piot, senza cartoncino, oggi si può studiare assieme a un altro calotipo delle medesime dimensioni (circa 15 × 23 cm ⁻³¹) che inquadra la piazza e la basilica di San Marco (fig. 3).

Sembrerebbe che l'affinità elettiva con Venezia abbia permesso a Piot di concepire il progetto *L'Italie monumentale*. In fondo, è difficile non pensare che l'unica stampa che possediamo di questo periodo non costituisca per lui un valore particolare. Le statue di Nettuno e Marte, di Jacopo Sansovino, collocate sulla scala dei Giganti nel cortile di Palazzo Ducale, erano considerate dai veneziani i simboli della potenza marittima e terrestre della Serenissima, ai cui fasti si era rifatta la nuova Repubblica di San Marco di Daniele Manin appena sconfitta dagli austriaci. Nella fotografia di Piot, la scala e le statue vengono illuminate lateralmente da una luce pomeridiana, mentre i primi scalini sono lambiti dall'ombra lunga dell'ala ovest del palazzo. Rispetto alla tradizione incisoria della Scala dei Giganti, questa fotografia sottopone a verifica il canone di rappresentazione per mezzo di una composizione più ravvicinata che quasi esclude le ali laterali interne del palazzo e risulta un po' diagonale e giocata sugli effetti di luce. Innalzandosi da una zona d'ombra, che copre lo spazio del cortile e parte della facciata interna sud, le statue dei Giganti si stagliano in piena luce erigendosi vittoriose nelle loro monumentali dimensioni, come a voler significare che la storia vince sulla contingenza dei tempi.

***L'Italie monumentale* (1851-1853):**

precisazioni sulla materialità delle fotografie

Se possiamo solo fermarci all'ipotesi che *L'Italie monumentale* venne concepita a Venezia nel 1849, possiamo invece asserire, con la sicurezza fornita dalle fonti, che nell'ottobre del 1851 Piot ci ritorna per rilanciare il suo progetto. Il 15 giugno "La Lumière" annuncia che la prima

livraison che era stata messa in vendita per comporre il volume *L'Italie monumentale* consisteva in cinque fotografie; tre di Pisa: *Vue générale de la Cathédrale du Campo Santo et du Campanile*, *Vue de la Tour penchée ou campanile*, *Élévation intérieure du Campo Santo*; due di Firenze: *La Première porte latérale de Santa Maria del Fiore* (la prima porta del lato Sud detta del Campanile) e *Deuxième porte latérale de Santa Maria del Fiore* (la seconda porta del lato Sud detta dei Canonici). Tuttavia esistono altre carte salate di questa prima campagna fotografica del 1851, su soggetti pisani e ristampate con ogni probabilità nel 1853, che non compaiono nelle liste delle *livraisons* pubblicate, e sulle quali la ricerca è tuttora in corso. Comunque procediamo con ordine, perché le stampe salate note di questo progetto fotografico sono state spesso descritte con poca precisione, quindi vale la pena soffermarsi su alcune questioni.

Realizzata con i medesimi caratteri a stampa e con didascalie del tutto simili alla prima, la seconda *livraison* (1852) riguardava Venezia, con quattro fotografie: *Palais Cornaro*, *Statue équestre de Barth. Colleoni*, *Le Palais Ducal – Élévation sur la cour*, *Le Palais Ducal – Escalier des Géants* (fotografia con cui Piot letteralmente “ritorna” sul luogo del delitto del 1849). Ma con l'ultima *livraison* (1853), la terza in ordine cronologico, su Firenze (quattro fotografie: *David – Statue colossale de Michel Ange Buonarroti*, *Santa Maria del Fiore – Le Dôme*, *Santa Maria del Fiore – Détails du 1^{er} & du 2^{me} Ordre*, *Santa Maria del Fiore – 2^{me} porte latérale du coté Sud*), il progetto sembra terminare ⁻³².

La prima, la seconda e la terza *livraison* hanno caratteristiche comuni per quanto riguarda le didascalie nel cartoncino stampigliato, che presentano le fotografie in continuità con la tradizione incisoria ⁻³³: in alto, a titolare la serie, è inserita la dicitura “L'Italie monumentale”, poi in basso l'indicazione “Eug. Piot fecit et excudit”, a cui segue la denominazione del monumento e la data di stampa, anche se vi è una variazione, fra la prima e la seconda *livraison*, nella dimensione dei caratteri incisi, a conferma del tempo trascorso nella stampa del cartoncino.

Da un punto di vista tecnico, le fotografie che presentano criteri abbastanza omogenei sono quelle della seconda e terza *livraison*: stesso formato dei negativi, medesime tecniche di mascheramento ottenute con l'uso della carta velina rossa. Questa viene utilizzata per oscurare quasi completamente il passaggio della luce, non solo sul cielo, ma anche su certi dettagli architettonici, a volte assieme ad altre carte veline di colore giallo o bianco sagomate e sovrapposte a strati mobili, solitamente sul *verso* del foglio fotografico, per controllare i toni e la loro resa in bianco e nero produrre una gradazione chiaroscurale al passaggio della luce su certi dettagli, talvolta davvero minuti. Questa perizia del tutto peculiare nella lavorazione del negativo, da miniatore o amanuense ⁻³⁴, si ritrova nella serie veneziana e viene perfezionata nelle fotografie della seconda campagna fiorentina dell'autunno del 1852 (cfr. fig. 5), ma non si riscontra nella prima serie delle città toscane. Inoltre, all'interno di singole serie coincidenti con singole città fotografate, fra l'autunno del



Eugene Piot,
 "Piazza San Marco", 1849.
 Calotipo (recto),
 16,4 × 24 cm.
 Paris, INHA, Collection
 J. Doucet, Fond Piot,
 Fol Phot 047, nég. 199.
 Fotografia di Giovanni
 Martellucci

1851 e il 1852 (soprattutto Venezia, Milano, Pavia, Firenze), si possono distinguere delle sottoserie e individuare dei gruppi cronologici proprio a partire da un'analisi della materialità dei negativi e degli interventi eseguiti su di essi, dei quali la traccia nei positivi (quando presenti) tende a stemperarsi e a non essere più riconoscibile come indizio.

Sempre da un punto di vista tecnico, la prima *livraison*, pubblicata nel 1851, di cui rimangono tre positivi su Pisa e due su Firenze, costituisce un capitolo a sé. Realizzata fra l'estate e l'autunno del 1850 e stampata l'anno successivo, la sua datazione è suffragata dalle parole di Gautier. Le fotografie su Pisa e Firenze della prima *livraison* si differenziano dalle prime immagini del 1849 per dimensioni e per qualità d'esecuzione. La serie dei primi negativi fiorentini, che sono gli unici pervenuti (quelli pisani non sono stati ritrovati nel fondo Piot) è omogenea e credo siano definitivamente sciolti i problemi attribuzionistici, sollevati dalla difformità del formato rispetto alle *livraisons* successive ma anche dalla nota testimonianza, ampiamente smentita, che avrebbe ascrivito la prima attività di Piot all'acquisto di fotografie da Alinari. La serie è costituita da negativi di colore giallo denso, di cui alcuni recano ampie macchie derivanti da un cattivo lavaggio del bagno di sviluppo, e mostra un uso cauto delle tecniche di mascheratura (i tradizionali ritocchi a china sul cielo) rispetto a quelle adottate per le serie successive con le carte veline. Il loro formato è di circa 21 × 28 cm, intermedio, quindi, fra quello di Venezia del 1849 (circa 15 × 23 cm) e quello della seconda serie dell'*Italie monumentale* del 1852 e del 1853 su Venezia e Firenze, con il formato di circa 23 × 33 cm (che si manterrà in tutto il resto della sua produzione). La macchina fotografica utilizzata in questa prima serie fiorentina ha lasciato sui negativi l'impronta dei morsetti metallici utilizzati per fissare il foglio di carta

Eugene Piot,

Venise. Palais Ducal.

Escalier des Géants,

1849. Stampa alla carta salata, 15,5 × 23,6 cm.

Paris, INHA, Collection

J. Doucet, Fond Piot,

Fol Phot 047, pos. 024.

Fotografia di Giovanni

Martellucci



sensibilizzato sul vetro della macchina fotografica (fig. 4). I medesimi segni rimangono visibili anche nelle copie positive rintracciate di Pisa e Firenze e datate “1851” sulla didascalia incisa. È anche per questo motivo che le raggruppiamo assieme e che le dato, relativamente alla realizzazione della ripresa, al 1850.

Questo elemento delle tacche, visibile sui positivi pisani e fiorentini e sui negativi fiorentini, conferma pertanto l’omogeneità del lotto d’immagini realizzate nelle città toscane. Infine, va notato che questi negativi sono spesso cerati. La ceratura a queste date impone alcune precisazioni. Il suo maestro, Gustave Le Gray, in quel periodo sperimentava il negativo cerato secco da preparare prima dell’esposizione, di cui deposita il brevetto nel febbraio del 1851⁻³⁵. Quando Piot torna a Parigi, dopo il soggiorno che probabilmente si conclude verso il dicembre del 1850, porta con sé le fotografie toscane, che saranno pubblicate nella prima *livraison*, assieme ad altre prove. Di queste altre immagini abbiamo solo un indizio letterario, pubblicato nella rivista “La Lumière” il 18 maggio 1851, relativo alla fotografia di una testa bronzea di cavallo conservata agli Uffizi, e che doveva essere allegata al famoso *Album* della Société héliographique⁻³⁶. Poiché non tutti i negativi di Piot sono cerati, significa che la ceratura avveniva successivamente all’esposizione: sebbene Piot compaia come allievo di Le Gray già dal 1849, non sembrerebbe aver seguito il suo metodo. In merito alla loro relazione alcune date possono fornire altri indizi e piste di ricerca o solamente, per ora, alcune coincidenze: il 18 aprile 1851 Le Gray descrive il suo procedimento alla Société héliographique; cinque giorni dopo Piot riceve una lettera di risposta dal Ministère de l’Intérieur, con cui si sottoscrive l’acquisto di venti esemplari dell’opera *L’Italie monumentale*, per una somma totale di diecimila franchi. La proposta di Piot al Ministère sembra essere,



04

Eugene Piot,

Florence. Santa Maria del Fiore, 2^{me} porte latérale du côté sud, arch^e Arnolfo di Lapo, 1296, 1850-51.

Negativo di carta salata (recto) con ceratura e riquadratura in cartoncino azzurro (riproduzione senza retroilluminazione), 29 × 20,8 cm.

Paris, INHA, Bibliothèque J. Doucet, Fond Piot, Fol Phot 047, nég. 038.

Il negativo corrisponde alla stampa apparsa nel primo fascicolo de *L'Italie monumentale* (1851).

Fotografia di Giovanni Martellucci

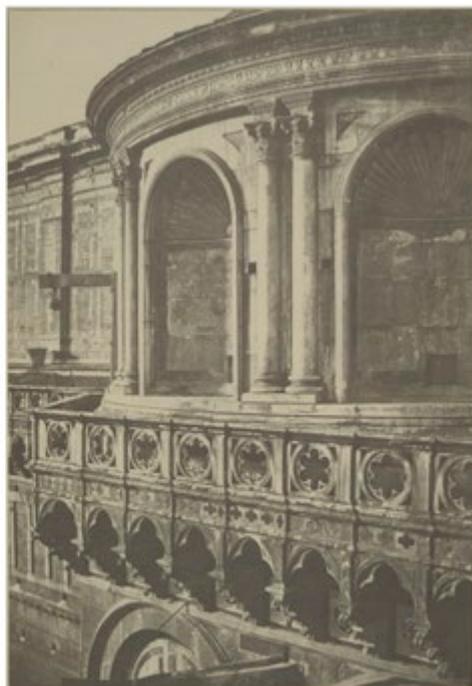
stando al timbro del Conseil d'État, riferibile al 29 febbraio: cioè cinque giorni dopo il deposito del brevetto di Le Gray. Nella lettera del Ministère si fa riferimento al progetto di Piot, che si scrive essere composto da cento fotografie, in venti *livraisons*. Il piano complessivo dell'opera era probabilmente stato concepito prima di mettersi in viaggio per l'Italia, nell'estate del 1850, e forse Piot pensava di realizzare dei semplici calotipi, secondo il metodo inglese o modificato alla francese, ma senza ceratura, simili a quello che rimane di Venezia del 1849. In ogni caso, il suo piano complessivo è stato con ogni probabilità rivisto a seguito della concorrenza di Blanquart-Évrard, che con il suo progetto industriale di produzione a Lille di album fotografici, annunciati il 25 settembre

del 1851 su “La Lumière”, sviluppa l’idea di Piot mostrandosi commercialmente agguerrito. Inoltre, la revisione del progetto di Piot e l’avvio della seconda fase avvengono in concomitanza con la pubblicazione del secondo e terzo *Traité* di Le Gray; corrispondono all’arrivo a fine settembre delle stampe, ottenute con il sistema perfezionato di ceratura secca di Le Gray, al ritorno dalla cosiddetta Mission héliographique nel Sud della Francia e, infine, all’acquisto di una macchina fotografica di medie-grandi dimensioni.

Erano mesi davvero caldi per la storia della fotografia quando su “La Lumière”, il 17 agosto, Francis Wey elogiava l’opera di Piot e il 5 ottobre dichiarava che lo stesso si sarebbe recato nuovamente in Italia, a Venezia, per effettuare delle nuove riprese con una macchina fotografica di grandissimo formato di 100 × 50 cm. Quella del formato evidentemente era un’esagerazione. Certo che Piot aveva sì acquistato una nuova macchina fotografica. Certo che poteva realizzare dei negativi pressoché di area doppia rispetto a quelli del 1849 e comunque di dimensioni maggiori a quelli fiorentini e pisani del 1850. Ma era anche certo che rinunciava all’idea di proseguire con Firenze, città di cui aveva pubblicato nella prima *livraison* solo due fotografie, di cui una particolarmente apprezzata per i dettagli (la Porta del Campanile con la lunetta con la Madonna con bambino di Simone di Francesco Talenti), e sceglieva la sua Venezia, dove pensava di riuscire concretamente a dare nuova vita al progetto. La familiarità con questa città permette a Piot uno sguardo più meditato sugli oggetti da fotografare. In questa serie veneziana, la grande quantità dei negativi conservati ci aiuta: è più chiaro farsi un’idea delle prove scartate rispetto alle scelte che Piot ha stampato previa ceratura del negativo, delle quali abbiamo alcuni riscontri. Un’attenzione alla materialità delle fotografie di Piot, fra negativi e positivi, credo porterà nuove informazioni sul modo di intendere e lavorare l’oggetto-fotografia in questo periodo.

Ritratto del conoscitore nelle vesti di fotografo

Ma è al suo ritorno a Firenze fra l’inverno del 1851 e 1852 (nelle due tappe, primaverile e autunnale), in corrispondenza alla terza *livraison* e alla sua seconda tappa fotografica in questa città, che la maturazione del fotografo pare pienamente raggiunta, mettendo a punto anche gli altri suoi progetti fotografici. I risultati qualitativi devono essere stati condizionati dal fitto scambio con i fotografi a Parigi, legati alla scuola di Le Gray e al suo *entourage*, e anche con quelli italiani legati al gruppo del Caffè Greco oppure operanti in singole città ⁻³⁷. Qui si aprono molte ipotesi, a partire anche solo da alcune coincidenze. Se a metà settembre del 1852 arrivano a Roma Firmin Eugène Le Dien, Alexandre de Vonne e Léon Gérard che realizzeranno importanti fotografie in Italia ⁻³⁸, il 2 ottobre Piot ottiene il visto da Marsiglia per Livorno per proseguire il suo viaggio fotografico più maturo in Italia. In questa occasione, per la prima volta, il passaporto di Piot registra il passaggio dalla professione di benestante a quella di “artiste-photographe” ⁻³⁹, che manterrà solo per tre anni fino al 1854.



05

Eugene Piot,

Santa Maria del Fiore

- Détails du 1^{er} & du

2^{me} Ordre. Negativo

di carta salata (*verso*)

con ceratura, ritocchi a

china e lacerti di carta

velina rossa (1852), 33 ×

23,3 cm; dettaglio della

corrispondente stampa

in carta salata (34,6 ×

24,5 cm) apparsa nel

terzo fascicolo de *L'Italie*

monumentale (1853).

Paris, INHA, Bibliothèque

J. Doucet, Fond Piot,

rispettivamente Fol Phot

047, nég. 032 e pos. 017.

Fotografie di Giovanni

Martellucci

Come arrivò a questo cambio di *status*? Forse il ritratto fotografico di Piot attribuito a Le Gray, ora all'Institut de France ⁻⁴⁰, può davvero essere considerato alla stregua di un'investitura ufficiale del maestro a sostegno dell'importanza dei progetti fotografici dell'allievo. La fotografia venne realizzata alla Barrière de Clichy, n. 7, di cui si riconosce il paramento murario sullo sfondo, e raffigura Piot in piedi con l'attributo del suo nuovo mestiere: la macchina fotografica. Fra i ritratti di Le Gray agli allievi di questi anni, quello di Piot si contraddistingue proprio per questa iconografia. Sappiamo che Piot era alto un metro e settanta e, pertanto, la macchina fotografica al suo fianco sembrerebbe essere di medie-grandi dimensioni. E se così fosse, potrebbe essere quella con la quale realizza le *livraisons* seconda e terza de *L'Italie monumentale*, a partire cioè dall'ottobre del 1851, e i progetti successivi tutti attivi, stando al frontespizio de *L'Acropole d'Athènes*, alla data del 1853 ⁻⁴¹. Il conoscitore d'arte ritratto nelle vesti del fotografo, che ha avuto l'investitura del maestro, ci riporta all'ottima considerazione che Piot ebbe presso i contemporanei sin da quando, ad esempio, per la qualità delle sue fotografie italiane si pensò di inserirlo nella Mission héliographique ⁻⁴². E sebbene le parole di Wey ci siano parse di parte e addirittura eccessive, così come quelle sulla "Revue d'architecture" di César Daly o quelle della recensione dell'amico Gautier, il ritratto fotografico di Le Gray non farebbe che confermarle e definitivamente avvalorarle.

La maturità di Piot e il ruolo del dettaglio

Dopo le prime sperimentazioni del 1850 e dell'inizio del 1851, Piot matura una più consapevole strategia figurativa. Fra la fine dell'inverno 1851 e l'inizio della primavera del 1852 conclude una parte delle fotografie su Venezia cominciate nell'autunno. Fra l'inverno 1851 e la primavera del 1852, oppure più probabilmente fra l'estate e l'autunno del 1852, quando torna ancora in Italia, realizza le fotografie per la terza *livraison* dedicata interamente a Firenze. In queste immagini si fa più acuta la sua capacità di percorrere la città per sperimentare punti di vista 'inattesi' sui monumenti, da tradurre poi nelle fotografie. Piot, in alcuni casi, supera l'idea che il monumento reale coincida esattamente con la sua iconografia tradizionale, considerandolo quasi solo come un espediente che si presta al gioco del pretesto.

Il caso più eclatante è forse quello della fotografia *Santa Maria – Détails du 1^{er} & du 2^{me} Ordre* delle tribune cieche quattrocentesche sotto gli oculi del tamburo d'imposta della cupola del duomo, al livello del ballatoio di coronamento dei fianchi (fig. 5). Piot inserisce questa fotografia nella *livraison* del 1853, assieme ad altre due fotografie dedicate al duomo – che a quel tempo ha ancora la facciata incompiuta – di cui una riguarda la porta dei Canonici, che si ricollega al tema della prima *livraison* delle porte laterali del lato Sud che erano state fotografate nel 1850, ma vengono di nuovo fotografate nel 1852. Sembra che Piot non fosse soddisfatto delle sue prime prove, non solo da un punto di vista tecnico, e volesse rifarne da capo le fotografie,

rendendole meno frontali e statiche, più meditate e interessanti. La serie di cinque negativi ci restituisce il suo modo di esplorare il soggetto della porta dei Canonici da diversi punti di vista, condizioni di luce e rapporti di pieni e di vuoti rispetto all'apertura della porta d'ingresso volutamente disposta da Piot per modulare una forma nera.

L'altra fotografia *Santa Maria del Fiore – Le Dôme*, propone una veduta della cupola del Brunelleschi, inserita entro un ampio paesaggio urbano secondo una progressione verticale che esclude la dimensione del corpo longitudinale della chiesa, sottolineando l'imponenza della cupola sui tetti della città (fig. 6). Le due fotografie (*Le Dôme* e *Détails du 1^{er} & du 2^{me} Ordre*) vanno guardate assieme, come pezzi complementari; inoltre, entrambe sono di formato verticale. In *Le Dôme*, la rappresentazione è giocata sull'asimmetria dell'asse verticale della cupola rispetto al rettangolo fotografico. Realizzata da punto di vista innalzato (dal campanile della Badia fiorentina), questa asimmetria crea uno iato rispetto alla tradizione figurativa, in grado di sottoporre a revisione sia un modo consolidato di vedere il monumento, sia di minare le attese visive di chi guarda la sua rappresentazione. In *Détails du 1^{er} & du 2^{me} Ordre* la fotografia sembra raggiungere una sintesi attraverso un processo che quasi tende all'astrazione delle forme. Come si è imbattuto nell'evidenza di questo particolare della chiesa? Come è riuscito a vederlo? Forse Piot ha potuto accedere al cornicione esterno del duomo grazie alle impalcature che si vedono erette sul fianco nella prima fotografia, collocate proprio sotto una tribuna cieca, oppure dai percorsi interni? O forse, più semplicemente, Piot ha colto quel dettaglio architettonico, dopo averlo scorto "au hasard" percorrendo la città? In effetti, bastava seguire lo stretto andamento delle vie del tessuto medievale nella zona Sud della piazza del duomo, zona che non era stata toccata dagli interventi urbanistici di Giuseppe Baccani degli anni Trenta, e percorrere la via dello Studio. Lungo questa strada, provenendo da Piazza della Signoria, le facciate delle alte case inquadrano il fianco della chiesa, di cui si vedono solo le specchiature del colorato paramento marmoreo bianco e verde e dove, solo a un certo punto, spicca il dettaglio architettonico della tribuna cieca catalizzando lo sguardo di chi percorre quella strada. Bastava poi fissare quell'immagine nella camera oscura della mente, e realizzare successivamente la fotografia, proponendo così una visione inedita che resta esclusiva per quasi un ventennio.

Delle tribune cieche, Piot realizza delle prove d'inquadratura di cui restano due negativi: esegue una ripresa di quelle orientate a Sud dell'abside e di quelle orientate a Nord, in cui ripropone, minuziosamente, esattamente la stessa inquadratura, e taglio, ribaltata di 180°: in quest'ultima si intravede una parte delle abitazioni attigue al duomo e del paesaggio collinare retrostante, fra la via Faentina e la via Bolognese. Questa soluzione, che avrebbe collocato in un ambiente costruito e naturale il dettaglio architettonico delle tribune cieche quattrocentesche, ma che avrebbe anche creato meno tensione nella raffigurazione



06

Eugene Piot,

Santa Maria del Fiore - Le

Dôme, 1852. Negativo di

carta salata (*verso*) con

ceratura 34 × 23,7 cm.

Nella seconda ripresa

(non retroilluminata)

sono visibili i ritocchi a

china e la lavorazione

con carta velina rossa

sul cielo e parte della

lanterna, nonché la carta

velina bianca ritagliata in

corrispondenza di undici

particolari architettonici.

Il negativo, assieme ad

un'altra prova, corrisponde

alla carta salata apparsa

nel terzo fascicolo de

L'Italie monumentale

(1853). Paris, INHA,

Bibliothèque J. Doucet,

Fond Piot, nég 030.

Fotografia di Giovanni

Martellucci

geometrizzante, fu abbandonata. Stampò l'altra ripresa, quella delle tribune a Sud, prive del paesaggio e di altri riferimenti spaziali. La fotografia ha un ottimo contrasto di toni e deriva da un negativo cerato che era stato lavorato con carta velina rossa nella zona inferiore dei beccatelli sotto il cornicione del ballatoio, come si evince da lacerti di carta rossa, davvero minuscoli, che sono ancora visibili ai bordi dell'immagine fotografica. La carta velina rossa, quindi, non era impiegata solo per mascherare il cielo, ma anche per aumentare il contrasto in piccole zone del negativo, per gestire il passaggio chiaroscurale fra i pieni e vuoti, conferire un maggiore effetto di profondità alla stampa e ottenere uno spiccato effetto grafico.

Questa fotografia rappresenta però uno scarto rispetto a una volontà di documentare gli edifici storici e di trattarli come oggetti totali nella fotografia. L'artisticità e la maestosità del duomo di Firenze sono declinate nella visione di un dettaglio, il quale, tuttavia, non ne rappresenta una sintesi in chiave storica e neppure in chiave prettamente iconografica, come invece funzionava per l'abside di Santa Maria delle Grazie, che era immediatamente riconoscibile. Il monumento fiorentino è solo evocato, lo è in misura del ruolo giocato dalla presenza della didascalia e dal fatto che *Détails du 1^{er} & du 2^{me} Ordre* si comprende come dettaglio solo se contemporaneamente si guarda l'altra fotografia, *Le Dôme*, senza la quale non potremmo comprendere che siamo di fronte a una parte, solitamente poco nota, di Santa Maria del Fiore.

Più che altro, l'oggetto totale del duomo sembra solamente suggerito dalla fotografia *Détails du 1^{er} & du 2^{me} Ordre*, la quale, più che descrivere l'oggetto, mostra la capacità di Piot di scegliere come strategia figurativa la sorpresa di un punto di vista inusuale. In questa inedita descrizione fotografica il monumento stesso è pressoché avulso. Esso appare non più l'oggetto della fotografia, ma il semplice pretesto, poiché come icona non è riconoscibile e la sua immagine rivendica un valore estetico tutto centrato sulla capacità interpretativa dell'autore. *Détails du 1^{er} & du 2^{me} Ordre* ricorda la cifra dell'*égotisme* che, a partire dai *Souvenirs d'égotisme* di Stendhal (1832), è assunta dalla critica per indicare certe descrizioni di viaggio, nelle quali il racconto si caratterizza per il modo con cui è narrato e non per il suo oggetto; sull'atto dell'enunciazione e non sull'enunciato, inteso come espressione fisica e concreta. *L'égotisme* non sarebbe altro che "la forme d'énonciation [...] qui rejette l'habituelle convention, ou convenance, de modestie, voire d'impersonnalité du scripteur au profit d'une revendication de son moi, de sa subjectivité, non vraiment comme individualité singulière mais comme lieu et source de sensations, d'un témoignage singulier, d'une écriture singulière [...]" ⁻⁴³ o, possiamo aggiungere, di una descrizione fotografica singolare che è testimonianza non dell'oggetto, ma delle modalità della visione con cui è stato esperito.

In ogni caso, negli anni successivi Piot sembra lasciare semplicemente naufragare i suoi numerosi progetti fotografici, tutti frutto del suo incessante e bulimico viaggiare, dei quali *L'Italie monumentale* rimane

quello più emblematico e per noi più problematico. Nonostante i riconoscimenti e i risultati ottenuti, anche tardivamente (come alle esposizioni della Société française de photographie del 1857 e 1859), non fu in grado di rimanere fedele alle sue stesse aspettative. La fine dei suoi quarant'anni corrispose con la fine della sua attività fotografica e al ritorno definitivo a quella di collezionista e amatore d'arte.

—
Note

— ¹ Un'aggiornata biografia di Piot (1812-1890) è proposta da Charlotte Piot (Piot 1998-1999, 2000, 2010). Sulla sua attività fotografica, di cui fino a pochi anni fa si conoscevano solo poche immagini: Jammes / Parry Janis 1983, la tesi di Sainte-Marthe 1992 (che ne portava alla luce di nuove) redatta prima del ritrovamento del *corpus* inedito di fotografie nel Fond Piot (cfr. Serena 2006), il quale viene in parte qui presentato ad anticipazione di un volume di prossima pubblicazione (Serena, *Les voyages photographiques d'Eugène Piot*, Paris, INHA). Il "Fond Piot" fa parte della biblioteca J. Doucet all'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA) di Parigi: 341 fotografie, in gran parte negativi su carta, riferibili prevalentemente ai progetti fotografici sull'Italia (*L'Italie Monumentale, Rome et ses environs, Temples grecs de la Sicile et de l'Italie*), oltre che a *L'Acropole d'Athènes ed Élite des monuments français*. Se i progetti sono tutti sono databili fra 1852 e 1853, complessivamente le fotografie, fra negativi

e positivi, coprono l'arco cronologico 1849-1858 ca.
— ² Per Gautier (1811-1872), vista la vastità della bibliografia di riferimento oltre al buon testo di Guégan 2011, mi limito a citare quella relativa ai suoi rapporti con la fotografia: Wilsher 1985 e soprattutto Guégan 2009; Frangne 2010.
— ³ Le notizie relative ai viaggi di Piot provengono dai timbri sui suoi passaporti conservati nel fondo di manoscritti: *Passeport à l'étranger E. Piot 1838-1880, passim*; mentre quelle relative a Gautier da Girard 2010, *passim*.
— ⁴ Roubert 1998.
— ⁵ Sull'attività di collezionista, in gran parte ricostruita a partire dalle sue carte mss. all'Institut de France e ai cataloghi di vendita delle sue collezioni, sulle quali è doveroso ricordare l'elogio di Baudelaire nel 1864, cfr. Piot 1998-99, Baudelaire 2004 [1864].
— ⁶ Gautier 2010c [1857].
— ⁷ Il progetto di Piot, *L'Italie monumentale* ("ouvrage in folio", che poteva essere sottoscritta negli uffici del giornale "La Lumière", di 100 tavole fotografiche, il cui primo

fascicolo uscì nell'estate del 1851), costituisce una pietra miliare nella storiografia fotografica: tanto citato in tutta la manualistica, per via del riferimento alle 255 fotografie inserite nell'inventario postumo della vendita della biblioteca di Piot pubblicato nel 1891, quanto poco conosciuto e mistificato. L'opera doveva essere accompagnata da un testo di 15 o 30 pagine, di cui tuttavia non è stato mai trovato riscontro archivistico.
— ⁸ Girard 2010.
— ⁹ Puleio 2007, n. 22 e pp. 99-116.
— ¹⁰ Sulle relazioni generali fra fotografia, viaggio e testo nell'Ottocento, pur se privo di riferimenti a Piot, cfr. Caraion 2003.
— ¹¹ Gautier 2010b [1857], pp. 117-159.
— ¹² Questi aspetti legati alla città di Venezia sono stati esplorati in Serena 2006.
— ¹³ La frase celebre "Voici des matières sur laquelle il n'y a rien à dire, sinon que l'on a tout dit, et qu'il y aurait une prétention plus que ridicule à vouloir renfermer dans quelques lignes la substances de mille volumes", proviene

dal capitolo *Monuments* in Nodier 1821, p. 49.

– 14 Sul tema del periodo della calotipia, con tagli storiografici nazionali, cfr. la serie di cataloghi di mostre: Taylor 2007, Aubenas / Roubert 2010, *Éloge du négatif* 2010.

– 15 Girard 2010, p. 9.

– 16 Champfleury 1852, p. 228.

– 17 Si tratta in gran parte di negativi su carta (complessivamente 94 fotografie fra negativi e stampe positive, anche in più copie).

– 18 Gautier 2010b [1857].

– 19 Venezia, scriveva ancora nel 1833, “forme un spectacle extraordinaire et magnifique que l’on ne peut rendre avec des paroles et qu’on peut à peine imaginer. Canaletti et Bonnington [sic!], Daguerre et son Diorama, tout admirables qu’ils sont, restent encore bien au-dessous de la réalité”, in Gautier 1833, p. 13.

– 20 Cito dall’edizione del suo *Voyage en Italie* del 1912, p. 66.

– 21 La serie di sette dagherrotipi è conservata al J. Paul Getty Museum di Los Angeles.

– 22 Serena 2006, p. 289.

– 23 Gautier 2010c [1857], p. 118.

– 24 Ivi, p. 120.

– 25 Gautier 2010a [1857].

– 26 Il riferimento è per la sua edizione fotografica *Monumenti, vedute e costumi d’Italia* (1852-55): Miraglia 1996, Cassanelli 1998.

– 27 Pare 1982, cat. n. 46.

– 28 Aubenas 2010, in particolare p. 60.

– 29 Paoli 2010, cat. nn. 117-119.

– 30 Già pubblicata in Costantini / Zannier 1986.

– 31 Le misure sono riferite all’immagine fotografica e non al taglio della carta.

– 32 Jammes / Parry Janis 1983, pp. 234-235.

– 33 Su questo tema Renié 2007.

– 34 Sul fascino esercitato dal lavoro sul negativo cfr. Poivert 1998 e il catalogo *Éloge du négatif* 2010.

– 35 Aubenas 2002.

– 36 Gunther 2011 considera l’Album (che doveva essere realizzato per mostrare i progressi della fotografia a Parigi, ma che non è mai stato ritrovato) una sorta di Eldorado.

– 37 Ho sviluppato questa analisi in Serena 2006.

– 38 *Passeports. Arrivées* 01.01.1852-10.07.1853 (gli arrivi sono così registrati: Le Dien n. 1198, de Vonne n. 1199, Gérard n. 1201).

– 39 *Passeport à l’étranger*, E. Piot 1852.

– 40 Gustave Le Gray (attr.), *Ritratto di Eugène Piot, 1850-51* (attr.), carta salata 15,7 × 10,2 cm, in Mss 2230, MS 2225-2232, Fond Piot, Bibliothèque Inscription et belles lettres, Institut de France, Paris. La fotografia è stata pubblicata in Aubenas 2002, cat. n. 18, p. 33.

– 41 *Sainte-Marthe* 1992, pp. 15-33.

– 42 De Mondenard 2002, p. 45.

– 43 Rannaud 2003, in part. pp. 238-239.

- Aubenas 2002** Sylvie Aubenas (a cura di), *Gustave Le Gray, 1820-1884*, catalogo della mostra (Paris, BNF, 2002), Gallimard, Paris, 2002.
- Aubenas 2010** Sylvie Aubenas, *Autour de Frédéric Flachéron: les calotypistes français en Italie*, in *Éloge du négatif 2010*, pp. 56-61.
- Aubenas / Roubert 2010** Sylvie Aubenas / Paul-Louis Roubert (a cura di), *Primitifs de la photographie. Le calotype en France, 1843-1860*, catalogo della mostra (Paris, BNF, 2010), Gallimard-Bibliothèque nationale de France, Paris, 2010.
- Bains 2011** Christopher Bains, *Rencontres vénetiennes: l'héritage esthétique de Gautier*, in "Études littéraires", a. 42, n. 3, 2011, pp. 83-92.
- Baudelaire 2004 [1864]** Charles Baudelaire, *Vendita della collezione d'Eugène Piot* [ed. orig. francese 1864], in Idem, *Scritti d'arte*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 354-355.
- Bonetti 2010** Maria Francesca Bonetti, *Talbot et l'introduction du calotype en Italie*, in *Éloge du négatif 2010*, pp. 24-35.
- Caraion 2003** Marta Caraion, *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIXe siècle*, Genève, Droz, 2003.
- Cassanelli 1998** Roberto Cassanelli (a cura di), *Luigi Sacchi. Un artista dell'Ottocento nell'Europa dei fotografi*, Torino, Provincia di Torino, 1998.
- Champfleury 1852** Champfleury, *Les excentriques*, Paris, Lévy Frères, 1852.
- Costantini / Zannier 1986** Paolo Costantini / Italo Zannier (a cura di), *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Venezia, Fortuny 1986), Venezia, Arsenale-Böhm, 1986.
- De Mondenard 2002** Anne De Mondenard, *La Mission héliographique. Cinq photographes parcourent la France en 1851*, Paris, Centre des monuments nationaux, Paris, Monum-Éditions du patrimoine, 2002.
- Éloge du négatif 2010** *Éloge du négatif. Les débuts de la photographie sur papier en Italie (1846-1862)*, catalogo della mostra (Paris, Petit Palais, 2010), Paris, Paris-Musées e Firenze, Fratelli Alinari Fondazione per la storia della fotografia, 2010.
- Frangne 2010** Pierre-Henry Frangne, *L'image déhiscente. Théophile Gautier et la photographie de montagne des frères Bisson*, in "Études photographiques", n. 25, 2010, pp. 252-253, ora on-line: <<http://etudesphotographiques.revues.org/3062>> (02.02.2015).
- Gautier 1833** Théophile Gautier, *Venise*, in *Le landscape français. Italie*, Paris, Louis Janet, 1833, pp. 12-28.
- Gautier 2010a [1857]** Théophile Gautier, *Viaggio in Italia. Da Ginevra a Venezia*, a cura di Annalisa Bottacin, Milano La vita felice, 2010 [ed. originale francese 1857].
- Gautier 2010b [1857]** Théophile Gautier, *Viaggio in Italia. Venezia*, a cura di Annalisa Bottacin, Milano La vita felice, 2010 [ed. originale francese 1857].
- Gautier 2010c [1857]** Théophile Gautier, *Viaggio in Italia. Da Venezia a Firenze*, a cura di Annalisa Bottacin, Milano La vita felice, 2010 [ed. originale francese 1857].
- Girard 2010** Marie-Hélène Girard, *Prefazione*, in Gautier 2010b, pp. 5-20.
- Guégan 2009** Stéphane Guégan, «Ces bonheurs-là n'arrivent qu'aux habiles». *Gautier et la photographie d'artiste*, in "48/14. La revue du Musée d'Orsay", n. 28, 2009, pp. 6-23.
- Guégan 2011** Stéphan Guégan, *Théophile Gautier*, Paris, Gallimard, 2011.
- Gunthert 2011** André Gunthert, *The Mystery of the Album of the Société héliographique*, in Stephen Bann (a cura di), *Art and the Early Photographic Album*, atti della

conferenza (Washington 2007), Washington D.C., National Gallery of Art, 2011, pp. 69-75.

- Jammes / Parry Janis 1983** André Jammes / Eugenia Parry Janis, *The Art of French Calotype*, Princeton, Princeton University Press, 1983.
- Jammes 1981** Isabelle Jammes, *Blanquart-Evrard et les origines de l'édition photographique française. Catalogue raisonné des albums photographiques édités 1851-1855*, Paris-Genève, Droz, 1981.
- Miraglia 1996** Marina Miraglia (a cura di), *Luigi Sacchi "lucigrafo" a Milano*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 1996), Milano, Motta, 1996.
- Nodier 1821** Charles Nodier, *Promenade De Dieppe aux montagnes d'Ecosse*, Paris, Barba, 1821.
- Paoli 2010** Silvia Paoli (a cura di), *Lo sguardo della fotografia sulla città ottocentesca. Milano, 1839-1899*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 2010), Torino, Allemandi, 2010.
- Pare 1982** Richard Pare (a cura di), *Photography and Architecture, 1839-1939*, Montréal, Canadian Center for Architecture, 1982.
- Piot 1998-1999** Charlotte Piot, *Eugène Piot, amateur d'art et collectionneur*, tesi di DEA, supervisore Jean Guillaume / Daniela Gallo, Paris IV Sorbonne, 1998-1999.
- Piot 2000** Charlotte Piot, *Eugène Piot (1812-1890), publiciste et éditeur*, in "Histoire de l'art", n. 47, novembre 2000, pp. 3-17.
- Piot 2010** Charlotte Piot, *Piot, Eugène, ad vocem*, in Philippe Sénéchal / Claire Barbillion (a cura di), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, pubblicazione on-line <<http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/piot-eugene.html>> (02.02.2015).
- Poivert 1998** Michel Poivert, *L'image inverse: le négatif et le noir et blanc*, in "Études photographiques", n. 5, 1998, pp. 50-71, anche online: <<https://etudesphotographiques.revues.org/165>> (02.02.2015).
- Puleio 2007** Maria Teresa Puleio, *Des voyageurs «excentriques»: les Français en Italie à l'époque romantique*, in Giovanni Dotoli (a cura di), *Le voyage français en Italie*, atti del convegno, Fasano, Schena, 2007, pp. 99-116.
- Rannaud 2003** Gérald Rannaud, *Du pittoresque à l'égotisme: une poétique de l'ironie dans le récit de voyage*, in Alain Guyot / Chantal Massol (a cura di), *Voyager en France au temps du romantisme: poétique, esthétique, idéologie*, Grenoble, Ellug, 2003, pp. 215-240.
- René 2007** Pierre-Lin René, *De l'imprimerie photographique à la photographie imprimée*, in "Études photographiques", n. 20, 2007, pp. 18-33, anche online: <<https://etudesphotographiques.revues.org/925>> (02.02.2015).
- Roubert 1998** Paul-Louis Roubert, *Nerval et l'expérience du daguerréotype*, in "Études photographiques", n. 4, 1998, ora anche online: <<http://etudesphotographiques.revues.org/index155.html>> (02.02.2015).
- Sainte-Marthe 1992** Bertrand Sainte-Marthe, *Les publications photographiques d'Eugène Piot*, tesi di laurea, Université de Paris IV (Sorbonne), supervisori Bruno Foucart / Michel Frizot, Paris 1992.
- Serena 2006** Tiziana Serena, *La Venise de Piot*, in Claire Barbillion / Gennaro Toscano (a cura di), *Venise en France: du romantisme au symbolisme*, atti del convegno (Paris 2004), Paris, École du Louvre, 2006, pp. 289-305.

Taylor 2007 Rodger Taylor (a cura di), *Impressed by Light. British Photographs from Paper Negatives, 1840-1860*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 2007; Washington D.C., National Gallery of Art, 2008), New Haven e London, Yale University Press, 2007.

Wilsher 1985 Ann Wilsher, *Gautier, Piot and the Susse Frères Camera*, in "History of Photography", a. IX, n. 4, 1985, pp. 275-278.

—
Fonti archivistiche

Passeport à l'étranger, E. Piot 1838-1880: MSS 2228, MS 2225-2232, Fond Piot, Bibliothèque Inscriptio et belles lettres, Institut de France, Paris.

Passeport à l'étranger, E. Piot 1852: n. 307, MSS 2228, MS 2225-2232, Fond Piot, Bibliothèque Inscriptio et belles lettres, Institut de France, Paris.

Passeports. Arrivées 01.01.1852-10.07.1853: Registro 576PO/1, Archives nationales, Nantes.

La *Kriegsfibel* di Bertolt Brecht, una teoria negativa

Abstract

Published in 1955, after many problems due to its radical ideological position, today Bertolt Brecht's *Kriegsfibel* can be described as a 'negative theory' of photography. In its utopian and antimodernist structure we can detect several crucial themes of the modern reflection on what is "photographic" and a radical critique of the notion of the "author". Brecht's method goes against contemporary photographic historiography that institutionalizes a "classic", dominant mode of production, and the idea of the medium's specificity.

Keywords

BERTOLT BRECHT, *KRIEGSFIBEL*, WAR, CAPITALISM, MILITANT PHOTOGRAPHY, AUTHOR

1 "Questo libro vuole insegnare l'arte di leggere le immagini". La *Kriegsfibel* di Bertolt Brecht ⁻¹ enuncia in modo inequivocabile, in esergo, i propri intenti. Ma in nessun caso, su quasi un centinaio di fotografie riprodotte e commentate, menziona le proprie fonti iconografiche.

Con questa semplice constatazione mi limito qui a segnalare un gesto elementare, di segno negativo, tanto esibito quanto nascosto: un'omissione che nell'economia testuale ha lo stesso peso, mi sembra, dell'enunciato iniziale, ma lavora nella direzione opposta. Essa autorizza innanzitutto il 'lettore' a porre in secondo piano il problema, inteso in senso strettamente filologico, delle fonti (come si vedrà, le riflessioni brechtiane sulla fotografia invitano a leggere questa ambiguità come un sintomo). In virtù della medesima premessa enunciata nell'*incipit*, in effetti, il problema delle fonti potrà rivelarsi tanto determinante quanto ininfluenza a seconda delle immagini e dei casi presi in esame (e la sua soluzione tanto lampante quanto imperscrutabile), una volta che sia stata chiarita una questione di ordine assai più generale, riguardante l'atteggiamento di Brecht verso gli oggetti fotografici che utilizza per l'elaborazione della *Kriegsfibel*.

L'ambiguità segnala inoltre una contraddizione teorica di fondo, che, da un punto di vista storico-fotografico, non è possibile eludere: perché nel libro coesistono fotografie di genere molto diverso, la cui logica va però necessariamente intesa in senso unitario proprio in virtù della loro assimilazione strutturale in un nuovo oggetto visivo (un fototesto o, secondo la definizione di Brecht, un *corpus* di "fotoepigrammi") e del loro contributo alla logica testuale complessiva. Alcune fotografie sono pubblicate assieme alla didascalia originaria, ma nulla di più è offerto al lettore (autore, data, titolo, dati di edizione etc.); altre sono semplicemente estrapolate dal contesto. Le immagini sono presentate perlopiù singolarmente, ma un certo numero sono assemblate in piccoli gruppi di due, quattro, sei o nove. Talvolta affiora il carattere strumentale di tali accostamenti: la fotografia a sinistra nella Tavola 55 è riproposta – i lati invertiti – nella Tavola 68 con altre fotografie (presumibilmente di altri autori): l'associazione opera prima per contrasto ("Un soldato tedesco... e il suo avversario russo") poi per analogia ("Pensavo di conoscervi e non ho cambiato idea,/ e non sono di quelli disposti a un cieco elogio:/ siete sprecati per conquistare il mondo alla cieca,/ per asservire gli altri o stare sotto il giogo."). La Tavola 31, inoltre, non riproduce fotografie ma un trafiletto di giornale: anche in questo caso l'esatta provenienza del testo ("un comunicato di circoli cattolici") rimane un mistero.

L'assenza di ogni esplicito riferimento alle fonti, tanto da parte di Brecht quanto da parte di Ruth Berlau, curatrice del progetto editoriale della *Kriegsfibel*, e di Günter Kunert e Heinz Seydel, autori delle *Postille alle fotografie* riportate in appendice, va dunque considerata nella sua dimensione programmatica.

2. Una prima considerazione di ordine generale. L'interesse che Brecht rivolge alla fotografia si basa su una sfiducia di fondo, di natura ideologica, che mina alla radice ogni rapporto 'immediato' (o mediato da fonti istituzionali) con l'immagine.

Georges Didi-Huberman, nel suo cruciale studio sulla *Kriegsfibel*, riporta, tra i primi esempi di tale approccio al documento fotografico, la reazione desolata di Brecht, datata 10 marzo 1945, di fronte a "les effrayants reportages de presse venant d'Allemagne", parce qu'il n'y voit que 'des ruines et aucun signe de vie des ouvriers'" ⁻². Se la confrontiamo con la posizione enunciata dal drammaturgo nella seconda tavola della *Kriegsfibel*, una fotografia dal taglio tipicamente modernista (simile a certe immagini pubblicate da Albert Renger-Patzsch nel libro del 1928 *Die Welt ist schön*, epitome della "nuova visione"), che mostra dall'alto quattro operai al lavoro su pile di enormi lastre di ferro (commentata dall'epigramma: "Cosa fate fratelli?" – 'Un carro di ferro'./'E con queste lastre qui accanto?'/Proiettili che squarciano le corazze di ferro'./'E perché tutto questo, fratelli?' – 'Per vivere, non altro'."), possiamo cogliere chiaramente i due versanti dell'atteggiamento brechtiano: da un lato, la sua personale risposta emotiva, la sua reazione psicologica alle rappresentazioni fotografiche della contingenza

storica; dall'altro, la coscienza del valore d'uso che tali rappresentazioni possono assumere, se sottratte al loro contesto di enunciazione, rispetto alla Storia nel suo complesso, in quanto costruzione politico-ideologica e rappresentazione dei rapporti di classe.

L'atteggiamento, naturalmente, è quello di un anticapitalista radicale: cosicché tra gli operai resi invisibili e quelli accecati dalla storia, tra quelli di cui ormai *non c'è più traccia* tra le rovine e quelli che *senza rendersene conto* stanno provvedendo alla propria distruzione, l'incognita dell'equazione è il denaro. E di conseguenza – era stato Benjamin, commentando alcune osservazioni di Brecht sulla fotografia, a trarre per primo le conseguenze – la stessa “riproducibilità tecnica”, che non può *vedere* le cause del capitalismo, le sue logiche operative, la sua ‘realtà’, ma può rappresentarne solo gli effetti (la guerra, la miseria).

Una giusta interpretazione del documento può così darsi solo in uno spazio situato *tra* le immagini: “*parce que un document recèle deux vérités au moins, dont la première est toujours insuffisante*” ⁻³. Ciò che è qui in gioco non riguarda, è chiaro, lo statuto ontologico delle immagini, il loro valore *in sé* (problema filosofico di lunga data, che la fotografia può spingere al paradosso), né il problema, che diverrà storiografico esattamente negli anni in cui Brecht lavorava alla *Kriegsfibel*, della loro legittimazione estetica (questioni peraltro riconducibili, come le principali concezioni ottocentesche della fotografia, alla vecchia antinomia metafisica tra ‘essenza’ e ‘apparenza’, arte e tecnica), ma un dilemma più urgente e pragmatico, concernente il nuovo, preponderante eppure perlopiù invisibile ruolo assunto dalle immagini tecnologiche, e dai media, nei processi politici ed economici del mondo occidentale. Un sistema – durante la guerra, allorché Brecht raccoglie le fotografie per il libro, e subito dopo, quando, dopo diverse difficoltà, riesce a pubblicarlo – in via di rapida globalizzazione proprio *in virtù* del nesso sotterraneo, occulto eppure reale, tra denaro e guerra, denaro e miseria, denaro e rovine.

Anche Fredric Jameson, nel suo studio sul metodo brechtiano, solleva il problema della *rappresentabilità del capitalismo* e rileva la “difficoltà di comprendere il funzionamento del capitale” a causa di alcuni ostacoli, il primo dei quali

—

è costituito proprio dal denaro, che pone specifici problemi di rappresentabilità, e che si trova a un bivio tra la rappresentabilità della povertà e quella della ricchezza. Per quanto Brecht fosse interessato alla produzione e al lavoro industriali in quanto tali, come materia prima essi costituivano tuttavia un ostacolo al quale solo l'attività documentaristica sembrava offrire una soluzione. Ma Brecht non credeva nel realismo fotografico di questo tipo

—

e affermava che (Jameson cita dagli *Scritti sulla letteratura e sull'arte*)

—

Ciò che rende la situazione così complicata è il fatto che una semplice ‘riproduzione della realtà concreta’ attualmente è men che mai

suscettibile di dire qualcosa di concreto sulla realtà. Da una fotografia delle officine Krupp e dell'AEG non si ricava quasi nulla sul conto di queste istituzioni ⁻⁴.

—
La logica del denaro, *in fondo*, come quella della guerra, è inaccessibile alla riproducibilità tecnica. Il realismo non rappresenta più la realtà e la fotografia può vedere soltanto le *conseguenze* del capitalismo.

Il problema è dunque quello dell'“unicità della natura del denaro” ⁻⁵. Ma in un senso più ampio e specifico al tempo stesso, che riguarda sia le potenzialità conoscitive sia i limiti epistemologici dell'immagine fotografica, il problema è quello della stessa rappresentabilità del reale, laddove esso non si manifesta più come “sostanza estesa” ma come dialettica storica tra forze economiche, politiche, ideologiche. La soluzione di Brecht sta nel ‘dialettizzare’ la fotografia (e la sua contraddizione, per noi oggi estremamente chiarificante su un piano teorico, nel negare o non voler vedere che essa è già *di per sé* un oggetto dialettico capace di veicolare posizioni critiche assai diverse sul reale):

—
La *Kriegsfibel* nous renseigne précisément sur le fait qu'à une image de l'histoire, il ne suffit pas d'accoler la légende choisie par le photographe, le magazine d'information ou le centre d'archives dont elle émane. À toute image de l'histoire il faut, non seulement une légende – comme Walter Benjamin y insistait avec force dans son essai sur la photographie –, mais une *légende dialectisée*, une légende au moins redoublée ⁻⁶.

—
La didascalia non è sufficiente; non spiega l'immagine, non ne esaurisce il senso. E inoltre, per chi (oggi) studia la fotografia: di che *genere* di didascalie stiamo parlando? Chi ne è l'autore? Come operano in relazione al contesto editoriale? Che valenza hanno rispetto all'intenzione del fotografo? Brecht non si interessa né al primo né al secondo versante della questione – identifica cioè la questione epistemologica con quella della manipolazione mediatica dell'immagine – e in questo la sua posizione, storica e politica, è chiara. Ma rispetto alle fotografie, *alla fotografia*, perché non si pone mai il problema delle fonti? (Se non, talvolta, in un senso del tutto poetico, o giuridico, e sempre sotto il profilo della *responsabilità*: nella Tavola 12, una fucilazione, il punto di vista è attribuito “ai tedeschi”, o a qualcuno la cui enunciazione coincide con l'io narrante del fotoepigramma: “E allo scopo di informare il mondo/ ecco la foto che gli abbiamo fatto”).

Nessun fotografo è citato nella *Kriegsfibel*, neanche quando le tavole enunciano e richiedono con forza un “principio di autorità” (se ciò può accadere, come per Georg Silk nella Tavola 52, è solo perché, a prescindere dall'interpretazione dell'immagine che viene proposta da Brecht, il nome figura incidentalmente nella didascalia originaria).

È il caso di una celebre fotografia di Robert Capa scattata durante lo sbarco in Normandia, *Landing of the American troops on Omaha*

Beach, che (non a caso?) Didi-Huberman non considera nel suo studio. L'immagine proviene da un reportage realizzato il 6 giugno 1944 e pubblicato su "Life" il 19 giugno dello stesso anno. Esso fu un evento mediatico a larghissima diffusione e non possiamo considerare la posizione brechtiana senza tener conto della sua eco e del suo valore simbolico: è difficile, per essere più precisi, credere che Brecht non abbia indirizzato la sua controanalisi proprio verso questo aspetto della fotografia, strettamente connesso alla ricezione, a livello di massa, dell'opera di Capa. Com'è noto, soltanto undici dei circa cento scatti realizzati durante le prime due ore dello sbarco si salvarono, a causa di un errore di Larry Burrows, all'epoca tecnico di camera oscura della rivista, particolarmente ansioso di vedere i negativi (e poi divenuto anch'egli un famoso fotografo di guerra, morto nel Laos nel 1971 in circostanze simili a quelle in cui morì Capa, in Indocina, nel 1954). Dieci fotografie furono pubblicate su "Life", tra cui quella utilizzata da Brecht, forse la più iconica tra tutte, e di sicuro ben più conosciuta delle altre immagini scattate da Capa in Normandia. Unico fotografo al seguito delle truppe americane durante il D-Day, già famoso per i suoi reportage sulla guerra civile spagnola e sul conflitto sino-giapponese, Capa documentò dettagliatamente le varie fasi dello sbarco, dalla preparazione all'avanzata nell'entroterra: fotografò i soldati americani durante gli scontri a fuoco e le marce estenuanti nel territorio francese, la cattura dei nemici, la sepoltura dei cadaveri, le cerimonie religiose, i momenti di riposo, gli incontri con la popolazione locale. Eppure i pochi fotogrammi mossi e sfocati che scattò nell'acqua, avanzando assieme alle truppe americane sotto le raffiche delle mitragliatrici tedesche, rappresentarono per l'epoca molto più che una semplice testimonianza storica, soprattutto per il tono leggendario con cui fu raccontata la loro realizzazione, prima su "Life" dall'editor John G. Morris, poi dallo stesso fotografo ⁻⁷. La sequenza del D-Day (su cui si basa anche la ricostruzione fatta da Steven Spielberg nel film del 1998 *Saving Private Ryan*) rappresenta in tal senso uno snodo fondamentale nella storia del fotoreportage, un vero e proprio *topos* del mito novecentesco del reporter di guerra.

Ma Brecht non si interessa né al mito di Capa – morto l'anno prima della pubblicazione della *Kriegsfibel* – né alla fotografia di Capa, né al commento originario di quel gruppo di immagini, che non è riportato nella Tavola 53. Ciò che gli interessa non riguarda l'offensiva, celebrata dai media e mitizzata dai fotografi, contro "l'uomo della Ruhr", ma il futuro conflitto tra "l'uomo del Maine" e "l'uomo di Stalingrado". Alla propaganda, poi, risponde con la contropropaganda: nella Tavola 54 i "Partigiani sovietici" sono il popolo "dei campi e delle fabbriche" che lotta "in nome di tutti i popoli".

3. Il ruolo che l'immagine fotografica svolge nell'economia del discorso brechtiano non si situa né sul versante della verità documentaria più rigorosa, né sul versante degli usi correnti, giornalistici e comunicativi, né su quello della pura sperimentazione visiva. Sospettoso verso

la ‘rappresentazione’, verso la *mimesis* aristotelica *tout court*, Brecht scorge propaganda e mistificazione dietro ogni immagine della guerra, e sembra asserire che guerra e riproducibilità tecnica siano parte della medesima logica (questo assunto è in qualche modo esplicitato nella già menzionata Tavola 12, che assimila la fucilazione e la sua riproduzione fotografica in un solo giudizio morale). Il ruolo della fotografia è piuttosto quello di essere per sua natura catturata dalle ambiguità, le ambivalenze, i paradossi della comunicazione mediatica, in virtù della quale ogni immagine che riproduce un frammento di realtà, al tempo stesso *produce il reale* determinando i modi della sua visibilità e rimandando di conseguenza alla riproducibilità stessa – e alla sottesa logica del denaro – in quanto merce e condizione di negoziabilità del visibile e dell’invisibile.

Da questa prospettiva, in termini marxiani, con la riproducibilità tecnica e la relativa riduzione ai minimi termini della quantità di lavoro, manuale e intellettuale, necessaria alla realizzazione di un’immagine – che può ora essere prodotta potenzialmente da chiunque, e venduta al miglior offerente – il valore d’uso della rappresentazione finisce per coincidere con il suo valore di scambio (idea agli antipodi sia della nozione di specificità in quanto valore *in sé* dell’immagine, sia della nozione di verità documentaria in quanto capacità di osservare la realtà ricavandone rappresentazioni ‘significative’).

Nella sua guerra alla rappresentazione, Brecht sembra però ritrovare nella fotografia uno dei fondamenti drammaturgici, e dei principali espedienti didattici, del suo teatro: l’idea di *casus* come dialettica tra universale e particolare. Jameson cita come esempio di *casus* una situazione da un film di Kluge, *La forza di sentimenti* (1983), dove un uomo violenta una donna che si trova in stato di incoscienza a causa di un tentato suicidio, e così facendo le salva la vita: “La questione legale è allora la seguente: l’uomo in questione è un criminale o un eroe? Violentò la sua vittima, è vero, ma senza le sue particolari attenzioni la sua vittima non sarebbe mai stata salvata”⁻⁸. La definizione di *casus* si attaglia a questo esempio per “la natura della sua struttura; e questo non soltanto perché qui sono in conflitto due tipi di leggi [...] ma anche perché [...] il giudizio è sospeso”⁻⁹. Sulla sospensione del giudizio in relazione all’evento si potrebbe forse obiettare, ma non sulla dicotomia formale che, nella forma di una contraddizione logica insolubile, scaturisce dalla sua rappresentazione.

In fotografia questa situazione è tipicamente (talvolta tragicamente) esemplificata dalla pratica militante, sintomatico territorio di confine tra aspirazioni ideali e contingenze particolari. Ad esempio laddove la presenza del fotografo sul fronte di un evento storico – a prescindere dalla sua ‘posizione’ politica e morale, dal giudizio rispetto allo stesso evento e da ciò che muove la sua intenzione testimoniale – può mettere in pericolo l’autore delle immagini, i suoi collaboratori o i soggetti rappresentati (tutti passibili di ritorsioni da parte degli attori o dei registi occulti dell’evento). Soprattutto in questo territorio, dove la fotografia risponde a intenzioni politiche e riflette concezioni ideologiche ‘di parte’,

il problema della ‘responsabilità’ dell’immagine si spinge ben oltre le mere questioni di copyright: investe l’intero regime dei suoi usi e l’intera catena dei suoi utilizzatori. Esso sembra manifestarsi altrettanto tipicamente, in forma di sintomo, laddove una fonte – che sia essa testuale o iconografica è indifferente – si mostri reticente rispetto alle proprie fonti. Il giudizio, qui, dovrebbe essere in effetti doppiamente “sospeso”: rispetto al senso dell’enunciato e rispetto alle intenzioni del suo autore.

La pratica militante, per “la natura della sua struttura”, si trova di fatto catturata (o esposta al rischio di esserlo) nel vortice delle proprie manifestazioni, dato che le immagini, una volta immesse nel circuito dei media, possono essere del tutto decontestualizzate rispetto ai propositi originari e piegate agli scopi più diversi, anche opposti. Questa è l’origine della sua *impasse* (che Brecht ‘volge al suo scopo’ ma, mi sembra, non smentisce): la sua implicazione, come una forza uguale e contraria, in una logica ‘di propaganda’ in virtù della quale l’immagine circoscrive il proprio valore e significato in rapporto a una tesi preesistente (o in opposizione ad altre tesi). Tale dimensione, intrinsecamente e inevitabilmente ambigua della fotografia militante – perché sovrappone un’intenzionalità politica implicita, presunta, una visione ‘partigiana’ dei fatti evidente solo a chi già ne condivide i presupposti ideologici, a un’epistemologia ‘ingenua’ dell’atto fotografico inteso come mero veicolo riproduttivo di una realtà fattuale data, oggettiva, osservabile in quanto tale e indipendente dalle sue rappresentazioni – si presenta nella storia della fotografia ben prima che il genere-reportage, per come oggi lo conosciamo, assumesse i suoi tratti istituzionali moderni (il che accade, ancora, nell’arco di tempo in cui Brecht elabora e pubblica la *Kriegsfibel*). Ciò che la più la caratterizza è un peculiare ‘abbaglio epistemologico’ (una pulsione che assomiglia molto a una definizione teorica della fotografia) ⁻¹⁰: il fatto cioè di *identificare la rappresentazione con il suo oggetto*.

La ricerca brechtiana, in particolar modo in relazione a questo aspetto, si spinge in effetti ben al di là delle sue stesse immagini: sembra poggiare su un gesto di *negazione* ⁻¹¹ radicale – del quale ho segnalato, come primo sintomo, l’omissione nel testo delle fonti iconografiche – che non può ascrivere solo a una generica critica delle rappresentazioni belliche (a una riflessione sulla guerra e sul “dolore degli altri”) ma investe l’intero sistema della “riproducibilità tecnica”. Negando in toto alla fotografia ogni altra funzione se non quella, minimale, arcaica (e reputata del tutto inefficace in una prospettiva di materialismo storico), di attestare uno stato di cose registrandone l’apparenza momentanea, Brecht nella *Kriegsfibel* sottopone la fotografia a una sorta di sezionamento autoptico che la fa regredire a un livello elementare, quasi pre-linguistico. L’immagine è deprivata del ‘proprio’ pensiero: disgiunta dalle intenzioni del fotografo, dal contesto di enunciazione, dalla stessa realtà fenomenica riprodotta.

Ma è chiaro che tutto ciò non può essere semplicemente eliso, tagliato via con un colpo di rasoio: per chi la osserva *in quanto tale*, l’immagine

continua a parlare, anche al di là della trama di senso che Brecht le intesse attorno. Il punto è che essa continua a descrivere uno stato di cose 'altro', neutro rispetto al testo (perché continua a esistere *in quanto fotografia*) ma al tempo stesso può assumere, di volta in volta, connotazioni diverse, toni beffardi, astiosi, tormentati etc. Più che le immagini, così, sono le connessioni, interne ed esterne al testo, a parlare, a dirci qualcosa di più profondo sul rapporto tra Brecht e la fotografia.

4. Brecht *si appropria* della fotografia in modo programmatico, teorico: si appropria del suo linguaggio, delle sue ambiguità, delle sue idee (allo stesso modo, la teoria visuale moderna si approprierà delle idee brechtiane). E lo fa in modo organico, come suggerisce Benjamin (in un intervento dal valore altrettanto programmatico), “dal momento che in politica non è determinante il pensiero privato, ma, come ha detto una volta Brecht, l'arte di pensare con la testa degli altri” ⁻¹².

Nella *Kriegsfibel*, quest'arte basata sullo straniamento di pensieri (e *sguardi*) altrui insiste caparbiamente sui territori del *sogno* e della *cecità*, talvolta sovrapponendoli in una rete di associazioni trasversali. Mi limito qui a segnalare alcuni snodi testuali, incrociati e disseminati tra le didascalie originali delle immagini e gli epigrammi brechtiani. Un Hitler oratore, nell'*incipit* della sequenza visiva (Tavola 1), fa da Caronte: “Come uno che a cavallo lo ha percorso dormendo,/ conosco il sentiero scelto dal destino,/ sentiero stretto, che porta nell'abisso:/ lo trovo nel sonno. Mi venite dietro?”. Nella fucilazione della Tavola 12 il tema è enunciato dalla didascalia: “I tedeschi sono stati 'gentili' con questo francese. Gli hanno bendato gli occhi, prima di fucilarlo”. Nella Tavola 21 i piloti dei bombardieri sono “figli del fuoco, ma non della luce” venuti “dalle tenebre” e diretti “nel nulla”. Nella Tavola 29 “Un cavallo di pietra viene al trotto dalla cancelleria del Reich./ Sconsolato, nell'avvenire oscuro guarda fisso”. La Tavola 43 riproduce una fotografia di George Silk (*Blinded soldier, New Guinea, 1942*) dove, come recita la didascalia, “un fante australiano accecato è sulla via del ritorno, sorretto da un soccorrevole aborigeno papua”. Situazione che ritorna nella Tavola 51: qui “un giovane nippo-americano, che nel passare il Voltorno, in Italia, è stato accecato, siede, pazientemente, sul letto”. La successiva riporta altre fotografie di Silk: nove “soldati esausti” addormentati (secondo la didascalia), disposti (secondo l'epigramma) “come se fossero già nella tomba, ahimè – davvero/ non sono morti, dormono soltanto./ Ma se non dormissero, non sarebbero svegli lo stesso”. Le Tavole 56 e 68 chiudono in qualche modo il cerchio. La prima, associando di nuovo alla fotografia la propria didascalia: “Soldato tedesco, cieco di guerra, nel lazzaretto di Mosca” e l'epigramma: “Hai perduto la luce degli occhi davanti a Mosca,/ o uomo cieco, ora potrai capirlo./ Il führer del malanno non ha preso Mosca./ Se l'avesse presa, non l'avresti visto”. La seconda, commentando ancora nove ritratti di soldati e ufficiali. Qui l'idea di 'cecità' gioca un ruolo duplice e del tutto metaforico: “Pensavo di conoscervi e non ho cambiato idea,/ e non sono di quelli disposti a

un cieco elogio:/ siete sprecati per conquistare il mondo alla cieca,/ per asservire gli altri o stare sotto il giogo”.

Sul versante opposto della cecità, c'è il tema della visione e del vedere. Numerose tavole lo enunciano, e molte di esse sembrano a riguardo disporsi in modo speculare. Ad esempio quelle dedicate alla guerra aerea: la 15 e la 18, che rimarcano ironicamente l'esultanza e la precisione di mira dei piloti tedeschi appena rientrati alla base dopo una missione; e la 20 e la 42, che sottolineano gli sguardi terrorizzati dei civili durante i bombardamenti.

La Tavola 8, che commenta l'invasione nazista in Olanda, Belgio e Francia, esibendo un'immagine di soldati appostati tra vagoni ferroviari prima di un assalto, rappresenta in questo senso uno snodo cruciale rispetto all'idea brechtiana di fotografia, perché formula in modo esplicito e diretto il problema dell'*oggetto dello sguardo*. Anche in questo caso la strategia (didattica) è implicita nel metodo e, come ha evidenziato Jameson – analizzando la scena iniziale della *Vita di Galileo*, alcune annotazioni tratte dai diari brechtiani e le parabole politiche contenute nel *Me-ti. Libro delle svolte* – può essere ricondotta al *gestus* fondamentale (*Grundgestus*) del mostrare: “Insegnare è quindi mostrare [...], e la rappresentazione scenica dell'insegnamento è mostrare il mostrare, mostrare come si mostra e si dimostra” ⁻¹³. La spiccata *fotograficità* di questo modus operandi (che procede “analogamente all'uso che si fa in linguistica della parola ‘deissi’ per l'atto di indicare”) riposa sulla sua “struttura duale o a due livelli, nella quale un punto di partenza empirico [...] è cancellato e ripreso in una forma più vivida, nella quale è distillato il gesto dimostrativo” ⁻¹⁴. Se la Tavola 4 poneva il problema della manipolazione mediatica della rappresentazione ⁻¹⁵, la 8, specularmente, invita a osservare e interpretare lo sguardo del soggetto rappresentato nell'immagine, che *in sé* è muto, è puro “significante senza significato”. Lo stesso gesto interpretativo si apre a una dimensione contraddittoria, che trae origine dalla polisemia dell'immagine. Brecht coglie in effetti un *punctum* – “Ciò che io posso definire non può realmente pungermi”, scrive Barthes ⁻¹⁶ – un bagliore di violenza e paura nell'occhio dei due soldati (ha cura di preservare questa ambiguità: la didascalia nasce da questo). È una contraddizione tra la direzione degli sguardi e quella dei fucili, tra la percezione fisiologica e la sua protesi tecnologica, che fa nascere la domanda: “era il francese l'oggetto dei vostri sguardi? O il vostro capitano, che vi sorveglia?”. Il problema didattico è: chi e cosa è guardato? In ciò, Brecht non mostra alcun interesse per quello che è forse l'assunto fondamentale della concezione modernista della fotografia: l'idea, cioè, che anche l'immagine più realistica e impersonale sia pur sempre l'oggetto dello sguardo di qualcuno, un costrutto elaborato dall'“occhio del fotografo”. La sua attenzione è piuttosto rivolta al fatto che qui ci troviamo sull'opposto versante della situazione decostruita nella Tavola 4, sul fronte (o *proscenio*) della guerra. Le due dimensioni si pongono in qualche modo reciprocamente come scena e retroscena (nel senso che Erving Goffman attribuisce

a questa categoria di opposti) ⁻¹⁷. E anche se vediamo vedere, questo non basta per sciogliere l'intrico di intenzionalità sottese all'immagine.

Se la guerra è *in primis* una tecnica dello sguardo, la 'realtà' – come possibilità di azione politica – dell'immagine si configura come qualcosa di intermedio tra un barthesiano "campo di forze" (un costruito relativistico a più lati e *plurale*, dove le rappresentazioni mentali dell'osservatore e dell'osservato si ingannano e si confondono in un gioco di specchi) ⁻¹⁸ e un *panopticon* foucaultiano in cui lo sguardo può esprimersi solo in una dialettica radicale tra chi ha il potere di osservare e chi lo deve subire: ecco allora che le ragioni dell'*oggettività* non hanno alcun senso, se sei *tu* l'oggetto dello sguardo.

In questo sistema di relazioni entro cui prendono forma sia lo sguardo individuale, soggettivo, sia la logica culturale che definisce il regime di credenza delle immagini, non tutti gli attanti hanno lo stesso potere rispetto all'oggetto dello sguardo: la relazione tra chi *produce* e chi *subisce* il "potere delle immagini" è inversamente proporzionale alla fiducia nelle stesse: più credi nell'immagine (nella sua 'naturalità' e trasparenza) più sei soggetto (assoggettato) al regime dei suoi utilizzi sociali e culturali. In tal senso le immagini della guerra sono soltanto prodotti e strumenti del potere:

—
L'individuo è senza dubbio l'atomo fittizio di una rappresentazione 'ideologica' della società, ma è anche una realtà fabbricata da quella tecnologia specifica del potere che si chiama 'la disciplina'. Bisogna smettere di descrivere sempre gli effetti del potere in termini negativi: 'esclude', 'reprime', 'respinge', 'astrae', 'maschera', 'nasconde', 'censura'. In effetti il potere produce; produce il reale; produce campi di oggetti e rituali di verità. L'individuo e la conoscenza che possiamo assumerne derivano da questa produzione ⁻¹⁹.

—
Così mostrare (o, brechtianamente, "mostrare il mostrare") le rappresentazioni del potere implica la decostruzione (lo straniamento) dei suoi meccanismi produttivi.

Secondo Benjamin, l'"autore come produttore" è precisamente colui *che mostra* tali processi, e così facendo *indica* al tempo stesso una cura, una risposta, un antidoto. Rispetto a ciò, la posizione del filosofo e quella del drammaturgo si distinguono radicalmente nel considerare il ruolo del fotografo. Per Brecht, egli è sostanzialmente l'operatore occulto – invisibile e inconsapevole – del potere e delle sue mitologie propagandistiche. Per Benjamin, egli detiene sì il potere sulla tecnologia dello sguardo, ma questo potere rappresenta anche una responsabilità di ordine politico, rispetto alla quale la fotografia può assumere una funzione determinante. Egli auspica e confida in questo suo *potere di smascherare le rappresentazioni del potere* e immagina la figura del "fotografo-letterato" come colui che è capace di "dare alla sua fotografia quel commento scritto che la sottrae all'usura della moda e le conferisce un valore d'uso rivoluzionario" ⁻²⁰.

5. Come può essere definito, dunque, all'interno di questa dialettica, l'uso brechtiano della fotografia? Su che logica si basa, e come si differenzia dal modello auspicato da Benjamin?

Definirei sotto questo aspetto la *Kriegsfibel* una "teoria negativa", dove l'oggetto della negazione è specificamente l'idea di fotografia "come linguaggio" (e non, ad esempio, come arte o come documento). Sottolineo ancora la contraddizione tra l'*incipit* del testo, il suo enunciato programmatico ("Questo libro vuole insegnare l'arte di leggere le immagini") e il gesto di omettere le fonti (che, proprio in virtù dell'*incipit*, è lecito intendere come un enunciato negativo: un *lapsus* del testo). Aggiungo che Brecht interpreta al contrario l'idea di Benjamin, dato che *non fa* fotografie, ma le prende (fisicamente, le ritaglia) e le usa come una 'sponda' per la sua scrittura (il lavoro sulla didascalia è generalmente dello stesso genere: fotografia e testo sono prelevati *assieme* dalla pagina tipografica e riportati come un'immagine: in un caso, la Tavola 31, il testo, la didascalia, è l'immagine).

Sotto questo aspetto, sul versante del metodo, Brecht risolve tutte le contraddizioni attraverso un onnicomprensivo gesto di negazione, un diniego assoluto che abbraccia in un sol colpo arte e documento, testimonianza e mistificazione, militanza e propaganda. E che si fa beffe delle ambizioni artistiche, politiche e culturali dei fotografi.

Sembra evidente che la portata teorica della *Kriegsfibel* si estende ben al di là di ciò che le sue immagini 'dicono'. Rimarco come questo 'dire' (o enunciare), rispetto al quale il lettore è costantemente tenuto in allarme, non riguarda tanto il problema del *valore* (artistico e conoscitivo) della fotografia, ma il suo statuto linguistico: ciò che la fotografia può affermare, e cosa si deve obiettare a tali affermazioni. La negazione assolve così (anche) a una funzione didattica che scavalca sia il problema della legittimità estetica del medium (argomento facile, oggi ingenuo, ma contro il quale, all'epoca, si dovevano spesso scontrare i fotografi) sia il problema dello statuto epistemico e documentale delle immagini (argomento ben più complesso, che la *Kriegsfibel*, mi sembra, rifiuta programmaticamente di sciogliere).

Sia Brecht sia Benjamin, naturalmente, pensano che la fotografia mistifichi la realtà. L'enunciato iniziale della *Kriegsfibel*, l'invito ad apprendere "l'arte di leggere le immagini" (un'urgenza dettata dagli sconvolgimenti politici e sociali introdotti dalla tecnologia moderna, e dal sistema della riproducibilità tecnica, esibite nel libro nei loro esiti più inquietanti), presuppone il tema – che il pensiero postmoderno ha rilanciato al punto da farne una figura retorica – del "diluvio delle immagini", e l'idea che, specie in tempo di guerra, occorra imparare a 'governare' le rappresentazioni fotografiche, per non esserne sopraffatti. Il problema, però, è che la fotografia – questo, infine, sembra intendere Brecht – rende troppo semplice, immediata, alla portata di tutti (il che ne mina ogni *auctoritas*) anche un'altra arte tipicamente e pericolosamente moderna: l'arte ideologica, cinica e strumentale "di pensare con la testa degli altri".



01

Paoli Gioli,
Volti della banda
Baader-Meinhof, 1978.
Contatto su Polaroid
Polacolor Type 88
da carta di giornale.
Assemblaggio di dodici
immagini, 8,5 × 8,5 cm
ciascuna. Collezione
privata, attualmente
in deposito presso il
Museo di Fotografia
Contemporanea,
Cinisello Balsamo

– ¹ Il presente scritto fa parte di un più ampio studio sulla *Kriegsfibel* ed è la prosecuzione – con diverse omissioni e alcune integrazioni, necessarie per renderlo fruibile in forma autonoma – del mio saggio: *Fragapane* 2015. L'edizione su cui ho lavorato è quella italiana pubblicata da Einaudi nel 1972 col titolo *L'abici della guerra*, diversa dall'edizione originale per alcuni aspetti grafici piuttosto significativi (le pagine bianche al posto di quelle nere volute da Brecht, l'impaginazione di didascalie ed epigrammi), ma non per le immagini, i testi e la logica della sequenza visiva. Per la vicenda editoriale della *Kriegsfibel* e i suoi rapporti con il genere del fototesto letterario cfr. *Cometa* 2013.

– ² Didi-Huberman 2009, p. 28.

– ³ *Ivi*, p. 33.

– ⁴ Jameson 2008 [1998], pp. 195-196. La fonte è la stessa riportata da Benjamin 1966 [1931], pp. 75-76.

– ⁵ Ed è, per Brecht, principalmente un problema di ordine drammaturgico, che riguarda la *rappresentazione scenica* del denaro (Jameson cita ancora un'annotazione di Brecht dalle note per il *Jae Fleischhacker in Chicago*): “le catastrofi provocate dal denaro devono essere assolutamente dissimili da quelle occasionate dalla passione bellica o amorosa. Queste catastrofi prendono corpo in maniera più sottile, impalpabile e asciutta. Ciò che deve essere mostrato è esattamente questa sottile,

invisibile e distruttiva forza del denaro, che è così terribile soprattutto quando siamo sprovvisti di informazioni”, in Jameson 2008 [1998], p. 197.

– ⁶ Didi-Huberman 2009, pp. 172-173.

– ⁷ Cfr. Capa 1947.

– ⁸ Jameson 2008 [1998], p. 160.

– ⁹ *Ibidem*.

– ¹⁰ Commentando una fotografia di Kertész, Barthes scrive: “(qui, veramente, la fotografia supera se stessa: non è forse questa la sola prova della sua arte? Annullarsi come *medium*, non essere più un segno, bensì la cosa stessa?)”. Barthes 1980, p. 47.

– ¹¹ Intendo qui il termine in un senso strettamente linguistico, non psicologico: sarebbe infatti del tutto controproducente per la mia analisi ricondurre un metodo di lavoro, un progetto estetico e didattico, al livello di una idiosincrasia personale. Riguardo al nesso tra questa categoria filosofica e la posizione brechtiana sulla fotografia, mi sembra risolutiva la riflessione di Paolo Virno, suffragata da alcune annotazioni di Wittgenstein, sull'impossibilità logica di negare un'immagine (o ammettere l'esistenza di immagini negative): “Una immagine non mostra mai come non stanno le cose. [...] L'impossibilità di produrre una rappresentazione negativa, il cui solo compito sarebbe di mostrare l'inadeguatezza di una precedente rappresentazione, è la conseguenza diretta, o il corollario, di una

impossibilità più radicale: quella di distinguere la rappresentazione in genere, non importa se impeccabile o fallace, dal fatto rappresentato. [...] Scrive Wittgenstein [...]: ‘si può negare un'immagine? No. E in ciò risiede la distinzione tra immagine e proposizione’. La negazione è il crinale che separa il pensiero verbale dalla rappresentazione psicologica. [...] Il linguaggio stabilisce una relazione diretta con una rappresentazione psicologica (di per sé innegabile) soltanto se, astenendosi dal descrivere a sua volta il frammento di mondo che essa ci pone davanti, si limita a formulare un giudizio riflessivo sull'esito dell'attività cognitiva. Soltanto se, insomma, *rinuncia a occuparsi dell'oggetto su cui verte la rappresentazione per trattare la rappresentazione stessa come un oggetto*”, in Virno 2013, pp. 50-55, il corsivo è mio.

– ¹² Benjamin 2012 [1934], p. 153.

– ¹³ Jameson 2008 [1998], p. 122.

– ¹⁴ *Ivi*, p. 146.

– ¹⁵ Nella fotografia riprodotta si vedono alcuni generali falangisti spagnoli inginocchiati durante una messa e contornati da una folla di persone. Nel conflitto tra la didascalia e l'epigramma, l'immagine è stigmatizzata come una celebrazione del potere, uno spettacolo a favore di fotocamere e cineprese. Brecht usa il commento originale – apparentemente una mera descrizione della fotografia – per

mostrarne la valenza propagandistica. Rispetto all'oggetto rappresentato, il testo originale opera per tautologia, quello brechtiano per "distanziamento". Barthes ha analizzato la questione in termini semiotici, come una dialettica tra denotazione e connotazione. Cfr. Barthes 1985 [1961], pp. 15-17 ("Il testo e l'immagine").
— ¹⁶ Barthes 1980, p. 52.
— ¹⁷ Cfr. Goffman 1969

[1959]. "Nei confronti di una data rappresentazione il retroscena può essere definito come il luogo dove l'impressione voluta dalla rappresentazione stessa è scientemente e sistematicamente negata. Le funzioni caratteristiche di tali luoghi sono naturalmente molte. È qui che viene faticosamente costruita la capacità di una rappresentazione a esprimere qualcosa che vada oltre se stessa; è qui

che apertamente si creano illusioni e impressioni", in *Ivi*, p. 133.
— ¹⁸ Cfr. Barthes 1980, §. 5. "(La "vita privata" altro non è che quella zona di spazio, di tempo, in cui io non sono un'immagine, un oggetto. Ciò che devo difendere è il mio diritto politico di essere un soggetto)", in *Ivi*, p. 16.
— ¹⁹ Foucault 1976 [1975], p. 212.
— ²⁰ Benjamin 2012 [1934], pp. 155-156.

Bibliografia

- Barthes 1980** Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980 [ed. orig. francese 1980].
- Barthes 1985 [1961]** Roland Barthes, *Il messaggio fotografico*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, 1985 [ed. orig. francese 1961].
- Benjamin 1966 [1931]** Walter Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966 [ed. orig. tedesca 1931].
- Benjamin 2012 [1934]** Walter Benjamin, *L'autore come produttore. Discorso tenuto presso l'Istituto per lo studio del fascismo di Parigi il 27 aprile 1934*, in Andrea Pinotti / Antonio Somaini (a cura di), *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 147-162.
- Brecht 1972 [1955]** Bertolt Brecht, *L'abito della guerra*, Torino, Einaudi, 1972 [ed. orig. tedesca 1955].
- Capa 1947** Robert Capa, *Slightly Out of Focus*, New York, Henry Holt, 1947.
- Cometa 2013** Michele Cometa, *Kriegsfibel. Per una definizione del fototesto novecentesco*, in Francesco Fiorentino (a cura di), *Brecht e i media*, Roma, Istituto italiano di studi germanici, 2013, pp. 134-165.
- Didi-Huberman 2009** Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Paris, Minuit, 2009.
- Foucault 1976 [1975]** Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1976 [ed. orig. francese 1975].
- Fragapane 2015** Giacomo Daniele Fragapane, *Qualcosa di vero. La Kriegsfibel tra storia della fotografia e teoria della storia*, in Francesco Fiorentino / Valentina Valentini (a cura di), *Brecht e la fotografia*, Bulzoni, Roma, 2015, pp. 91-121.
- Goffman 1969 [1959]** Erving Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, il Mulino, 1969 [ed. orig. inglese 1959].
- Jameson 2008 [1998]** Fredric Jameson, *Brecht e il metodo*, Napoli, Cronopio, 2008 [ed. orig. inglese 1998].
- Virno 2013** Paolo Virno, *Saggio sulla negazione. Per una antropologia linguistica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013.

La dimensione individuale e comunitaria della borgata prima della massificazione sociale. Intellettuali e fotografi fra il 1945 e il 1960

Abstract

This essay investigates the visual and textual representations of the Roman slums (*borgate*) in Italian illustrated magazines between 1945-1960. Within this time frame, two distinct photographic attitudes emerge. Up until 1952, representations were generally more detached; after 1954, an engaging approach began to develop. Three examples are analysed in detail: a 1946 report by poet Giorgio Caproni, a 1951 article by Libero Bigiaretti (with photographs by Aldo Razzi), and a group of photographs taken by Tazio Secchiaroli in 1952.

Keywords

ROME, SLUMS, MAGAZINES, NEWSPAPERS, LIBERO BIGIARETTI, GIORGIO CAPRONI, ALDO RAZZI, TAZIO SECCHIAROLI

Con la fine della guerra Roma ‘scopre’ le sue borgate, agglomerati di caseggiati e baracche sorti perlopiù tra gli anni Dieci e Trenta, fuori dalla città ⁻¹. L’edificazione delle “Borgate ufficiali” ⁻² segue la serie di operazioni fasciste di isolamento dei monumenti e di sventramento dei borghi medievali interni all’Urbe, avvenute tra il 1925 e il 1929 e a metà degli anni Trenta ⁻³. Il proletariato che risiedeva in quelle aree fu reinsediato nei baraccamenti di Primavalle, Tiburtino III e Prenestina (per citare solo quelli di cui ci occuperemo in questa sede). L’aumento demografico, che raggiunse tassi particolarmente elevati nel 1931, in prossimità della guerra e dopo il 1951 ⁻⁴, si riversò nelle rimanenti borgate, definite “abusive”, dove masse contadine immigrate dovettero sottostare, dal 1939 al 1961 ⁻⁵, alla legge fascista contro l’urbanesimo, che le escludeva dall’iscrizione anagrafica,

dal diritto di voto e dall'assistenza sanitaria. Nel corso degli anni Cinquanta, la periferia romana si allargò ulteriormente per gli esiti delle speculazioni edilizie, restando fuori dall'attenzione governativa, fatta eccezione per l'analisi inclusa nell'*Inchiesta parlamentare sulla miseria* del 1952 -⁶. Entrambe le tipologie di borgata - "ufficiali" e "abusive" - erano l'esito di un'idea già post-unitaria, poi imperiale, di una capitale anti-industriale. A rendere peculiare la realtà periferica romana furono il mancato sviluppo dell'attività manifatturiera e il permanere degli abitanti in una condizione di segregazione anagrafica e politica, che li rendeva di fatto estranei al sistema economico-produttivo e ai diritti e responsabilità socio-politici e ideologiche. Per quanto realtà isolate e pressoché inesplorate da sguardi esterni, però, le borgate crebbero come un macro-cosmo urbano, sviluppando al loro interno comunità profondamente strutturate e maturate, per cultura ed esigenza, in maniera socialmente composita e interconnessa. Protagoniste di aggregazioni spontanee antifasciste già negli anni Trenta, dal 1948 al 1958 le borgate si caratterizzarono per il forte spirito associazionistico di confronto culturale e civile -⁷.

Gli anni Sessanta segnano lo stravolgimento culturale e antropologico di questa realtà. La maggiore prosperità e l'accrescimento di un atteggiamento consumistico-individualista dei gruppi sociali provocheranno innanzitutto la perdita dei legami interni alle borgate; nondimeno, le tante associazioni nate in periferia - eccetto le tre primarie organizzazioni per il diritto alla casa - cesseranno la loro attività.

La fotografia di borgata tra il 1945 e il 1960

Per una ricostruzione storico-fotografica di una realtà transitoria, circoscritta e specifica come quella della borgata romana tra il 1945 e il 1960, lo spoglio dei periodici e delle riviste illustrate si è rivelato tanto essenziale quanto sorprendente. Uno specifico interesse per l'interpretazione visiva e testuale della periferia si riscontra sia nelle testate d'attualità e d'informazione di diversa tendenza politica, quali "L'Unità", "La Settimana Incom", "Vie Nuove", "Tempo", il liberale "Mondo", i più moderati "L'Europeo" e "L'Espresso", sia nelle riviste culturalmente più impegnate come "Il Politecnico", "Il Contemporaneo" e "Cinema Nuovo". Lo spoglio dei periodici, principali vetrine d'informazione sulla borgata romana oltre che fonti di particolare interesse per il tema della committenza fotografica, ha reso possibile una mappatura complessa delle diverse modalità di ripresa dell'ambiente periferico. La ricerca si è combinata con uno studio delle fonti letterarie e cinematografiche del primo quindicennio postbellico e dei primi studi socio-urbanistici e antropologici sulla borgata, di poco successivi agli anni Cinquanta.

Complessivamente emerge per il periodo compreso tra il 1945 e il 1960 una scarsa attenzione fotografica per il tema, peraltro limitata al solo (sovente grossolano) reportage della stampa periodica -⁸. Questa osservazione avvalorava l'ipotesi di un coinvolgimento limitato dei singoli fotografi, ma anche della cultura scientifica, nei confronti della borgata.

Il disinteresse risulta particolarmente significativo se si considera la vasta attenzione che si registra nel periodo successivo: a partire dai primi anni Sessanta la borgata diviene oggetto di ricerca per la nascente sociologia urbana ⁻⁹, l'antropologia visiva e gli studi etnografici; un decennio più tardi, nuove generazioni di fotografi ne investigheranno le contraddizioni interne nel quadro di un interesse per il rapporto uomo-territorio ⁻¹⁰.

Il quadriennio 1945-1948 rappresenta oltretutto il momento di maggior vigore del cinema neorealista, cui non corrisponde una pari rivoluzione espressiva in ambito fotografico. Mentre la regia di Rossellini e soprattutto di De Sica getta prepotentemente lo spettatore nella strada, spingendolo per la prima volta fino ai confini urbani sfuggiti dalla società, né i più vigorosi fototesti di Federico Patellani e Lamberti Sorrentino né *Occhio quadrato* di Alberto Lattuada prendono in considerazione la borgata ⁻¹¹. Perfino nell'ambito specifico dei circoli fotografici, nati di lì a qualche anno, che dichiaratamente si richiamano alla corrente neorealista, non nascono progetti di raffigurazione della borgata. E gli esempi dovuti all'iniziativa di singoli fotografi free-lance, come la serie di *Borgate romane* realizzata da Luigi Crocenzi nel 1947, sono da considerarsi occasionali ⁻¹².

Una spinta di investigazione fotografica della società, nasce invece dalle iniziative di indagine nel Meridione promosse da scrittori e antropologi, ai quali, a partire dai primi anni Cinquanta, si affiancano operatori fotografici. La creazione di documenti (visivi), testimoni del "primitivo" ⁻¹³ nella società italiana, quindi il recupero di una compagine sociale originaria e inviolata, si inseriva in un progetto culturale essenzialmente neorealista. A ciò si collegava l'intento di privilegiare la realtà documentata quale memoria di sé stessa, offrendola al paese in teoria priva di manipolazioni. Viceversa, la borgata – realtà più scomoda e cruda – non conta di questa possibilità. Solo l'opera – letteraria nonché cinematografica – di Pier Paolo Pasolini, a partire dalla metà degli anni Cinquanta, coinvolgerà il popolo di borgata in un deliberato gesto di sensibilizzazione e in un impeto di interesse paragonabile.

Lo sguardo "esterno" delle riviste illustrate: due momenti

L'analisi della fotografia di borgata, condotta attraverso lo spoglio delle riviste, ha avuto come oggetto sia gli aspetti quantitativi sia l'interpretazione delle singole immagini, ovvero il messaggio fotografico in rapporto al testo scritto e alla testata considerata. Nel complesso si è riscontrata una maggiore attenzione al tema negli anni tra il 1945 e il 1949 (in alcuni periodici fino al 1952), poi di nuovo dal 1954 al termine del decennio: due momenti che rimandano a due distinti approcci fotografici.

Nell'immediato dopoguerra, numerosi articoli di cronaca sociale 'esibiscono' fotografie di borgata sulle testate politicamente più schierate con i due maggiori partiti politici: "L'Unità" (dal 1945) ⁻¹⁴, "La Settimana Incom" ⁻¹⁵ e, in minor misura, il settimanale "Vie Nuove"

(entrambi dal 1949). In questa ondata di pubblicazioni la situazione della borgata diviene una delle principali tematiche di paragone e propaganda politica tra PCI e DC in vista delle elezioni del 1948 -¹⁶; ovviamente con una maggiore attenzione, fotografica e informativa, da parte del PCI, che nelle borgate contava gran parte del proprio elettorato. Ne “L’Unità”, le proposte di partito sono spesso il principale soggetto, sia nel testo, sia nelle immagini; la borgata è fotografata con assiduità, ma in una prospettiva affrettata e scostata, che vuole farsi obiettiva. Ricorrono perlopiù vedute d’ambiente, mentre gli individui sono ritratti di rado. Diametralmente opposto è l’approccio adottato da “La Settimana Incom”, che mediante un focus su un singolo accadimento o dramma familiare, in cui il lettore viene immerso empaticamente, evita di restituirci la borgata come comunità e questione sociale.

Nel corso degli anni Cinquanta la borgata viene avvicinata e maggiormente esplorata. Artisti e scrittori contribuiscono ad accrescerne l’attenzione del pubblico, primo fra tutti Pasolini, che dal 1955 elegge la borgata a espressione della preziosa persistenza dell’autenticità e vitalità di un popolo -¹⁷. Altri, come Carlo Emilio Gadda e Alberto Moravia, ne scrivono, o prendono parte a spedizioni di soccorso -¹⁸. Al 1956 risalgono le prime indagini di interesse scientifico effettuate dall’antropologo Franco Cagnetta assieme al fotografo Franco Pinna -¹⁹. Principia così una seconda fase per la fotografia di borgata, che, sebbene ancora veicolata dalle esigenze dell’editoria periodica, porta alla luce l’identità di alcuni fotografi, e talvolta il loro personale interesse per questa realtà. Ne troviamo riscontro sulle pagine dei settimanali “L’Espresso”, “Il Mondo” -²⁰, “Il Contemporaneo” e “Cinema Nuovo” -²¹, ma anche su “Vie Nuove”, dal 1956 diretta da Maria Antonietta Macciocchi: di particolare merito è la serie del 1958, *Viaggio per Roma e dintorni*, composta da 3 componimenti di Pasolini, accompagnati da fotografie di Ermanno Rea -²².

Questo momento di maggiore attenzione fotografica per la periferia rivela però un accostamento parzialmente illusorio. Le fotografie di borgata de “L’Espresso” o “Il Mondo”, sono soprattutto opera di *free-lance* raggruppati dalla storiografia coeva sotto la definizione di “scuola romana”. Calogero Cascio, Ermanno Rea e Antonio Sansone -²³ hanno dato espressione a una fotografia “stradale”, certo segnata da istanze neorealiste, ma sostanzialmente di maniera, che l’hanno condizionata sul piano estetico-formale e nella lettura del soggetto: le loro fotografie ci restituiscono il dramma sociale in una chiave realista standardizzata e spesso bozzettistica. In altri *free-lance* come Franco Pinna, Caio Garrubba o Nicola Sansone, membri della cooperativa *Fotografi Associati* -²⁴, l’accesa passione politica – che talvolta grava sulla lettura delle fotografie – dà luce a uno stile più urgente e documentario. Alla cooperativa si devono numerose fotografie scattate in borgata, sebbene pubblicate esclusivamente sui periodici di sinistra (fatta eccezione per “Il Mondo”) come “L’Unità”, “Il Lavoro” e “Vie Nuove”: queste immagini, pur favorendo un approccio diretto e vantando una pretesa di

obiettività, tradiscono di fatto un'interpretazione fortemente ideologica e un'estraneità a questi luoghi. In entrambi i casi, sembra che la chiave poetica – spesso letteraria e condizionante – e il messaggio ideologico, seppur indiretto, rendano inaccessibile all'osservatore le singolarità degli individui ritratti, i quali assumono connotati tipizzati o restano intimamente distanti dal fotografo (e viceversa). In questi anni, la fotografia nell'editoria periodica fornisce una prospettiva esterna (ed esteriore) della borgata, caratteristica di uno sguardo ufficiale diretto al grande pubblico, che la analizza in superficie come fatto e fenomeno lineare, evitando di affrontarne le presenze sociali e la struttura interna, invece multiforme e complessa. Il *free-lance* elude solo in parte tali vincoli.

Giorgio Caproni su "Il Politecnico" (1946).

La dimensione sociale nelle borgate

Nell'inverno del 1946, "Il Politecnico" (1945-1947) pubblica i primi due scritti di Giorgio Caproni sulle borgate romane. Postosi fin dal principio come una delle principali vetrine di un nuovo ed eclettico dibattito culturale, "Il Politecnico" convoglia discussioni su temi socio-politici, economici, artistici e letterari, affrontati con la sincera premura che l'immediato dopoguerra esige, facendosi promotore dell'utilizzo della fotografia come strumento d'informazione. Fu lo stesso Vittorini a proporre una serie di indagini sulle condizioni di vita in diverse aree del paese, dedicando particolare attenzione alle grandi periferie di Roma e Milano –²⁵.

Caproni giunse una prima volta a Roma da Livorno nel novembre del 1938 e vi ritornò stabilmente nel 1945, introdotto nell'ambiente culturale dall'amico Libero Bigiaretti, anch'egli romano d'adozione. Incantato dalla magia dell'Urbe, Caproni ne fece l'oggetto di opere in prosa e in versi, fino al tramutarla – nel corso degli anni Sessanta – in irricognoscibile terra d'esilio, priva della sua originaria identità –²⁶. In ambito giornalistico, Caproni fu forse il primo autore a spingersi alle estremità di Roma, per proporre al pubblico un punto di vista dislocato e inedito –²⁷, di "una Roma dei sensi e delle visioni febbrili che, finita la guerra, [era già] destinata a sparire" –²⁸. Fin dall'articolo del 12 gennaio, infatti – *Anche a Roma l'Italia: storia di una periferia. Le "borgate" confino di Roma* –²⁹ – Caproni pone l'accento su una determinata parte della città, "la Roma vera, la Roma lavoratrice" –³⁰, nativa e autentica, composta dai romani d'origine e dal proletariato immigrato: "elementi prettamente indigeni della città che per sua natura, e a dispetto di tutto e tutti, è plebea pur nel suo splendore" –³¹. L'unica fotografia presente, anonima, "Su Porta Metronia, a volo d'uccello: depositi di uomini" –³², è una ripresa dall'alto che mostra il distendersi infinito dei piccoli baraccamenti (ognuno dei quali, diviso in vani, ospitava tre o quattro famiglie), costruiti nella borgate fasciste di Porta Metronia, Settecamini e Borgo Acilia.

Gli abitanti delle borgate sono i protagonisti dell'articolo pubblicato in prima pagina il 23 febbraio dello stesso anno, *Viaggio fra gli esiliati*



01

Giorgio Caproni,
Viaggio fra gli esiliati di Roma, in "Il Politecnico",
a. II, n. 22, 23 febbraio
1946, p. 1 (fotografo non
identificato). Firenze,
Biblioteca Nazionale
Centrale

di Roma –³³, questa volta affiancato da tre fotografie, lo stesso anonimo (fig. 1). Una prima parte dello scritto si sofferma ostinatamente sulla minuziosa descrizione degli alloggi, come a voler sopperire a un'impoverita ignoranza a riguardo. Le prime due immagini, in taglio alto nella pagina, sono vedute di una strada e di un cortile da cui si aprono le file di baracche di Pietralata e Tiburtino III. La didascalia che le accompagna pare riferirsi ad individui che per il lettore non possiedono un volto, poiché li nomina senza mostrarceli da vicino: “Vivono in questa palude, non lasceranno l'Italia, loro. Andranno ad applaudire ancora i loro tiranni per le piazze romane, o a disfarli per sempre, a essere uomini?” –³⁴. La prima fotografia mostra la liscia geometria delle lamiere delle baracche, precisamente descritte da Caproni: dalle quinte abitative intravediamo sbucare alcune figure, come pochi sopravvissuti. La seconda sembra avvicinarci a tre persone – un uomo e due bambini – delle quali, però, distinguiamo solo le sagome passare tra i panni stesi.

Sappiamo che Vittorini era solito selezionare le fotografie in relazione al solo soggetto rappresentato: “A me non importava nulla del valore estetico o informativo che la fotografia poteva avere singolarmente, ciascuna di per sé. M'interessava solo che ogni fotografia avesse un suo contenuto materiale (che cioè riproducesse un certo “oggetto”)” –³⁵. A tal proposito vi è una stretta corrispondenza tra le parole di Caproni e le immagini proposte da “Il Politecnico”. Nello scritto del 12 gennaio, una veduta dall'alto accompagna una generica narrazione sulla nascita delle borgate, dove l'abitante di periferia viene presentato come parte di un popolo di diseredati, sconosciuto al resto di Roma; le prime immagini dell'articolo successivo offrono rappresentazioni più dettagliate dei tuguri, in sintonia con la maggiore precisione delle parole di Caproni –³⁶. Tale accordo semantico, condotto dallo stesso Vittorini, aveva il compito di guidare la lettura dell'immagine (che, insieme ad altre, perdeva parte dalla sua frammentarietà caricandosi di significati) –³⁷ e di amplificare l'efficacia comunicativa del testo –³⁸.

Una sola fotografia ritrae con maggior cura gli abitanti del luogo, benché i loro volti rimangano nascosti. “Impiantarono la fontanella e se ne andarono. Tutta la borgata deve bere lì e lì lavare i suoi stracci” –³⁹ ritrae una donna e una bambina (forse la figlia), intente a recuperare dell'acqua a una fontanella comune. Rispetto alle coeve fotografie di borgata pubblicate sui periodici, questa immagine appare per alcuni versi più discreta. Le due figure, per nulla distratte dalla presenza del foto-reporter, sono inserite in una rappresentazione dotata di coscienza umana e formalmente misurata, che sembra negare in parte gli obiettivi di una manifesta “spettacolarizzazione” –⁴⁰. Il formato e l'inquadratura fanno ipotizzare l'impiego di un apparecchio con mirino a pozzetto, che avrà permesso al fotografo di muoversi liberamente e di osservare con i propri occhi il soggetto senza imporre la propria presenza.

Nella pagina, il rapporto tra le immagini e il testo risulta differente rispetto alla costruzione verbo-visiva de “L'Unità” (e successivamente di altri periodici), dove le fotografie erano pubblicate spesso

isolatamente. In questo caso, due fotografie sono affiancate a inizio pagina, in apertura dello scritto; in basso, a destra, l'immagine della coppia alla fontanella chiude l'articolo. Non si tratta di un fotoraconto, nondimeno l'accostamento fotografico si accordava agli obiettivi narrativi di Vittorini: "Era nell'accostamento tra le foto anche le più disparate ch'io riottenevo o tentavo di riottenere un valore più o meno estetico e un valore illustrativo o uno documentario [...], in correlazione sempre al testo. [...] Questo a condizione però che la fotografia fosse introdotta con criterio cinematografico e non già fotografico" –⁴¹. Le tre immagini in successione ci condurrebbero, in questo senso, a un ravvicinamento agli abitanti di borgata, attraverso tre sguardi che descrivono da principio ombre lontane, poi sagome ravvicinate, infine – forse – una famiglia.

Realtà sociale totalmente celata dal regime, nell'immediato dopoguerra la borgata inizia ad essere osservata, ma una distanza fisica e ideale, pregiudizievole, si pone tra i lettori/autori e gli abitanti di borgata: questi non parlano di sé, ma giungono a noi come 'oggetti' d'attenzione narrativa e fotografica. Negli articoli di Caproni, però, le fotografie di repertorio sono selezionate (da Vittorini) in base all'opera dello scrittore livornese, che nell'ambito dell'editoria periodica si pone in maniera singolare: nella rappresentazione narrativa della borgata egli si schiera, senza interessi, dalla parte della popolazione esiliata, ponendo il lettore di fronte a una sentenza, sebbene generica, sulla borgata come società, "questo *benedetto* popolo sempre *inquieto*". "Chi ora vive in questi luoghi – scrive Caproni nel 1946 – è gente scaraventata nel deserto, e anche il loro cuore, come può non essersi fatto deserto? [...] Dalle borgate bisogna partire per cominciare a ravvicinarci a Roma, per ritrovare anche in Roma, sotto il cemento armato e l'asfalto della borghesia, il terreno fertile e intatto dal quale possa rinascere l'Italia" –⁴².

La dimensione individuale nelle borgate.

Libero Bigiaretti su "Vie Nuove" (1951)

Fondata nel 1946 da Luigi Longo come "Settimanale di orientamento e di lotta politica", dal 1952 "Vie Nuove" è sottoposta a sostanziose modifiche grafiche (passando alla quadricromia e aumentando notevolmente l'apporto fotografico) e tematiche (diventando "Settimanale di politica, attualità e cultura"), nel tentativo di accrescere la sua diffusione. Dalla fondazione fino al 1952, la rivista pubblica diversi interventi sulla periferia romana, di cui tre con numerose fotografie: in tutti i casi compaiono affollate vedute dall'alto, in cui gli abitanti, ripresi in pose artificiali, non volgono mai lo sguardo al fotografo, apparentemente estraniato dal contesto –⁴³.

Libero Bigiaretti, scrittore marchigiano trasferitosi a Roma negli anni Venti, appartiene alla cerchia di intellettuali attorno ai quali gravita lo stesso Caproni, a contatto con l'ambiente della "Scuola romana" di Mario Mafai e, dalla fine degli anni Quaranta, con la "Scuola di Portonaccio", così definita da Ungaretti e capitanata dal pittore Renzo

Vespignani. La borgata dipinta da quest'ultimo è apparsa più volte sulle pagine de "Il Politecnico", "Il Contemporaneo" e "Vie Nuove". Anch'egli collaboratore di queste riviste -⁴⁴, Bigiaretti pubblica proprio su "Vie Nuove", il 1 luglio 1951, un articolo non comune, intitolato *La banda del Carbonaro domina la Via Prenestina: avventure e sventure di ragazzi in un suburbio romano* -⁴⁵. Accompagnato da sette fotografie di Aldo Razzi (fig. 2), lo scritto assume l'aspetto di un fotoraconto, sebbene non sia presentato come tale.

L'intervento Bigiaretti-Razzi tratta della storia di una banda di ragazzini di borgata, capeggiata da un giovane che si fa chiamare "il Carbonaro" e che vive sulla Via Prenestina. Dall'articolo risulta che Bigiaretti e il foto-reporter hanno trascorso l'intera giornata con i giovani i quali, per quel che si ricava dalle fotografie, hanno accettato la loro compagnia. L'articolo ci informa dei giochi – il bagno nelle "marane" e le battaglie tra i relitti dei carri armati abbandonati nell'Agro – e delle azioni 'di caccia' dei ragazzini, consistenti nella raccolta di cicche per il fumo e nella rivendita del tabacco, nel furto di cani a scopo di riscatto e nella spregiudicata conquista del rancio. Ogni avventura passa dalla penna di Bigiaretti e dalle immagini di Razzi, che seguono lo sviluppo narrativo dei fatti rivelandosi un utile strumento per comprendere il testo.

Come nel caso di Caproni, emerge nuovamente la prospettiva di un intellettuale non romano. A differenza del poeta, però, Bigiaretti si avvicina ulteriormente alla borgata, per restituircene cinque anni più tardi le esigenze sociali e, soprattutto, le peculiarità individuali. Questi ragazzi di borgata, scrive, "se hanno qualche cosa in comune con i giovani abitanti della periferia di ogni grande città, hanno però il diritto a qualche descrizione particolare", che permetta di "capire quali istinti di rivolta agitino le menti di questi, e quale necessità li spinga ad associarsi, a darsi un nome collettivo, a eleggersi un capo, a darsi uno statuto che non occorre neppure mettere in carta perché abbia valore operante" -⁴⁶. La prospettiva di Bigiaretti si fa più interna al contesto esaminato e le fotografie di Razzi si accostano al suo sguardo. Nella fotografia che ritrae i giovani intenti a raccogliere le cicche sul tram, siamo colpiti dalla posizione assunta dal fotografo, che coincide fisicamente e idealmente con quella dei ragazzi. Salito sul mezzo insieme alla banda, Razzi ha puntato l'obiettivo oltre di loro, spostando il soggetto della fotografia dal gruppo alla guardia che dorme. Lo stesso vale per la fotografia che ritrae frontalmente i giovanetti con il cane: servitosi probabilmente di un apparecchio fotografico con mirino a pozzetto, Razzi pone l'osservatore 'alla loro altezza', creando così la sensazione di un ulteriore ideale avvicinamento.

Del Carbonaro, invece, il primo piano fotografico ci restituisce, sul piano visivo, un giovane dai bei tratti e dall'aspetto sprezzante, già adulto. Sul piano letterario, Bigiaretti instaura un colloquio con lui e ne elenca fattezze e caratteristiche: "astuzia e intelligenza, coraggio e crudeltà. È un ragazzo bruno sui dodici anni, di una bellezza proterva e zingaresca, abile, scaltro, fornito di senso giuridico e autoritario,

Libero Bigiaretti,

*La banda del Carbonaro
domina la Via Prenestina.*

*Avventure e sventure di
ragazzi in un suburbio
romano, in "Vie Nuove",
a. VI, n. 24, 1 luglio 1951,
pp. 5-6 (fotografie di Aldo
Razzi). Firenze, Istituto
Storico della Resistenza
in Toscana*



d'istinto" -47. La fotografia mostra sullo sfondo i compagni del Carbonaro correre ed esultare, animosi e coraggiosi come preteso dalla loro età. L'inquadratura però ce li mostra solo in parte, andando (forse casualmente, in relazione al taglio della fotografia) al di là della loro condizione sociale -48: tutti i ragazzini possiedono nomi di battaglia, e Bigiaretti li elenca accuratamente uno per uno.

Questo stemperato fotoracconto, apparso in anni in cui la rivista lascia ampio spazio a fotografie e scritti specialmente di denuncia, è una delle più apprezzabili disamine dell'ambiente di borgata apparse nella stampa periodica dell'epoca. Illustrato con primissimi piani e senza il primario scopo di una denuncia sociale, attraverso parole documentate con semplicità da un foto-reporter, il fotoracconto mette per la prima volta in luce, spregiudicatamente, la personalità di un borgatario.

Senonché, l'ottica di Razzi sembra restare strettamente associata a quella di Bigiaretti. È probabile che lo scrittore abbia inteso avvicinarsi al gruppo di borgata per raccontarne il quotidiano, e che il fotografo abbia risposto alle volontà del primo in qualità di operatore (sebbene non sia da escludere la sua autonomia nella scelta delle inquadrature). Quelli che a nostro avviso si presentano come i primi esempi di uno sguardo sulla borgata inteso ad osservare internamente il mondo ritratto, provengono innanzitutto dalla volontà di intellettuali (non romani) di richiamare l'attenzione del paese sul dramma sociale di queste parti di città. Ma in che maniera, attraverso la fotografia, la periferia ci parla già di sé, da sé?

Tazio Secchiaroli, fotografo di borgata

Paparazzo per antonomasia e fotografo di cinema, Tazio Secchiaroli è un borgatario nato nel 1925 a Centocelle -49. Sovente si è dedicato,

in parallelo all'attività di fotografo d'assalto, alla ripresa fotografica di alcune aree di periferia ⁻⁵⁰, sebbene questa parte del suo operato sia stata discussa solo marginalmente. Autore poco attento alla conservazione dei negativi, le sue fotografie di borgata ammonterebbero oggi a solo una cinquantina di riprese ⁻⁵¹. Le due che prendiamo in esame (figg. 3, 4), scattate nel 1952 ⁻⁵², risalgono al primo periodo del suo apprendistato presso l'agenzia VEDO di Adolfo Porry Pastorel ⁻⁵³: sono gli anni in cui Secchiaroli, non ancora professionista e in una condizione socio-economica assai incerta, per far fronte al mercato dell'editoria periodica sviluppa alcune peculiarità operative – come l'istintività d'azione e la schiettezza formale – che si sarebbero rivelate distintive per tutta la sua fotografia.

Ventenne, Secchiaroli fotografa la borgata in qualità di 'scattino' (perlopiù parenti ed amici in occasioni di cerimonia) già dal 1944-1945 ⁻⁵⁴; quindi dal 1952, nei momenti liberi dall'impegno alla VEDO, si dedica nuovamente a ritrarre gli ambienti di periferia a lui familiari. Una prima considerazione ci porta a riflettere sulle motivazioni che lo spingono a fotografare in questi anni la borgata, considerato il suo tenore di vita e il costo di apparecchio e pellicole ⁻⁵⁵. Non possiamo escludere il tentativo di vendere qualche fotografia, ma egli era all'epoca sconosciuto e i suoi agganci redazionali si esaurivano a testate quali "Il Giornale d'Italia" o "Il Messaggero", difficilmente interessate a pubblicare fotografie di borgata ⁻⁵⁶. Si potrebbe ipotizzare, quindi, che la sua attività fotografica in periferia sia da considerarsi, agli esordi, di interesse anzitutto individuale.

Una sua fotografia ci mostra una baracca (fig. 3) di fronte alla quale sono presenti due uomini e diversi oggetti ammassati disordinatamente. Il luogo dello scatto si ipotizza essere il Mandrione, non distante dalla borgata di Centocelle ⁻⁵⁷. Le due figure non sembrano essere il soggetto principale della ripresa; piuttosto è rilevante la presenza di un gran numero di banchi e arnesi, in particolare del grosso oggetto ritratto sulla sinistra, di cui è presente un secondo esemplare – visto frontalmente – sopra il carretto a cui l'uomo è poggiato. Si tratta di congegni musicali meccanici, nello specifico di piani a cilindro, in disuso già negli anni Trenta, ma dal dopoguerra suonati per la strada da vagabondi e girovaghi. Gli ingombranti strumenti, posti in primo piano, sono i protagonisti della fotografia: la presenza dei due uomini, forse artigiani o più semplicemente musicanti o circensi, vi si lega strettamente.

Un'altra fotografia (fig. 4) mostra cinque bambini sulla porta di un tugurio: a giudicare dalla presenza di un pianoforte sul carretto, è ipotizzabile che sia stata scattata negli stessi anni e nel medesimo luogo. Ad uno sguardo più attento, si tratta in realtà dello stesso pianoforte della fotografia precedente, di cui possiamo riconoscere gli identici elementi e le lamiere della baracca, ripresa da due diverse prospettive. In questo caso, se l'obiettivo di Secchiaroli fosse stato principalmente quello di una denuncia sociale, egli si sarebbe dovuto porre a sinistra del carretto, per non nascondere i bambini e la baracca dietro al grosso oggetto.

03

Tazio Secchiaroli,
"Roma '52 - Poveri a
Roma", 1952. Stampa alla
gelatina ai sali d'argento,
20,6 × 30,6 cm.
Milano, Archivio
Secchiaroli. ©Tazio
Secchiaroli/David
Secchiaroli



04

Tazio Secchiaroli,
"Roma '52 - Poveri a
Roma", 1952. Stampa alla
gelatina ai sali d'argento,
20,2 × 30,7 cm.
Milano, Archivio
Secchiaroli. ©Tazio
Secchiaroli/David
Secchiaroli



Suffragati dalle osservazioni sul contenuto, peraltro avvalorate sul piano formale dal taglio dell'immagine e, su quello stilistico, da una resa diretta, scarna e scevra del patetismo che al contrario caratterizza la fotografia di borgata degli anni 1945-1960, siamo portati a pensare che Secchiaroli avesse realizzato le due fotografie più per se stesso che non per un'ipotetica vendita. Va anche presa in considerazione l'ipotesi che egli, originario di una zona situata nei pressi del Mandrione, avesse familiarità con quel piano e che pertanto non ne nutrisse una semplice curiosità; non meno plausibile l'eventualità che egli conoscesse i due uomini ritratti. L'interesse tutto personale di Secchiaroli per i pianoforti ci richiama ad alcuni aspetti della modalità di rappresentazione proposta da Alberto Lattuada nella serie fotografica di *Occhio Quadrato* (1940) –⁵⁸, in cui una diversa realtà di emarginazione veniva narrata attraverso la memoria che circondava gli oggetti, piuttosto che nel ritratto dei suoi abitanti. In questo senso gli oggetti nelle fotografie di Secchiaroli possono divenire per noi dei rimandi, indici di una storia che non si esaurisce alla povertà ritratta, ma che rinvia alla presenza stessa di una popolazione, ai due uomini e al loro mestiere, nonché a un'usanza musicale di borgata.

Gli anni che vanno dal 1945 al 1960 sono fortemente segnati dal passato storico ed ancora legati al fenomeno della Resistenza e della Liberazione (con una fotografia che si legittima dello stesso trascorso storico e ideologico). A partire dai primi anni Sessanta il principio e la motivazione sociale diverranno la modernizzazione e la maggiore prosperità economica, misurata sul singolo e non più sulla collettività –⁵⁹. Da un contatto sempre maggiore della borgata con la società esterna, anche le interconnessioni sociali, caratteristiche della vita in periferia, andranno via via stemperandosi –⁶⁰, insieme ai rapporti con le culture d'origine e alle specificità individuali, per giungere a quel processo di omologazione sociale che prenderà avvio proprio dagli anni Sessanta. Nell'intento di rintracciare una modalità di rappresentazione visiva della borgata, non costretta entro i vincoli della gabbia politico-ideologica (che, per le ragioni considerate, è propria di molta fotografia degli anni 1945-1960), o eccessivamente appesantita di lirismo, che possa farsi voce della borgata stessa negli anni immediatamente precedenti al suo stravolgimento, vogliamo cogliere nelle fotografie di Secchiaroli uno sguardo ancora partecipativo dell'ambiente ritratto –⁶¹.

Conclusioni

I tre casi considerati riflettono altrettante trasformazioni nella restituzione visiva e verbale della borgata. Nell'ambito dell'editoria periodica, il contributo del 1946 di Giorgio Caproni è testimone di una prima mutazione, sebbene principalmente testuale: un intellettuale non romano propone un'inedita riflessione (in più articoli) sul popolo di periferia, immediatamente prima di *Paisà* di Rossellini e dunque in anticipo sulla grande produzione cinematografica che con maggior irruenza mostrerà la borgata. I singoli abitanti non compaiono ancora, ma la prospettiva

di Caproni si fa ‘interna’, assumendo il punto di vista della comunità che esplora.

L’articolo del 1951 di Libero Bigiaretti (anch’egli non romano), accompagnato dalle fotografie di Aldo Razzi, presenta ulteriori elementi di emancipazione: le peculiarità del singolo (o di un gruppo di singoli) vengono per la prima volta presentate in una rivista “di orientamento e di lotta politica”, in maniera peculiare e ragionata: lo scrittore ha conosciuto un borgatario. Tuttavia la fotografia non si affranca ancora dal messaggio testuale di cui è fondamentale supporto.

Le fotografie di borgata di Tazio Secchiaroli abbandonano infine questo rapporto, collocandosi al di fuori dell’immediato discorso giornalistico: l’origine culturale e la personalità del fotografo, propenso a una ripresa più istintiva che riflessiva degli oggetti e dei luoghi, hanno dato origine a immagini che comunicano non tanto una interpretazione documentaria, quanto piuttosto la percezione di un contesto sociale di cui il fotografo anzitutto è parte.

—
Note

— ¹ Il termine “borgata” viene utilizzato per la prima volta nel 1924 con la costituzione della zona di Acilia: Insolera 2001, p. 145.

— ² Dall’isolamento del complesso del Campidoglio e dalle distruzioni nella zona dei fori imperiali nacquero le borgate di San Basilio, Prenestina e Gordiani: Manieri Elia 1991.

— ³ Dalla distruzione della Spina di Borgo (1934-1936), nascono le borgate di Primavalle, Pietralata e Acqua Bullicante, per gli oltre 5.000 sfollati. Cederna 1979 e Clementi / Perego 1983.

— ⁴ Berlinguer / Della Seta 1976, pp. 26-27.

— ⁵ Sulla legge 1092 del 6 luglio 1939: Berlinguer / Della Seta 1976, p. 233.

— ⁶ L’*Inchiesta* prese in esame anche le borgate (sebbene solo cinque delle oltre 100 esistenti).

La relazione finale fu curata dalla parlamentare comunista Maria Lisa Cinciari Rodano, che denunciò la generale ignoranza al riguardo: Fiocco 2004, p. 130.

— ⁷ Berlinguer / Della Seta 1976, pp. 217-230.

— ⁸ Sulla fotografia italiana nei periodici dell’epoca, si veda Russo 2011.

— ⁹ Ferrarotti 1979.

— ¹⁰ Valtorta 2013.

— ¹¹ Turrone 1959.

— ¹² Le circa cento fotografie (raccolte in serie dal CRAF di Spilimbergo) sono state realizzate in stretta connessione con il cinema coevo, mediante un approccio documentario (Turrone 1959).

— ¹³ Russo 1997, pp. 73-90, in part. p. 78.

— ¹⁴ Appartenenti alla prima ondata di interesse sono ad esempio due articoli non firmati apparsi nel 1947 su “L’Unità”:

Una battaglia condotta dai comunisti, corredato da due fotografie che ritraggono altrettanti deputati del PCI in visita in borgata (Una battaglia 1947) e Perché deve vincere il Blocco del Popolo, in cui tre fotografie mostrano solo baracche deserte, riprese da una certa distanza (Perché deve vincere 1947).

— ¹⁵ Gli articoli sulle borgate nel settimanale di Sandro Pallavicini si concentrano nel 1949: Fiore 1948a, 1948b. Le otto fotografie che compongono ogni articolo (scattate da Enrico Aldanese e Mario Damicelli), più rasserenanti rispetto a quelle de “L’Unità”, ritraggono quasi tutte gente del luogo (l’ambiente raramente è ripreso), ma dalla ristretta prospettiva del fatto di cronaca.

— ¹⁶ Paolo Morello (2010, p. 216) parla di

“spettacolarizzazione della miseria” riferendosi all'utilizzo politicizzato di immagini che nel dopoguerra mostrano le aree più povere del Paese.

– 17 In particolare dalla pubblicazione dei romanzi *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959), e dalla raccolta di poesie *Le Ceneri di Gramsci* (1957).

– 18 Nel febbraio del 1956 vengono organizzate, da alcuni intellettuali insieme a delegazioni del PCI, le spedizioni a Primavalle, Pietralata e Prenestino per prestare soccorso – a seguito di tremende nevicate – e lanciare un appello al governo.

– 19 Pinna 1996.

L'inchiesta sulla borgata si svolge nell'ambito dello studio sulle musiche cerimoniali delle comunità Rom del Mandriane.

– 20 Ne “L'Espresso” compaiono immagini di borgata soprattutto nel quadriennio 1958-1961: è interessante la serie di quattro articoli, *Rapporto morale su Roma*, che mostrano, senza crediti e confusamente associate, fotografie di Pinna (realizzate nella spedizione con Cagnetta) e di William Klein (da *Rome*, 1959): Serini / Zanetti 1961a, 1961b, 1961c, 1961d. “Il Mondo” propone interventi di denuncia sulle borgate ma dal punto di vista fotografico le rappresenta velatamente, con fotografie di Paolo Di Paolo, Maria Orioli, Ivo Melolesi e di autori considerati della “scuola romana”, di un realismo aneddotico e ottimistico: Cutrupi 2005.

– 21 Sulla rivista “Il Contemporaneo” viene

presentata parte del poemetto di Pasolini // *pianto della scavatrice* assieme a sei fotografie anonime: Pasolini 1957. “Cinema Nuovo” ospita, nel 1954-1955, 33 fotodocumentari, pensati da Guido Aristarco e Cesare Zavattini in stretto rapporto con gli obiettivi di rivalutazione dei temi del cinema neorealista, di cui due sulle borgate (Lalonde 1955; Manetti / Mastellini 1955): le fotografie anonime nel primo e quelle di Marisa Mastellini nel secondo esprimono un approccio narrativo-documentario non comune.

– 22 Pasolini 1958a, b, c; Rea 2012. L'attenzione fotografica di “Vie Nuove” alle borgate va dall'inizio del 1949 fino al 1952 circa: donne e bambini sono i massimi protagonisti, ritratti troppo spesso in pose artificiali. Dal 1956 vi è di nuovo una spiccata attenzione al tema.

– 23 Di origine meridionale e quasi tutti provenienti da studi universitari, questi autori hanno sviluppato la propria fotografia a Roma, durante gli anni Cinquanta. Ispirati anche dalla fotografia umanista francese, essi hanno messo in luce la semplicità e il volto della tenerezza popolare, attraverso un realismo formalmente composto. Viganò 2006.

– 24 Cooperativa di fotografi fondata nel 1952 da Franco Pinna e Caio Garrubba – a cui si uniscono Nicola Sansone, Pablo Volta e Plinio De Martiis – e scioltasi nel 1954. Pinna 1996; Garrubba 1983.

– 25 Donzelli / Frabotta 2012, p. 78.

– 26 Caproni 1965.

– 27 Va precisato come le prime fotografie di borgata apparse su “L'Unità”, principale periodico di divulgazione fotografica della borgata, si riferiscono al 1945 (Alla periferia 1945), ma fino al 1947 pressoché nessuna immagine ne ritrae gli abitanti.

– 28 Donzelli / Frabotta 2012, p. 49.

– 29 Caproni 1946a, p. 2.

– 30 *Ibidem*.

– 31 *Ibidem*.

– 32 *Ibidem*.

– 33 Caproni 1946b, p. 1.

– 34 *Ibidem*.

– 35 Vittorini 1954; Dolfi 2007, pp. 61-81, in part. pp. 61-64.

– 36 Caproni 1946b, p. 1.

– 37 E. Vittorini, in Dolfi 2007, p. 62.

– 38 “Con ‘Politecnico’ fu la prima volta che la fotografia venne introdotta nel linguaggio culturale e portata a far corpo con esso in modo da renderne più evidenti (visivi) i concetti e insieme da caricarsi di significati rinnovatori”, lvi, p. 61.

– 39 Caproni 1946b, p. 1.

– 40 Morello 2010, pp. 211-271.

– 41 E. Vittorini in Dolfi 2007, p. 62.

– 42 Caproni 1946a, p. 2.

– 43 Funghi 1951a, 1951b, ognuno illustrato da tre fotografie anonime; Natoli 1951, con sei fotografie anonime.

– 44 Bigiaretti aveva già scritto del popolo di borgata tra il 1937 e il 1948 (raccolta *Questa Roma*): Bigiaretti 1981, pp. 63-86.

– 45 Bigiaretti 1951, pp. 5-6.

– 46 *Ivi*, p. 5.

– 47 *Ibidem*.

– 48 Non sappiamo se il formato quadrato dell'immagine provenga da un taglio redazionale o se sia originale del negativo, poiché l'archivio fotografico della rivista è da alcuni anni non consultabile.

– 49 Secchiaroli 1977; Mormorio 1984 e 1998. Abbiamo notizia di altri due fotografi nati e vissuti in borgata negli anni considerati, i paparazzi Guglielmo Coluzzi e Sergio Strizzi; tuttavia non vi è testimonianza di una loro particolare attenzione fotografica nei confronti della periferia romana.

– 50 La prima fotografia scattata da Secchiaroli, proprio in periferia, con una Kodak Retina II C di un amico, sarebbe del 1943 (Mormorio 1998, p. 7): si tratta del ritratto di un compagno presso un campo di calcio a Centocelle.

– 51 Da un colloquio con Giovanna Bertelli, in data 7 novembre 2013.

– 52 Negativi e provini rimasti degli scatti realizzati da Secchiaroli in periferia sono custoditi presso l'Archivio Tazio Secchiaroli di Roma. Ringraziamo Giovanna Bertelli e David Secchiaroli per la gentile concessione

delle fotografie qui prese in esame.

– 53 Dopo il quadriennio con Pastorel, Secchiaroli fonda, assieme a Sergio Spinelli, l'agenzia fotografica *Roma's Press Photo*, che lascia nel 1962 al suo socio, per dedicarsi alla fotografia di cinema: Mormorio 1998, pp. 12-17.

– 54 Sappiamo, da una lettera pubblicata da Paolo Morello (2010, p. 230), scritta da Secchiaroli al fotografo Francesco Carlo Crispolti, di almeno un matrimonio ripreso alla zona cavernosa della Torraccia, che tornerà a fotografare nel 1952.

– 55 Nel 1952 la VEDO era "un'agenzia già vecchia e scassata" (Mormorio 1998, p. 13).

– 56 Secchiaroli, tramite la VEDO, aveva contatti anche con il giornale comunista "Momento Sera" (Mormorio 1998), ma non abbiamo trovato notizie di una sua pubblicazione fotografica di borgata sul quotidiano.

– 57 Una fotografia pubblicata anonima e senza una data precisa in Siciliano / Pirani 2006, p. 69, da noi attribuita a Secchiaroli, presenta alcuni elementi in comune con la nostra immagine, che lasciano pensare

ad uno scatto eseguito nello stesso luogo e nel medesimo giorno. Tuttavia la didascalia alla fotografia pubblicata nel testo riporta, come luogo dello scatto, la zona cavernosa della Torraccia; crediamo dunque che anche questa sia da riferirsi al Mandrione.

– 58 Lattuada 1940: volume composto da 26 tavole fotografiche, realizzate nel 1937, di alcune aree baraccate di Milano, della Fiera di Sinigaglia e di zone di Venezia.

– 59 Ginsborg 1998, pp. 288-294, 305-309.

– 60 Sull'alterazione delle borgate negli anni Sessanta e Settanta, Ferrarotti 1979.

– 61 Secchiaroli fotografa di nuovo la borgata nel settembre del 1960, seguendo Pier Paolo Pasolini durante i sopralluoghi per il film *Accattone*. Le fotografie sono state raccolte da Graziella Chiarocossi in un importante album, di cui chi scrive ha in corso di pubblicazione un approfondimento.

Bibliografia

- Alla periferia 1945** *Alla periferia della città si lotta contro la disoccupazione, la fame, la miseria*, in "L'Unità", XXII (nuova serie), n. 12, 14 gennaio 1945, p. 2.
- Berlinguer / Della Seta 1976** Giovanni Berlinguer / Piero Della Seta, *Borgate di Roma*, Roma, Editori Riuniti, 1976 (seconda edizione).
- Bigiaretti 1951** Libero Bigiaretti, *La banda del Carbonaro domina la Via Prenestina. Avventure e sventure di ragazzi in un suburbio romano*, in "Vie Nuove", a. VI, n. 24, 1 luglio 1951, p. 5-6.

- Bigiaretti 1981** Libero Bigiaretti, *Questa Roma: lungo viaggio sentimentale da una città pacioccona e rionale a una metropoli dispersiva e caotica*, Roma, Newton Compton, 1981.
- Caproni 1946a** Giorgio Caproni, *Anche a Roma l'Italia: storia di una periferia. Le "borgate" confino di Roma*, in «Il Politecnico», a. II, n. 16, 12 gennaio 1946, p. 2.
- Caproni 1946b** Giorgio Caproni, *Viaggio fra gli esiliati di Roma*, in «Il Politecnico», a. II, n. 22, 23 febbraio 1946, p. 1.
- Caproni 1965** Giorgio Caproni, *Congedo del viaggiatore cerimonioso e altre prosopopee*, Milano, Garzanti, 1965.
- Cederna 1979** Antonio Cederna, *Mussolini urbanista: lo sventramento di Roma negli anni del consenso*, Bari, Laterza, 1979.
- Clementi / Perego 1983** Alberto Clementi / Francesco Perego, *La metropoli "spontanea", il caso di Roma: 1925-1981. Sviluppo residenziale di una città dentro e fuori dal piano*, Bari, Dedalo, 1983.
- Cutrupi 2005** Massimo Cutrupi, *Il Mondo e la fotografia. Il fondo Pannunzio*, Roma, Nuova Arnica, 2005.
- Dolfi 2007** Anna Dolfi (a cura di), *Letteratura & fotografia*, Roma, Bulzoni, 2007.
- Donzelli / Frabotta 2012** Elisa Donzelli / Biancamaria Frabotta (a cura di), *Giorgio Caproni: Roma la città del disamore*, Roma, De Luca, 2012.
- Ferrarotti 1979** Franco Ferrarotti, *Roma da capitale a periferia*, Bari, Laterza, 1979.
- Fiocco 2004** G. Fiocco, *L'Italia prima del miracolo economico, L'inchiesta sulla miseria, 1951-1954*, Roma, Pietro Lacaita Editore, 2004.
- Fiore 1948a** Ilario Fiore, *L'hanno chiamato Villa Gaia*, in "La Settimana Incom", a. I, n. 3, 18 dicembre 1948, pp. 9-10.
- Fiore 1948b** Ilario Fiore, *Per comprare calce e mattoni hanno venduto i pochi mobili*, in "La Settimana Incom", a. I, n. 3, 18 dicembre 1948, pp. 9-10.
- Funghi 1951a** Franco Funghi, *È morta una bimba uccisa dalla miseria*, in "Vie Nuove", a. V, n. 50, 17 dicembre 1950, p. 5.
- Funghi 1951b** Franco Funghi, *L'inferno di Tor Marancia*, in "Vie Nuove", a. VI, n. 2, 14 gennaio 1951, p. 6.
- Insolera 2001** Italo Insolera, *Roma moderna: un secolo di storia urbanistica, 1870-1970*, Torino, Einaudi, 2001.
- Garrubba 1983** Caio Mario Garrubba, *Caio Garrubba*, Milano, Gruppo Editoriale Fabbri, 1983.
- Ginsborg 1998** Paul Ginsborg, *Storia d'Italia 1943-1996, Famiglia, società, Stato*, Torino, Einaudi, 1998.
- Lalonde 1955** Gaby Lalonde, *I fotodocumentari di Cinema Nuovo. Beatrice e Maorina*, in "Cinema Nuovo", a. IV, n. 52, 10 febbraio 1955, pp. 97-105.
- Lattuada 1941** Alberto Lattuada, *Occhio quadrato: 26 tavole fotografiche*, Milano, Corrente, 1941.
- Manetti / Mastellini 1955** Roberto Manetti / Marisa Mastellini, *I fotodocumentari di Cinema Nuovo. Roma proibita*, in "Cinema Nuovo", a. IV, n. 70, 10 novembre 1955, p. 337-345.
- Manieri Elia 1991** Mario Manieri Elia, *Roma capitale: strategie urbane e uso delle memorie*, in Alberto Caracciolo (a cura di), *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. Il Lazio*, Torino, Einaudi, 1991.
- Morello 2010** Paolo Morello, *La fotografia in Italia (1945-1975)*, Roma, Contrasto, 2010.

- Mormorio 1984** Diego Mormorio / Mario Verdone (a cura di), *Il mestiere di fotografo*, Roma, Romana Libri Alfabeto, 1984.
- Mormorio 1998** Diego Mormorio, *Tazio Secchiaroli: dalla dolce vita ai miti del set*, Milano, Federico Motta, 1998.
- Natoli 1951** Aldo Natoli, *L'altra Roma. Il Congresso visita il lavoro e le sofferenze del popolo romano*, in "Vie Nuove", a. VI, n. 15, 15 aprile 1951, pp. 7-8.
- Pasolini 1957** Pier Paolo Pasolini, *Il pianto della scavatrice*, in "Il Contemporaneo", a. IV, supplemento al n. 4, 8 giugno 1957, p. 1.
- Pasolini 1958a** Pier Paolo Pasolini, *Viaggio per Roma e dintorni: Il fronte della città*, in "Vie Nuove", a. XIII, n. 18, 3 maggio 1958, pp. 4-7.
- Pasolini 1958b** Pier Paolo Pasolini, *Viaggio per Roma e dintorni: I campi di concentramento*, in "Vie Nuove", a. XIII, n. 19, 10 maggio 1958.
- Pasolini 1958c** Pier Paolo Pasolini, *Viaggio per Roma e dintorni: I tuguri*, in "Vie Nuove", a. XIII, n. 21, 24 maggio 1958.
- Perché deve vincere 1947** *Perché deve vincere il Blocco del Popolo*, in "L'Unità", a. XXIV, n. 240, 12 ottobre 1947, p. 2.
- Pinna 1996** Giuseppe Pinna (a cura di), *Franco Pinna: fotografie 1944-1977*, Milano, Federico Motta Editore, 1996.
- Pinna 2012** Giuseppe Pinna, *Con gli occhi della memoria. La Lucania nelle fotografie di Franco Pinna. Catalogo generale dei provini*, Trieste, Il Ramo d'Oro, 2012.
- Rea 2012** Ermanno Rea, *1960: io reporter*, Milano, Feltrinelli, 2012.
- Russo 1997** Antonella Russo, *Il luogo e lo sguardo. Letture di storia e teoria della fotografia*, Torino, Scriptorium, 1997.
- Russo 2011** Antonella Russo, *Storia culturale della fotografia italiana. Dal Neorealismo al Postmoderno*, Torino, Einaudi, 2011.
- Serini / Zanetti 1961a** Mariasilvia Serini / Livio Zanetti, *Rapporto morale su Roma. Il peccato femminile*, in "L'Espresso", a. VI, n. 13, 26 marzo 1961, pp. 1-2.
- Serini / Zanetti 1961b** Mariasilvia Serini / Livio Zanetti, *Rapporto morale su Roma. Il peccato maschile*, in "L'Espresso", a. VI, n. 14, 2 aprile 1961, pp. 13-14.
- Serini / Zanetti 1961c** Mariasilvia Serini / Livio Zanetti, *Rapporto morale su Roma. Perché sono ragazzi di vita*, in "L'Espresso", a. VI, n. 15, 9 aprile 1961, pp. 17-18.
- Serini / Zanetti 1961d** Mariasilvia Serini / Livio Zanetti, *Rapporto morale su Roma. Il complesso del Nido*, in "L'Espresso", a. VI, n. 14, 2 aprile 1961, pp. 17-18.
- Secchiaroli 1977** Tazio Secchiaroli, in "Progresso Fotografico", a. LXXXIV, n. 11, novembre 1977, pp. 16-31.
- Siciliano / Pirani 2006** Enzo Siciliano / Federica Pirani (a cura di), *Pasolini e Roma*, catalogo della mostra (Roma, Museo di Roma in Trastevere, 2006), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005.
- Turroni 1959** Giuseppe Turroni, *Nuova fotografia italiana*, Milano, Schwarz Editore, 1959.
- Una battaglia 1947** *Una battaglia condotta dai comunisti. Oggi nasce a Tormarancio un nuovo decoroso quartiere*, in "L'Unità", a. XXIV, n. 118, 21 maggio 1947, p. 2.
- Valtorta 2013** Roberta Valtorta (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 2013.
- Viganò 2006** Enrica Viganò, *Neorealismo: la nuova immagine in Italia 1932-1960*, Milano, Admira, 2006.
- Vittorini 1954** Elio Vittorini, *La foto strizza l'occhio alla pagina*, in "Cinema Nuovo", a. III, n. 33, aprile 1954, pp. 200-202.

Vitali, Gernsheim, Newhall, Soby, 1956-1961. Intorno ad alcune mostre di fotografia a Milano

Abstract

During the 1950s, Lamberto Vitali, a prominent collector, art historian, and photography connoisseur, promoted and curated several exhibitions in Milan, including Cartier-Bresson, the Gernsheim Collection, 19th-century Italian photography, Werner Bischof, Robert Capa, and *The Family of Man*. Based on original documents and private correspondence with such interlocutors as Helmut Gernsheim, Beaumont Newhall, James Thrall Soby, and Alfred H. Barr Jr., this essay discusses Vitali's crucial role in earning Milan a prominent place in the international circuit of post-war photographic culture.

Keywords

LAMBERTO VITALI, HELMUT GERNSHEIM, BEAUMONT NEWHALL, JAMES THRALL SOBY, ALFRED H. BARR, JR., EXHIBITIONS, MILAN, 1950S

Nell'Appendice agli *Atti* del I Convegno nazionale di fotografia, tenutosi a Villa Zorn a Sesto San Giovanni il 18 ottobre 1959 a conclusione della *Mostra della fotografia italiana d'oggi*, Lamberto Vitali così esordisce:

—
Nello scorso maggio, per la prima volta, le sale del Metropolitan Museum di Nuova York si sono aperte alla fotografia: dalla piccola plastica alle oreficerie egiziane si passava bruscamente alle immagini in bianco e nero e a colori [...] gli organizzatori della mostra (*Photography in the Fine Arts* [...]) avevano tenuto ad ammettere la fotografia con tutti gli onori in uno dei più illustri complessi che conti il mondo ⁻¹.

—
Lo studioso coglie l'occasione per tornare sulla "vecchia questione della fotografia come espressione artistica e riconoscerne gli eventuali limiti" e nel ragionare su chi sia l'artista in fotografia – "colui che veda ciò che

gli altri *non* vedono e [...] veda *come* gli altri non vedono” – cita coloro che considera riferimenti imprescindibili: James Thrall Soby, “il più acuto critico d’arte americano”, Edward Steichen, Beaumont Newhall, Henri Cartier-Bresson, fotografo dell’“istante decisivo”. I primi tre, cui va aggiunto Alfred H. Barr, Jr., rappresentano i grandi musei d’America, tappa frequente dei suoi viaggi ed emblema della modernità ma anche di un mondo dell’arte che aveva aperto le porte alla fotografia ben prima di quanto fosse accaduto altrove, Italia compresa. La frequenza con cui Vitali scrive a Barr, a Soby, a Newhall, quest’ultimo conosciuto grazie a Helmut Gernsheim, è segno della sua inesauribile curiosità e della necessità di un costante confronto sui temi dell’arte moderna, sulla promozione di quella italiana, sulla fotografia. Tra i primi italiani a studiare storicamente la fotografia e a considerarla linguaggio della cultura contemporanea, inserendola a pieno titolo nella riflessione sulle forme artistiche del proprio tempo, anche a Sesto San Giovanni Vitali suggerisce uno sguardo più alto rispetto alla discussione in atto sullo stato della fotografia italiana, ancora condizionata dalla diatriba tra professionisti e dilettanti, indicando l’esempio dei musei americani che, sotto la guida di intellettuali e curatori di indubbia levatura, hanno contribuito ad iscrivere la fotografia nel sistema dell’arte.

La grande mostra *Photography in the Fine Arts*, visitata da Vitali, non è certo ricordata in modo casuale. L’esposizione si era tenuta al Metropolitan Museum di New York nell’estate del 1959 e comprendeva 85 fotografie selezionate tra le 438 inviate al museo, rappresentative di diverse tendenze e del lavoro di 55 tra i maggiori fotografi del mondo. Quasi certamente la mostra era stata segnalata a Vitali da Gernsheim – il contatto tra i due data dal 1952 – che nell’introduzione al suo *Creative Photography*, scritta nel dicembre 1960, ne sottolineava con forza “the intention of demonstrating photography’s place in the fine arts” ⁻². Il progetto della mostra era stato concepito per iniziativa del fotografo Ivan Dmitri che dalle pagine della “Saturday Review” aveva lanciato un appello ai musei perché collezionassero ed esponessero “great photographs as art”. Non era mancato il patrocinio di riviste, editori ed esperti di settore, con l’adesione di ben 21 direttori di museo che avevano formato la giuria (tra cui Newhall e Steichen). Le fotografie esposte sarebbero poi confluite nelle ricche collezioni del Metropolitan ⁻³.

Il pensiero di Vitali segna lo scarto con il mondo dei circoli fotografici e con il dibattito italiano ⁻⁴ e promuove in Italia, ma soprattutto a Milano, l’arrivo di grandi mostre di fotografia, iscrivendo il capoluogo lombardo nei circuiti espositivi internazionali che comprendevano New York e le grandi capitali europee. Grazie a Vitali, sin dalla metà degli anni Cinquanta si terranno a Milano le mostre dedicate a Cartier-Bresson (Palazzo della Permanente, 1956), alla collezione Gernsheim e alla fotografia storica italiana (XI Triennale, 1957), a Werner Bischof (Palazzo della Permanente, 1958), alla fotografia contemporanea (XII Triennale, 1960), a Robert Capa (Palazzo Reale, 1961). Verrà inoltre ospitata la mostra *The Family of Man*, curata da Edward Steichen (Padiglione d’Arte Contemporanea, 1959) ⁻⁵.

Alla Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente: Cartier-Bresson e Bischof, tra *reportage* e “pure photography”

Tra il 22 settembre e il 16 ottobre 1956 si tiene al Palazzo della Permanente a Milano la *Mostra di fotografie di Henri Cartier-Bresson*, a cura di Remo Taccani e Lamberto Vitali ⁻⁶. La mostra si presenta imponente, con 345 fotografie esposte, a fronte di un catalogo di accompagnamento di sole 22 pagine e dalla veste grafica elementare, quasi un *pro memoria*: un'introduzione, tradotta in parte dal testo scritto da Cartier-Bresson per *Images à la sauvette* del 1952 ⁻⁷, una breve nota biografica, con bibliografia, l'elenco delle fotografie esposte, divise per pannelli e tavole (ottanta in tutto), tre illustrazioni. Le fotografie sono ripartite per nazioni: predominano i pannelli dedicati all'URSS e agli USA, seguono quelli dedicati alla Cina, all'India (con le celebri fotografie scattate nel 1948 ai funerali di Gandhi), all'Indonesia, alla Francia, a Egitto, Irak, Iran, Pakistan e alle altre nazioni europee, tra cui tre pannelli dedicati all'Italia (alla Toscana, alla Basilicata e all'Abruzzo, con il reportage su Scanno). A parte, le sezioni “Ritratti” (pittori, scrittori e celebrità varie, tra cui Alfred Stieglitz) e “Prime fotografie” (realizzate tra il 1929 e il 1934).

Remo Taccani, pittore e segretario della Permanente, ricevette la proposta di mostra da Vitali nella primavera del 1956 ⁻⁸. L'organizzazione, avviata a giugno, fu condotta dal Centre Français d'Études et d'Information di Milano; a Robert Delpire venne affidato l'allestimento ⁻⁹. Oltre al piccolo opuscolo, venne messo in vendita il numero speciale (in inglese, francese e tedesco) che la rivista “Camera” aveva dedicato a Cartier-Bresson in occasione della prima tappa parigina della mostra ⁻¹⁰. Il pubblico milanese affluì numeroso, decretando il buon successo dell'iniziativa che ottenne anche ottime recensioni ⁻¹¹.

Tra il 20 giugno e il 20 luglio 1958 si tiene al Palazzo della Permanente a Milano la *Mostra di fotografie di Werner Bischof*, di nuovo a cura di Remo Taccani e Lamberto Vitali ⁻¹². La mostra fu organizzata “sotto gli auspici” dell'Ente Manifestazioni Milanesi in collaborazione con la Fondazione Pro Helvetia e con il Kunstgewerbemuseum di Zurigo (città natale di Bischof, mancato quattro anni prima), ove si era tenuta l'anno prima ⁻¹³. Il catalogo, un opuscolo di 31 pagine, con 19 fotoincisioni, porta l'introduzione di Vitali, un breve testo di Cartier-Bresson e due scritti rispettivamente di Claude Roy (poeta, scrittore e giornalista francese) e di John G. Morris (fotografo già responsabile della redazione londinese di “Life” e membro della direzione della Magnum). L'opuscolo non elenca le fotografie in mostra, ma da un documento archivistico sappiamo che furono 183 ⁻¹⁴. L'arco cronologico copriva la produzione di Bischof dal 1938 al 1945, con i *reportages* sull'Italia in guerra, su Varsavia, l'India, la Corea, l'Indocina, il Giappone, il Messico, il Perù, New York ⁻¹⁵. Le immagini delle guerre, specie dell'ultima, ancora così viva nella memoria dei cittadini milanesi, furono quelle che più colpirono il pubblico ⁻¹⁶. Nell'introduzione al catalogo, Vitali, cui si devono la proposta di mostra e i contatti con il Kunstgewerbemuseum di Zurigo ⁻¹⁷, traccia un breve profilo di Bischof, anche in rapporto a

Cartier-Bresson, e ne sottolinea il legame con Milano: l'esposizione, dice, "si tiene nella città dove Bischof ebbe amici fidati sin dai primi tempi e dove lavorò con fortuna, lasciandovi immagini non dimenticate e non dimenticabili" ⁻¹⁸.

La mostra ebbe un buon successo e contribuì a consolidare la fama e la memoria di Bischof, affermatesi subito dopo la sua improvvisa scomparsa. Giuseppe Turrone, riconoscendo l'importante lezione "umanistica" del fotografo svizzero, scevra da accademismi e formalismi, definì l'esposizione "il più importante 'avvenimento' fotografico del 1958 in Italia" ⁻¹⁹.

L'XI Triennale del 1957: Otto e Novecento a confronto

La vicenda legata alla preparazione della *Mostra storica internazionale della fotografia* per l'XI Triennale di Milano del 1957, inaugurata il 27 luglio e conclusasi il 4 novembre ⁻²⁰, è ricostruibile anche grazie ai carteggi intercorsi tra Vitali e Gernsheim a partire dal febbraio 1952, caratterizzati dall'appassionato confronto su temi e questioni di storia della fotografia ⁻²¹. Vitali e Gernsheim si incontrano per la prima volta, tuttavia, solo nel novembre 1956 a Londra e Vitali nell'occasione propone a Gernsheim di presentare la sua straordinaria collezione di fotografie alla Triennale del 1957. Gernsheim accetta con entusiasmo e fa un'ulteriore proposta: fondare un Museo e Istituto di Fotografia per il quale egli avrebbe donato l'intera collezione. L'idea si inseriva in un programma concepito da Gernsheim sin dal 1952, anno in cui la sua collezione era stata esposta alla *World Exhibition of Photography* al Museo d'Arte di Lucerna ⁻²². Vitali parlerà della proposta con la Direzione della Triennale, il Presidente del Museo della Tecnica, il Sindaco di Milano, senza avere riscontri positivi ⁻²³. La Triennale accetta comunque la mostra relativa alla collezione ⁻²⁴.

Le lettere tra Vitali e Gernsheim illustrano le scelte condotte per l'edizione milanese, mettendo in evidenza il ruolo determinante di Vitali. Il numero delle opere viene ridotto per motivi di spazio (la Triennale mette a disposizione una sala di 200 metri quadrati, tra le sezioni dedicate al Messico e agli Stati Uniti) (fig. 1), ma anche per favorire la sezione italiana ⁻²⁵. Vitali suggerisce di dare spazio alla sezione sui ritratti e a quella sul *reportage*, che dovrebbe includere i "primitivi" come Roger Fenton, studiato da Gernsheim ⁻²⁶. E mentre quest'ultimo suggerisce di ridurre le fotografie di Macpherson e di Lewis Carroll ⁻²⁷, Vitali propone di eliminare ambrotipi, fotografie di John Shaw Smith, Baldus, Samuel Bourne, William England, Francis Frith, Julia Margaret Cameron e P. H. Emerson a favore di Nadar, Carjat e Bayard, sottolineando così la propria preferenza per la fotografia delle origini, lontana dal pittorialismo ⁻²⁸. La mostra, come già a Gothenburg, deve inoltre includere Brassai, Bischof ⁻²⁹, Cartier-Bresson ⁻³⁰, "i giovani americani" e Stieglitz, Lubschez, Hoppé, "praticamente sconosciuti" in Italia ⁻³¹. Gernsheim accoglie alcuni suggerimenti di Vitali, ma non ridurrà le fotografie di Frith e di Cameron, considerate "the most imposing". Aumenterà Nadar, Carjat, i fotografi di *reportage*, specie della guerra



01

**Sergio Bersani -
Giornalfoto,**

*Mostra storica
internazionale della
fotografia. XI Triennale
del 1957* [particolare della
sezione "Un secolo di
fotografia dalla collezione
Gernsheim"], 27 luglio-
4 novembre 1957. Stampa
alla gelatina bromuro
d'argento, 18 × 24 cm.
Milano, Fondazione La
Triennale di Milano,
Archivio Fotografico,
inv. TRN XI 17 869

civile americana e della Comune di Parigi, ma rispetterà i limiti cronologici della mostra che vuole celebrare i cento anni della fotografia, dal 1826 alle prime fotografie astratte di Moholy-Nagy e al primo *reportage* politico di Erich Salomon: non oltre, quindi, gli anni Trenta ⁻³². Gli ultimi due fotografi citati, insieme a Renger-Patzsch, sono considerati da Gernsheim "the chief pioneers of contemporary photography", mentre Stieglitz è "one of the 'milestones' in photography". Gernsheim ribadisce l'importanza del periodo storico considerato sostenendo che "Everyone interested in photography knows contemporary photographs from exhibitions and magazines, whereas our historical items are unique and quite novel material which no one in the world can present like us" ⁻³³. Vitali suggerisce quindi che i fotografi contemporanei siano accolti alla Triennale successiva ⁻³⁴.

La prefazione alla sezione del catalogo dedicata alla collezione Gernsheim è scritta dai due coniugi nel giugno 1957 ⁻³⁵. In poche righe vi sono delineati scopi e caratteristiche della mostra, la più grande mai organizzata di questo genere, che deve documentare l'evoluzione tecnica e artistica della fotografia, "mezzo realistico" per eccellenza cui i fotografi migliori furono fedeli, mentre altri si lasciarono fuorviare "da tentativi di rivaleggiare con la pittura". Le scelte condotte, si sostiene, incontrano "la passione che già esiste in Italia per la fotografia moderna", perché "negli ultimi anni la fotografia e la cinematografia italiane hanno riportato il mondo a una interpretazione realistica della vita, lontana dalle romanticherie e dalla finzione". In ciò si può vedere un ritorno alla "documentazione onesta e immediata" di metà Ottocento, che ebbe

una breve rinascita col *reportage* tedesco, francese e americano tra il 1920 e il 1940. L'auspicio, in conclusione, è che l'Italia possa apprezzare la "rivelazione" offerta da una simile mostra, non esistendo "ancora in Europa un solo Museo della Fotografia". La mostra otterrà infatti numerose recensioni e segnalazioni ⁻³⁶.

Al Padiglione d'Arte Contemporanea: La famiglia dell'uomo

Nel febbraio 1958 Vitali visita a Zurigo, con estremo interesse, la mostra *The Family of Man* curata da Edward Steichen, direttore del dipartimento fotografico del MoMA ⁻³⁷. Presentata per la prima volta nel 1955, la mostra aveva avuto un enorme successo sia a New York che nelle successive tappe europee, suscitando reazioni e commenti anche nel nostro paese ⁻³⁸. Di nuovo, grazie all'intervento di Vitali, *La famiglia dell'uomo* viene esposta al Padiglione d'Arte Contemporanea (PAC) di Milano tra il 18 febbraio e il 22 marzo 1959 ⁻³⁹. Organizzata dall'USIS ⁻⁴⁰, la mostra è accompagnata da un piccolo opuscolo ⁻⁴¹ che oltre all'introduzione di Max W. Kraus, direttore dell'USIS di Milano, comprende la traduzione dei testi di Steichen e del poeta Carl Sandburg già presenti nel catalogo del MoMA, con una sola illustrazione e senza un elenco delle fotografie esposte. Kraus, dopo aver illustrato i successi della mostra, che aveva intrapreso la sua *tournée* mondiale "in un'edizione appositamente allestita per l'estero", ne illustra lo scopo che è quello di raccontare una storia "comprensibile a tutti, perché è quella di tutti gli uomini: essa ha un principio e una fine, ed è quindi importante vederla nella sequenza prevista dagli ordinatori".

La versione originale della mostra prodotta dal MoMA fu consegnata all'USIA, che ne fece fare dei duplicati per la circolazione internazionale ⁻⁴². Delle quattro copie indicate negli archivi del MoMA, la terza fu adibita alla circolazione nel Nord Europa e in Scandinavia, tra il 1957 e il 1965, e arrivò, oltre che a Milano, anche a Torino e a Firenze ⁻⁴³. Le fotografie, diverse delle quali ingrandite sino alla dimensione di 3 × 4,5 metri, furono montate a tutto campo su pannelli e allestite in modo estremamente leggero e dinamico. La collocazione al PAC fu certamente una scelta dettata anche dalla possibilità di rispettare l'allestimento originario, come testimoniano le fotografie scattate all'inaugurazione dallo stesso Vitali (figg. 2, 3) ⁻⁴⁴. L'edizione comprendeva tutte le 503 fotografie presentate al MoMA nel 1955, con minime variazioni; vi comparivano, sull'Italia, come già nel 1955, solo un paio di fotografie di David Seymour e due di Vito Fiorenza ⁻⁴⁵. La mostra, col titolo *La famiglia dell'uomo. Mostra dell'umanità nel mondo*, aveva avuto la prima tappa italiana a Palazzo Venezia a Roma tra il 5 e il 25 novembre 1956 ⁻⁴⁶. Dopo Milano andrà a Palazzo Madama di Torino, tra il 28 aprile e il 17 maggio 1959, grazie alla proposta entusiasta di Vittorio Viale, direttore del Museo Civico di Torino ⁻⁴⁷. Diverse furono le recensioni all'edizione milanese che sottolinearono le reazioni del grande pubblico, ammirato e commosso di fronte ai toni "epici", "corali e umanissimi" della grande esposizione ⁻⁴⁸.



02

Lamberto Vitali,
*Inaugurazione della
mostra "The Family of
Man", Milano, Padiglione
d'Arte Contemporanea
(PAC), 17 febbraio 1959.*
Stampa ai sali d'argento,
18 x 24 cm. Milano, Civico
Archivio Fotografico,
inv. LVF 239

Verso i contemporanei: la XII Triennale del 1960 e l'inizio degli anni Sessanta

In occasione della XII Triennale, dal 15 luglio al 4 novembre 1960 ⁻⁴⁹, Vitali organizza una serie di brevi mostre su alcuni dei massimi fotografi italiani e stranieri contemporanei. Nell'aprile 1959 il progetto è già al vaglio della Triennale: prevede due mostre personali di circa 40 fotografie esposte a rotazione ogni quindici giorni, per un totale di quattordici fotografi nell'arco di tre mesi e mezzo. L'amicizia con Gernsheim continua ad essere per Vitali un costante punto di riferimento ⁻⁵⁰. Nel maggio-giugno 1959 si reca negli Stati Uniti e in Messico per studiare meglio i fotografi americani, con la speranza anche di incontrarvi Beaumont Newhall, Direttore del George Eastman House Museum of Photography di Rochester ⁻⁵¹. Scrivendo a Gernsheim, Vitali anticipa di voler scegliere i più grandi fotografi esistenti al mondo, rappresentativi "de la photographie pure, de la photographie documentaire e de la photographie au service de la publicité" ⁻⁵². Tra gli inglesi, si orienta verso Bert Hardy, Bill Brandt e Cecil Beaton ⁻⁵³. Gernsheim gli suggerisce anche gli svedesi, tra i quali, oltre Oddner, segnala Hans Hammarskiöld, Rolf Winquist, Rune Hassner e Pal Nils Nilssen ⁻⁵⁴.

La XII Triennale accoglie in definitiva le mostre di Ansel Adams, Brassai, Mario De Biasi, Robert Doisneau, Lee Friedlander, Mario Giacomelli, Alexander Liberman, Herbert List ⁻⁵⁵, Paolo Monti, Ugo Mulas, Nadar ⁻⁵⁶, Georg Oddner, Fulvio Roiter e Steven Trefonides. Vitali lavora ai percorsi espositivi nel 1959 e ancor più nel 1960, anno densissimo di contatti. Oltre al dialogo, mai interrotto, con Gernsheim, ha scambi frequenti con James Thrall Soby, direttore del Dipartimento di pittura e scultura del MoMA, e con Alfred H. Barr, Jr., direttore

Lamberto Vitali,
*Inaugurazione della
 mostra "The Family of
 Man", Milano, Padiglione
 d'Arte Contemporanea
 (PAC), 17 febbraio 1959.*
 Stampa ai sali d'argento,
 18 × 24 cm. Milano, Civico
 Archivio Fotografico,
 inv. LVF 242



delle collezioni dello stesso museo e autore di importanti monografie sull'arte del Novecento ⁻⁵⁷. È Soby che propone a Vitali, per la Triennale del 1960, un elenco dei più importanti fotografi americani, in ordine di importanza: "first" Stieglitz, quindi Steichen e Strand, fondatori con lui della "pioneer gallery", poi Weston e gli "younger" Ansel Adams, Edgerton ("for high-speed-photography"), Walker Evans ("very fine"), Dorothea Lange, Helen Levitt, Lisette Model, Man Ray, Ben Shahn, Charles Sheeler, Ralph Steiner, tutti presenti nella "Beaumont Newhall's *History of Photography from 1839 to the Present Day*". Soby segnala infine Arnold Genthe, autore di "superb photographs" del terremoto di San Francisco dei primi del secolo ⁻⁵⁸. Nei mesi seguenti menziona anche Lee Friedlander, "marvelous young photographer" autore di fotografie sui musicisti di jazz di New Orleans, ripresi nelle loro case ⁻⁵⁹; Ansel Adams, che conosce da diversi anni e trova "one the finest technicians", anche se dalla visione fredda – a differenza di ciò che pensa l'amico ed ex-collega Newhall; le fotografie pubblicitarie di Avedon, che apprezza; Ben Shahn, che conosce bene avendo scritto su di lui tre libri; i lavori di Alexander Liberman ("extremely fine"), pittore e scultore, oltre che fotografo, in quel periodo direttore di "Vogue" e *art director* di Condé Nast ⁻⁶⁰. Friedlander invia infine 35 fotografie, selezionate tra le molte scattate tra il 1958 e il 1960 nel nord-est e nel sud degli Stati Uniti ⁻⁶¹. Liberman decide di partecipare alla Triennale con 30 ritratti ⁻⁶². Brassai propone 44 fotografie tratte dalle 120 che compongono la serie *Graffiti*, già esposta al MoMA nel 1957 e a Londra nel 1958 ⁻⁶³. Newhall aveva consigliato a Vitali di invitare il figlio di Edward Weston, Brett ("one of our finest photographers"), insieme ad Ansel Adams, Richard Avedon, W. Eugene Smith e Minor White ⁻⁶⁴; Vitali contatta Manuel

Álvarez Bravo senza ottenere una risposta positiva ⁻⁶⁵. Nel giugno 1960 aderiscono Fulvio Roiter ⁻⁶⁶ e Mario Giacomelli: a quest'ultimo Vitali chiede la serie *Vita d'ospizio*, ma Giacomelli propone paesaggi, nature morte e figure, perché quella serie era già stata esposta a Milano due anni prima ⁻⁶⁷. Roiter propone una scelta di trenta fotografie dal suo lavoro *Brasile, un mondo*, che sta per diventare un libro ⁻⁶⁸. Vitali contatta l'agenzia Magnum per avere fotografie di Cartier-Bresson, ma anche per proporre più avanti una mostra dei "due Capa", Robert e Cornell ⁻⁶⁹. Cornell, pur molto interessato, rifiuta perché al momento non può preparare una mostra così imponente: sta già preparando un'esposizione delle fotografie di guerra di Robert per gli Stati Uniti. Un'edizione di questa mostra, scrive a Vitali, sarà pronta per l'Europa nel 1961 e verrà allestita in maggio alla III Biennale Internazionale di Fotografia a Venezia ⁻⁷⁰. Vitali riuscirà a portare al Palazzo Reale di Milano, tra il giugno e il luglio del 1961, anche questa grande esposizione che, con 160 fotografie, rendeva omaggio a uno dei più grandi miti del dopoguerra. Rosellina Bischof, in una lettera in cui lo ringraziava per aver ben organizzato la mostra, che era stata lieta di visitare con lui, così concludeva: "cosa sarebbe la fotografia a Milano senza Lamberto Vitali?" ⁻⁷¹.

Questo saggio fa riferimento, per alcuni aspetti, a un mio precedente contributo (Paoli 2004b), al quale rimando per una comprensione più ampia della figura di Vitali. L'attuale scritto vuole ricostruire il ruolo ricoperto da Vitali nella promozione ed organizzazione di grandi mostre di fotografia a Milano nella seconda metà degli anni Cinquanta: altre mostre importanti di fotografia si svolsero in quel periodo, promosse da altri - tra cui vanno ricordate quelle alla Biblioteca Centrale di Palazzo Sormani - ma non possono trovare spazio in questa sede e saranno oggetto di un prossimo approfondimento.

^{- 1} Cfr. Vitali 1961, p. 104; Biblioteca Civica di Sesto San Giovanni, 1959; Veronesi 1960, pp.

20-21, dove la mostra di Sesto San Giovanni viene paragonata, per qualità e quantità, alla grande esposizione di Lucerna del 1952.

^{- 2} Gernsheim 1991 [1962], p. 22.

^{- 3} Per il progetto complessivo e la lista dei fotografi esposti, cfr. il comunicato stampa della mostra del Metropolitan Museum of Art di New York pubblicato l'8 maggio 1959 (MMA 1959).

^{- 4} L'ipotesi dell'esistenza di diversi 'mondi' della fotografia separati tra loro è confermata anche dalla testimonianza di chi fu protagonista appassionato degli eventi di quel periodo: cfr. Colombo 2014, pp. 17-31.

^{- 5} Oltre a Paoli 2004b, per alcuni aspetti, cfr. Regorda 2010 e Russo 2011, *passim*. Sulle attività culturali e le mostre

a Milano negli anni Cinquanta, cfr. Apicella *et al.* 1962; La Grotteria 2008; Misiano 2013; Paoli 2013; Tognoli 2013.

^{- 6} Taccani / Vitali 1956. La prima mostra di Cartier-Bresson in Italia, *Cartier-Bresson - Reportages fotografici di Francia Spagna Egitto Estremo Oriente*, si era tenuta nell'aprile del 1952 a Palazzo Strozzi-La Strozzi a Firenze, grazie all'iniziativa di Carlo Ludovico Ragghianti, ed aveva presentato 215 fotografie: cfr. Ragghianti 1952, p. 72.

^{- 7} Che l'editore Verve aveva inviato al Centro Francese: cfr. lettera di L. Bacchetta a R. Taccani, 6 giugno 1956, ASBAEP 1956. Vincenzo Carrese rappresentava in Italia Cartier-Bresson: lettera di R. Taccani a L. Roulet, Direttore del Centro

—
Note

Francesca di Cultura di Milano, 24 settembre 1956, ASBAEP 1956.

– ⁸ Lettera di R. Taccani a Vitali, 6 maggio 1956, ASBAEP 1956. La proposta di Vitali comprendeva anche una mostra dedicata ai disegni svizzeri del Cinquecento.

– ⁹ Cartier-Bresson, pur felice dell'iniziativa, non partecipò all'allestimento né all'inaugurazione: cfr. Lettera di H. Cartier-Bresson a R. Taccani, 20 settembre 1956, ASBAEP 1956.

– ¹⁰ Cfr. "Camera. Revue mensuelle internationale de la photographie et du film", ottobre 1955; Lettera della rivista "Camera" a R. Taccani, 14 settembre 1959, lettera di R. Taccani a "Camera", 15 settembre 1959, ASBAEP 1956. Prima di Milano la mostra era stata presentata a Parigi, Zurigo, Leverkusen, Monaco, Brema, Amburgo. Dopo l'Italia, la mostra avrebbe dovuto essere ospitata a Londra, a Tokio e negli Stati Uniti.

– ¹¹ Di Biase 1956, pp. 25-26 (ove si dice che Cartier-Bresson ha scelto grandi formati, oltre lo "standard" 30 x 40 cm) e Notizie 1956, p. 458. Nell'ottobre 1956 la mostra fa una seconda tappa a Bologna, al Circolo della Provincia, sebbene anche altre città italiane, come Genova e Roma, avessero chiesto di ospitarla: cfr. Lettera di R. Taccani a Gianfranco Lodoli, Segretario dell'Amministrazione Provinciale di Bologna, 10 ottobre 1956, e lettera di G. Lodoli a R. Taccani, 19 ottobre 1956, ASBAEP 1956.

– ¹² Taccani / Vitali 1958.

– ¹³ Werner Bischof 1957.

– ¹⁴ *Elenco delle fotografie di Werner Bischof*, dattiloscritto, ASBAEP 1958: 181 fotografie venivano dal Kunstgewerbemuseum di Zurigo, 2, che erano su Milano, da Rosellina Bischof, vedova di Werner (cfr. lettera di R. Taccani a Giuseppe Bortoluzzi, 21 luglio 1958, ASBAEP 1958); cfr. anche le segnalazioni in *La Permanente* 1958.

– ¹⁵ "L'Avanti", 12 luglio 1958.

– ¹⁶ Appiani 1958, p. 26.

– ¹⁷ Lettera di W.

Rotzler, Conservatore del Kunstgewerbemuseum di Zurigo, a Vitali, 2 maggio 1958; lettera di W. Rotzler a R. Taccani, 6 maggio 1958; lettera di R. Taccani a W. Rotzler, 10 maggio 1958 (si dice che i testi del catalogo sono stati tradotti da Vitali), ASBAEP 1958.

– ¹⁸ Taccani / Vitali 1958, p. 4. Sebbene Bischof fosse stato in Italia tra il 1946 e il 1947 per la rivista "Dono Svizzero", poi ancora nel 1950 come collaboratore di "Epoca", fondata proprio in quell'anno, il catalogo della mostra milanese non pubblicò nessuna fotografia scattata in Italia. Ernesto N. Rogers pronunciò un discorso introduttivo alla mostra come "grande amico di Bischof": cfr. lettera di R. Bischof a R. Taccani, 14 giugno 1958, ASBAEP 1958.

– ¹⁹ Turrone 1958. L'anno precedente Italo Zannier segnalava l'uscita in Italia dell'ultimo libro del fotografo, *Dagli Incas agli Indios*, portato a termine da Robert Frank e Pierre Verger, definendolo uno dei più attesi dell'anno e "la migliore consacrazione all'indimenticabile

fotografo": cfr. Zannier 1957. Dopo Milano, l'esposizione fece tappa a Villa Mirabello di Varese, tra l'agosto e l'ottobre 1958, per poi rientrare definitivamente al Kunstgewerbemuseum di Zurigo: cfr. Gallina 1958; lettera di Rosellina Bischof a R. Taccani, 17 luglio 1958; lettera di R. Taccani a Willy Rotzler, 19 luglio 1958; la mostra fu negata alla città di Palermo: lettera di G. Bortoluzzi a R. Taccani, 1 agosto 1958 (ASBAEP 1958).

– ²⁰ La mostra era divisa in due sezioni, *Antica fotografia italiana*, a cura di Vitali, e *Un secolo di fotografia dalla collezione Gernsheim*, a cura di Alison e Helmut Gernsheim, ospitate nel catalogo generale con due brevi introduzioni e l'elenco dei materiali esposti, raggruppati per categorie (*Mostra storica internazionale della fotografia* in Pica 1957, pp. 245-256). L'ordinamento e l'allestimento sono dovuti a Vitali, Antonio Boggeri (amico di Vitali) e Mario Tedeschi. Per iniziativa di Vitali uscì anche un catalogo dell'intera mostra fotografica che, oltre alle due introduzioni riprese da quello generale, elenca i materiali esposti (618, tra fotografie, apparecchi fotografici, libri) con brevi didascalie, biografie dei fotografi e 55 delle fotografie esposte: cfr. Gernsheim / Vitali 1957 (grafica e impaginazione sono di Antonio Boggeri e René Martinelli).

– ²¹ Una parte dei carteggi (Gernsheim Papers) è conservata presso l'Harry Ransom Humanities Research Center of the University

of Texas di Austin, ove dal 1965 è conservata la collezione Gernsheim. Le lettere sono 46, scritte tra il 14 novembre 1956 (Gernsheim a V.) e il 19 maggio 1960 (V. a Gernsheim). Sulla collezione Gernsheim, cfr. Wiczorek / Sui 2012. Presso la famiglia Vitali (Archivio Famiglia Vitali) sono conservati carteggi tra Vitali, Gernsheim, Newhall, Soby e altri.

– 22 Lettera di Gernsheim a V., 14 novembre 1956, Gernsheim Papers: "I'm also sending you three copies of a memorandum on the desirability of setting up a Museum and Institute of Photography, for which we would donate our entire collection provided we were given the opportunity to put into effect the educational programme outlined in the memorandum. There is no doubt that Milan would be a better international centre for this than Gothenburg or Stockholm". Il programma che Gernsheim presenta, collegato alle mostre della propria collezione, è da lui ricordato negli anni Sessanta in diverse occasioni: cfr. Gernsheim 1991, p. 20; Gernsheim 1969, n. 141, p. 14: ricordando la moglie appena scomparsa e le iniziative condotte con lei, dice "[...] da non dimenticare la mostra retrospettiva organizzata da Lamberto Vitali per la Triennale 1957, il 'piano Gernsheim' per la fondazione di un museo europeo della fotografia"; cfr. anche Flukinger, *Foreword*, in Wiczorek / Sui 2012, p. 11.

– 23 Le copie del *memorandum* consegnate da Gernsheim furono trasmesse alle tre istituzioni (lettera di V. a Gernsheim, 23 novembre 1956, Gernsheim Papers), ma a tutt'oggi non ne è stata trovata traccia.

– 24 Lettera di Gernsheim a V., 14 novembre 1956, Gernsheim Papers. La mostra *A Century of Photography: Niépce to Moholy-Nagy*, che circolò per ben sei anni, era stata prima a Londra, Gothenburg, Amsterdam, Stoccolma: lettera di V. a Gernsheim, 8 dicembre 1956, Gernsheim Papers; lettera di G. a Tommaso Ferraris, segretario della Triennale, 24 dicembre 1956, BPTM 1956; lettera di Gernsheim a V. del 27 novembre 1956, Gernsheim Papers: negli allestimenti, per evitare la monotonia, sono stati introdotti fondi di diversi colori, secondo il "modern style"; solo il Victoria & Albert Museum ha creato ambienti tipicamente vittoriani, "di effetto".

– 25 Sulla quale si rimanda a Paoli 2004b.

– 26 Lettera di V. a Gernsheim, 8 dicembre 1956, Gernsheim Papers.

– 27 Lettera di Gernsheim a V., 10 dicembre 1956, Gernsheim Papers. Macherson era già stato oggetto di un'importante mostra, sempre basata sulla collezione Gernsheim, organizzata nel 1954 dal British Council a Roma, Firenze, Bologna e Milano: cfr. Gernsheim H. / A. 1954, pp. 2-4, ove viene definito "uno dei più grandi fotografi di architettura e scultura".

– 28 Significativamente

viene presentata una sola fotografia di Robert Demachy (*Primavera*, 1904), la cui influenza a cavallo dei due secoli, si dice, "fu purtroppo grandissima".

– 29 Bischof verrà escluso dalla Triennale e Vitali organizzerà la sua personale nel 1958 alla Permanente, includendo anche fotografie degli anni Trenta. Anche Gernsheim visiterà la mostra: cfr. lettere di V. a Gernsheim, 6 e 10 giugno, 1 agosto 1958, Gernsheim Papers.

– 30 Promosso da Vitali con la già citata mostra alla Permanente del 1956.

– 31 Lettera di V. a Gernsheim, 20 dicembre 1956, Gernsheim Papers.

– 32 Data della celebre *Veduta dalla finestra a Le Gras*, di Nicéphore Niépce, scoperta da Gernsheim nel 1952, anno della mostra a Lucerna della sua collezione.

– 33 Lettera di Gernsheim a V., 2 gennaio 1957, Gernsheim Papers.

– 34 Lettera di V. a Gernsheim, 7 gennaio 1957, Gernsheim Papers.

– 35 Gernsheim / Vitali 1957, p. 3.

– 36 Zevi 1957, p. 12; La prima fotografia del mondo 1957, p. 56: la mostra, di cui si sottolinea il successo internazionale, è descritta soprattutto per la parte più antica, mentre la parte contemporanea è appena accennata; Croci 1957, pp. 11-13: la rivista del Circolo Fotografico Milanese pubblica un editoriale che sottolinea la rarità di una "retrospettiva" storica che potrebbe, per la sua ampiezza, dar vita a un Museo "unico al mondo" e che presenta notevoli

rarietà esposte in originale. L'importanza della mostra della fotografia antica e della conoscenza diretta degli originali è segnalata in Mostra di fotografie antiche 1957, p. 479; Veronesi, evidenziando pregi e lacune, sottolinea la presenza di rarità bibliografiche e di antichi apparecchi (Veronesi 1957).

– 37 Lettera di V. a Gernsheim, 19 febbraio 1958, Gernsheim Papers: durante il viaggio a Zurigo V. maturerà l'idea di proporre un'esposizione dedicata a Bischof a Milano (poi alla Permanente); cfr. anche lettera di V. a Gernsheim, 15 aprile 1958, Gernsheim Papers. Cfr. Steichen 1955.

– 38 Cocchi 1955; Dupee 1955; Donzelli 1956, che propone un bilancio delle vicende italiane viste attraverso due tendenze: quella umanista ispirata a *The Family of Man*, in cui anche la fotografia italiana si può collocare, l'altra ispirata alla *Subjektive Fotografien* di Otto Steinert, poco seguita in Italia; Turrone 1956, che riprende il discorso avviato da Donzelli col precedente articolo.

– 39 Lettera di V. a Gernsheim, 17 marzo 1959, Gernsheim Papers; Vitali osserva che la mostra a Milano ha avuto circa 24.000 visitatori "qui est déjà bien pour Milan": cfr. lettera di V. a Gernsheim, 8 aprile 1959, Gernsheim Papers. Va ricordato che il PAC, progettato da Ignazio Gardella e inaugurato nel 1954, era stato realizzato anche grazie al lavoro di diverse commissioni di studio di cui aveva fatto parte, tra gli altri, proprio

Vitali. Sul PAC e le mostre ivi ospitate, dal 1954 al 1979, cfr. Comune di Milano.

– 40 Cfr. ACRA 1959. Il documento citato è l'unico reperito e a tutt'oggi non è stato ritrovato alcun dossier sulla mostra.

L'USIS (United States Information Service), dipendente dall'USIA (United States Information Agency) di Washington, aveva in Italia uffici a Milano, Firenze, Roma, Napoli: dopo il 1999 (anno in cui l'USIA è accorpato al Dipartimento di Stato), la Biblioteca dell'USIS passa al Centro Studi sugli Stati Uniti (CSSU) presso l'Università degli Studi di Milano e dal 2008 al Dipartimento di Scienze del Linguaggio e Letterature Straniere della stessa Università, che tuttavia non conserva i materiali archivistici. L'USIS, come è noto, ebbe compiti di propaganda politica e culturale, in cui rientrava anche la promozione e circolazione delle grandi esposizioni come "The Family of Man".

– 41 La famiglia dell'uomo 1959a (pagine non numerate). Le informazioni relative alla mostra sono riportate in un trafiletto pubblicato da "Il Corriere della Sera" il giorno dell'inaugurazione, il 18 febbraio 1959, p. 4.

– 42 *The Family of Man* fu donata al governo del Lussemburgo per volontà di Steichen nel 1965 e destinata a un'esposizione permanente; oggi è conservata al Museo omonimo di Château de Clervaux ed è stata iscritta nella "UNESCO Memory of the World". La collezione è

stata restaurata da Silvia Berselli (Berselli 1991).

– 43 Cfr. MoMA 1950-1959: non è però stato trovato alcun documento relativo a una tappa fiorentina. La terza copia è oggi conservata a Clervaux (l'unica sopravvissuta), e conserva traccia del passaggio milanese, come attesta il timbro "DOGANA-MILANO" al verso dei supporti in legno delle fotografie. Cfr. <<http://www.steichencollections.lu/en/the-family-of-man>> (30.09.2014). L'elenco delle fotografie della copia C, o copia 3, con le *Installation instructions*, mi è stato fornito dal Museo di Clervaux. La copia 1 (indicata in MoMA 1950-1959) doveva circolare in Europa tra il settembre 1955 e il 1962 (anno in cui andò dispersa): tra le tappe sono indicate, in sequenza, Roma e, ultima, Milano. La mostra a Roma si fece effettivamente nel 1956, e potrebbe essere stata fatta con questa edizione, che tuttavia non arrivò a Milano.

– 44 Parlò entusiasticamente dell'allestimento, oltre che del progetto di mostra, Antonio Arcari (Arcari 1959).

– 45 Sulla partecipazione italiana, cfr. Donzelli 1955, secondo il quale fu proposto alla FIAF di far partecipare ufficialmente i fotografi italiani alla mostra di New York, ma la Federazione rifiutò la proposta.

– 46 Cfr. il cinegiornale *Oggi e domani 1959*.

– 47 Viale 1959.

– 48 La famiglia dell'uomo 1959b; Lopez 1959; Turrone 1959; "Consolante o generica certezza di un comune destino? Ma

espressa con immagini superbe”, dirà della mostra Paolo Monti in 1959. *Appunti sulla fotografia di reportage* (Fondo Monti); anche in Valtorta 2008, pp. 76-77. Nel 1959 Vitali scrive per la *Storia della fotografia* di Pollack un saggio dedicato alla fotografia italiana dell'Ottocento, più ampio rispetto a quello del 1957, accogliendo temi e suggestioni dei tanti confronti epistolari con Gernsheim: cfr. Vitali 1959, pp. 258-280. Si veda anche Bolzoni / Spampinato 1960 e *Un libro 1960*.

– 49 Si veda il catalogo della XII Triennale (Santini 1960, p. 83). In questa occasione non viene fatto un catalogo specifico e il catalogo generale elenca solo i nomi dei fotografi. L'unica traccia dell'immenso lavoro preparatorio è costituita quindi dai carteggi privati e dai dossier conservati in Triennale.

– 50 Lettera di Gernsheim a V., 7 settembre 1957, Gernsheim Papers: in particolare si parla di Georg Oddner, svedese, musicista jazz e fotografo pubblicitario, il cui lavoro colpì molto Vitali.

– 51 Sfortunatamente Vitali e Newhall non si incontreranno, perché quest'ultimo, nello stesso periodo, si trovava in Europa. Lettera di V. a Gernsheim, 8 aprile 1959, Gernsheim Papers. Il contatto con Newhall avviene, certamente grazie a Gernsheim, non prima dell'aprile 1959: cfr. lato 2004, p. 44. Cfr. lettera di V. a Gernsheim, 14 settembre 1959, Gernsheim Papers.

– 52 Lettera di V. a Gernsheim, 8 aprile 1959,

Gernsheim Papers.

– 53 Lettera di Gernsheim a V., 18 maggio 1960, Archivio Famiglia Vitali. Hardy e Beaton, tuttavia, non parteciperanno (cfr. lettere a V. di C. W. Fyfield, Direttore del British Council Institute, Milan, 1 e 11 luglio 1960, Archivio Famiglia Vitali) e i contatti con Brandt non avranno seguito.

– 54 Lettera di Gernsheim a V., 19 aprile 1959, 20 settembre 1959, Archivio Famiglia Vitali.

– 55 Lettere di V. a Gernsheim, 8 e 17 marzo 1960, Gernsheim Papers; lettera di Gernsheim a V., 14 marzo 1960 e lettera di Cesare Zavattini a V., 14 giugno 1960, Archivio Famiglia Vitali: Zavattini intercede per V. presso List e così farà anche il Direttore di “DU” (lettera di V. a Ferraris, 19 aprile 1960, BPTM 1960).

– 56 Vitali curerà un libro su Nadar per Einaudi nel 1973: cfr. lato 2004.

– 57 Vitali ebbe importanti scambi epistolari con Barr sin dal 1948, in merito all'acquisto di quadri di Morandi e di Cassinari: cfr. lettere di Barr a V., dal 16 giugno 1948 al 23 giugno 1964, Archivio Famiglia Vitali.

– 58 Cfr. Lettera di Soby a V., 18 settembre 1959, Archivio Famiglia Vitali: S. suggerisce a V. di mettersi in contatto con Newhall, “the leading authority on photography in this country”, contatto che era comunque già in essere sin da aprile grazie a Gernsheim.

– 59 Lettera di Soby a V., 27 febbraio 1960, Archivio Famiglia Vitali.

– 60 Lettera di Soby a V., 9 marzo 1960, Archivio

Famiglia Vitali: Soby confessa di non conoscere abbastanza i lavori di Callahan per esprimere un'opinione, informa V. che sta cercando di far avere una borsa di studio del Guggenheim a Friedlander: cfr. le lettere di Soby a V., 21 maggio, 10 luglio, 21 agosto 1960.

– 61 Lettere di Friedlander a V., 27 giugno, 18 luglio 1960 (Friedlander scrive, in italiano: “È stato impossibile per me di stampare tutto 30 x 40 cm per che sceglie la dimensione di ogni fotografia secondo quel che io credo la fotografia domanda. Spero che lei capisce le mie sentimenti [sic]”), 3 agosto 1960 (dove precisa che non ha mai scritto didascalie singole per le sue fotografie e invia un'unica breve didascalia per tutto il gruppo) e 23 dicembre 1960, Archivio Famiglia Vitali.

– 62 Lettere di Liberman a V., 6 aprile, 13 giugno, 23 giugno, 1 settembre 1960, Archivio Famiglia Vitali.

– 63 Lettere di Brassai a V., 2 maggio, 2 settembre 1960, Archivio Famiglia Vitali.

– 64 Lettere di Newhall a V., 18 aprile, 26 maggio, 11 luglio, 14 settembre 1960, Archivio Famiglia Vitali. Avedon rifiuta di partecipare alla Triennale per impegni già presi: lettera di Avedon a V., 24 maggio 1960. Adams invece accetta e partecipa con fotografie scelte dal suo portfolio n. 2, *The National Parks and Monuments*: cfr. lettere di Adams a V., 5 e 18 luglio 1960, 16 settembre 1960. Non c'è alcuna traccia di contatti con Smith, Weston, White.

- **65** Lettera di Faustino Arpesani (Ambasciata d'Italia in Messico) a V., 3 giugno 1960, Archivio Famiglia Vitali.
- **66** Lettera di Roiter a V., 7 giugno 1960, Archivio Famiglia Vitali.
- **67** Lettera di Giacomelli a V., 8 giugno 1960, Archivio Famiglia Vitali. Giacomelli aveva esposto *Vita d'ospizio* alla galleria "Il Naviglio" a Milano nell'ottobre 1958.
- **68** Cfr. Lettere di Roiter a V., 14 giugno 1960, Archivio Famiglia Vitali.
- **69** Cfr. Lettera di Michel Chevalier (Magnum Photos, Paris) a V., 5 maggio 1960, Archivio Famiglia Vitali: Chevalier media con Cornell Capa e informa V. che la sua lettera non è mai arrivata a Cartier-Bresson. Forse per mancanza di tempo, le fotografie di Cartier-Bresson non furono più
- inserite nella mostra della Triennale.
- **70** Cfr. Lettere di Cornell Capa a V., 14 maggio 1960 e 10 agosto 1960; lettera di Rosellina Bischof a V., 24 ottobre 1960, Archivio Famiglia Vitali.
- **71** Cfr. lettera di Rosellina Bischof a V., 19 luglio 1961, Archivio Famiglia Vitali; Cattaneo 1961; Ente Manifestazioni Milanesi 1961; Turroni 1961.

Bibliografia

- Apicella et al. 1962** Rossana Apicella et al., *Milano com'è. La cultura nelle sue strutture dal 1945 a oggi. Inchiesta*, Milano, Feltrinelli, 1962.
- Appiani 1958** Edoardo Appiani, *Mostra postuma del fotografo Werner Bischof*, in "Rivista Fotografica Italiana", agosto 1958, p. 26.
- Arcari 1959** Antonio Arcari, 1959. *La Famiglia dell'Uomo* (dattiloscritto), in Zannelli 2010, pp. 133-134.
- Berselli 1991** Silvia Berselli, *Conservazione e restauro dell'esposizione "Family of Man"*, in "AFT. Archivio Fotografico Toscano", a. VII, n. 13, giugno 1991, pp. 4-9.
- Biblioteca Civica di Sesto San Giovanni 1959** Biblioteca Civica di Sesto San Giovanni, *Rassegna della fotografia italiana, Villa Zorn, 4-18 ottobre 1959*, Sesto San Giovanni, Arti Grafiche G. Beveresco, [1959].
- Biblioteca Civica di Sesto San Giovanni 1961** Biblioteca Civica di Sesto San Giovanni, *Atti del I Convegno Nazionale di Fotografia, Villa Zorn, 18 ottobre 1959*, a cura di "Photo Magazin" edizione italiana, 1961.
- Bolzoni / Spampinato 1960** F. Bolzoni / R. Spampinato, *Libri*, in "Ferrania", XIV, n. 6, giugno 1960, pp. 18-22.
- Cattaneo 1961** Carlo Cattaneo, *Mostre milanesi. Fotografie di guerra di Robert Capa. Una mostra a cura dell'Ente Manifestazioni Milanesi, Milano, Palazzo Reale, giugno luglio 1961*, in "Ferrania", XV, n. 8, agosto 1961, p. 17.
- Cocchi 1955** F. Cocchi, *La meravigliosa famiglia dell'uomo fissata dai più grandi fotografi del mondo*, in "Ferrania", IX, n. 8, agosto 1955, p. 12.
- Colombo 2014** Cesare Colombo, con Simona Guerra, *La camera del tempo*, Roma, Contrasto, 2014.
- Comune di Milano s.d.** Comune di Milano, *Padiglione d'Arte Contemporanea. Storia, orientamenti, attività*, s.d.
- Croci 1957** Ezio Croci, *Un secolo di fotografia dalla collezione Gernsheim*, in "Fotografia", a. X, n. 9, settembre 1957, pp. 11-13.
- Di Biase 1956** Antimo Di Biase, *Postille. Henri Cartier-Bresson alla Permanente*, "Fotografia", IX, n. 11, novembre 1956, pp. 25-26.
- Donzelli 1955** Pietro Donzelli, *Mostre-giurie-critiche... e cultura*, in "Ferrania", IX, dicembre 1955, n. 12, pp. 16-17.

- Donzelli 1956** Pietro Donzelli, *Dieci anni di fotografia italiana. Premesse alla mostra sestese*, in "Fotografia", a. IX, n. 8, agosto 1956, p. 15.
- Dupee 1955** Frederick Wilcox Dupee, *Lettera da New York*, in "Prospetti", n. 13, autunno 1955, pp. 153-160.
- Ente Manifestazioni Milanesi 1961** Ente Manifestazioni Milanesi, *Nel Palazzo Reale di Milano, la mostra "Fotografie di guerra di Robert Capa"*, in "Fotografia", a. XIV, n. 6, giugno 1961, p. 18.
- Gallina 1958** Luciano Gallina, *La mostra postuma di Villa Mirabello. L'obiettivo di Bischof penetra sotto la pelle*, in "La Prealpina", 21 agosto 1958.
- Gernsheim H. / A. 1954** Helmut e Alison Gernsheim, *Robert MacPherson 1872*, in "Ferrania", VIII, n. 10, ottobre 1954, pp. 2-4.
- Gernsheim H. 1969** Helmut Gernsheim, *Alison Gernsheim*, in "Popular Photography italiana", n. 141, giugno 1969, p. 14.
- Gernsheim H. 1991 [1962]** Helmut Gernsheim, *Introduction*, in *Creative Photography. Aesthetic Trends. 1839-1960*, New York, Dover, 1991 [ediz. or. 1962].
- Gernsheim H. / Vitali 1957** Helmut e Alison Gernsheim / Lamberto Vitali, *XI Triennale di Milano. Un secolo di fotografia dalla collezione Gernsheim. Antica fotografia italiana*, Milano, Tipografia Grisetti, 1957.
- Iato 2004** Valeria Iato, *Vitali e la straordinaria trilogia einaudiana*, in Paoli 2004a, pp. 41-48.
- La famiglia dell'uomo 1959a** *La famiglia dell'uomo*, Milano, USIS, 1959.
- La famiglia dell'uomo 1959b** *La famiglia dell'uomo*, in "Progresso Fotografico", a. 66, n. 3, marzo 1959, p. 32
- La Grotteria 2008** Giuseppe Davide La Grotteria, *Milano al principio degli anni '50: le grandi mostre e la cultura cittadina visti attraverso l'esperienza di Franco Russoli*, in "Concorso. Arti e Lettere. Intorno ad alcune mostre milanesi del '900", II, 2008, pp. 82-111.
- Landi 2013** Patrizia Landi (a cura di), *Fare impresa con la cultura. Milano nel secondo dopoguerra (1945-1960)*, Bologna, CLUEB, 2013.
- La Permanente 1958** "La Permanente. Bollettino della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente E. M. Periodico d'Informazioni d'Arte", a. VII, n. 20, ottobre-novembre 1958, p. 5.
- Lopez 1959** G. Lopez, *L'esposizione fotografica "La Famiglia dell'uomo"*, in "Fotografia", XII, n. 3, marzo 1959, p. 17.
- Misiano 2013** Francesca Misiano, *"La metropoli dello spirito". L'attività culturale delle amministrazioni Greppi e Ferrari*, in Landi 2013, pp. 29-56.
- Mostra di fotografie antiche 1957** *La mostra di fotografie antiche alla Triennale di Milano*, in "Progresso Fotografico", a. 64, novembre 1957, p. 479.
- Notizie 1956** *Notizie*, in "Progresso Fotografico", a. 63, ottobre 1956, p. 458.
- Paoli 2004a** Silvia Paoli (a cura di), *Lamberto Vitali e la fotografia. Collezionismo, studi e ricerche*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2004.
- Paoli 2004b** Silvia Paoli, *"Onestà di mestiere... castità di visione". Sguardo critico, promozione culturale e collezionismo fotografico in Lamberto Vitali*, in Paoli 2004a, pp. 21-34.
- Paoli 2013** Silvia Paoli, *La fotografia a Milano tra agenzie, editoria e stampa*, in Landi 2013, pp. 137-146.
- Pica 1957** Agnoldomenico Pica (a cura di), *Undicesima Triennale Milano 1957*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo dell'Arte, 1957), Milano, Crespi, 1957.

- Pollack 1959 [1958]** Peter Pollack, *Storia della fotografia dalle origini a oggi*, Milano, Garzanti, 1959 [ed. orig. inglese 1958].
- Prima fotografia del mondo 1957** *La prima fotografia del mondo alla XI Triennale di Milano*, in "Popular Photography italiana", n. 2, agosto 1957, p. 56.
- Ragghianti 1952** Carlo Ludovico Ragghianti, *Cartier-Bresson: fotografia come arte*, in "seleArte", 1, 1952, p. 72.
- Regorda 2010** Patrizia Regorda, *La concerned photography in Italia. Fotografia e impegno civile*, Cinisello Balsamo, Museo di Fotografia Contemporanea, Silvana Editoriale, 2010.
- Russo 2011** Antonella Russo, *Storia culturale della fotografia italiana. Dal Neorealismo al Postmoderno*, Torino, Einaudi, 2011.
- Santini 1960** Pier Carlo Santini (a cura di), *XII Triennale di Milano*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo dell'Arte, 1960), Milano, Arti Grafiche Crespi, 1960.
- Steichen 1955** Edward Steichen (a cura di), *The Family of Man*, catalogo della mostra (New York, MoMA, 1955), New York, Museum of Modern Art, 1955.
- Taccani / Vitali 1956** Remo Taccani / Lamberto Vitali (a cura di), *Mostra di fotografie di Henri Cartier-Bresson*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente E. M., 1956), Milano, Edizioni La Permanente, 1956.
- Taccani / Vitali 1958** Remo Taccani / Lamberto Vitali (a cura di), *Mostra di fotografie di Werner Bischof*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente E.M., 1958), Milano, Officine Grafiche Aldo Garzanti, 1958.
- Tognoli 2013** Carlo Tognoli, *Promuovere la cultura. Il ruolo del Comune di Milano*, in Landi 2013, pp. 449-470.
- Turroni 1956** Giuseppe Turroni, *Formule, scuole e cultura*, in "Fotografia", a. IX, n. 9, settembre 1956, p. 9.
- Turroni 1958** Giuseppe Turroni, *Mostra di Werner Bischof*, in "Fotografia", a. XI, nn. 6-7, settembre 1958, pp. 21-25.
- Turroni 1959** Giuseppe Turroni, *La mostra allestita da Steichen attraverso il mondo*, in "Fotografia", XII, n. 3, marzo 1959, pp. 18-22.
- Turroni 1961** Giuseppe Turroni, *Mostra di Robert Capa alla Villa Reale di Milano*, in "Fotografia", a. XIV, n. 8, agosto 1961, pp. 46-47.
- Un libro 1960** *Un libro: storia della fotografia dalle origini ad oggi*, in "Fotografia", a. III, n. 3, marzo 1960, pp. 15-21.
- Valtorta 2008** Roberta Valtorta (a cura di), *Paolo Monti. Scritti e appunti sulla fotografia* (Quaderni di Villa Ghirlanda, n. 5), Milano, Lupetti, 2008, pp. 76-77.
- Veronesi 1957** Giulia Veronesi, *Un secolo di fotografie alla Triennale*, in "Ferrania", XI, n. 11, 1957, pp. 14-15.
- Veronesi 1960** Giulia Veronesi, *Una mostra di fotografie a Sesto San Giovanni*, in "Ferrania", IV, n. 1, 1960, pp. 20-21.
- Vitali 1959** Lamberto Vitali, *Fotografia italiana dell'Ottocento*, in Pollack 1959 [1958], pp. 258-280.
- Vitali 1961** Lamberto Vitali, *Un punto di vista a proposito di fotografia*, in Biblioteca Civica di Sesto San Giovanni 1961, p. 104.
- Werner Bischof 1957** *Werner Bischof. Das Fotografische Werk*, catalogo della mostra (Kunstgewerbemuseum Zürich, 1957), Zürich, Fachschriften Verlag, 1957.

- Wieczorek / Sui 2012** Alfred Wieczorek / Claude W. Sui, *The Birth of Photography. Highlights of the Gernsheim Collection*, Berlin, Heidelberg Kehrler Verlag, 2012.
- Zannelli 2010** Diletta Zannelli (a cura di), *Tra le carte di Antonio Arcari. Fotografia, educazione visiva 1950-1980*, Milano, Lupetti-Museo di Fotografia Contemporanea, 2010, pp. 133-134.
- Zannier 1957** Italo Zannier, *Due libri. "New York" di Klein, "Dagli Incas agli Indios" di Bischof, Frank, Verger*, in "Fotografia", a. X, n. 2, febbraio 1957, pp. 15-16.
- Zevi 1957** Bruno Zevi, *La Triennale di Milano. Il Palazzo mascherato*, in "L'Espresso", 4 agosto 1957, p. 12.
- ACRA 1959** Archivio Civiche Raccolte Artistiche, Milano, Faldone 37, Direzione Civiche Raccolte d'Arte alla Ripartizione Educazione, 6 febbraio 1959, Prot. n. 73.
- Archivio Famiglia Vitali** Archivio Famiglia Vitali, Milano, Corrispondenza Lamberto Vitali, 1948-1964.
- ASBAEP 1956** Archivio Storico della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, cartella "Mostra H. Cartier-Bresson, 1956".
- ASBAEP 1958** Archivio Storico della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, cartella "Mostra Werner Bischof, 1958".
- BPTM 1956** Biblioteca del Progetto, Triennale di Milano, cartella TRN.11.DT.059.C, Unità 59.01.
- BPTM 1960** Biblioteca del Progetto, Triennale di Milano, cartella TRN.12.DT.042.C, Unità 42.03.
- Collection The Family of Man** Collection The Family of Man, Clervaux, Lussemburgo (<<http://www.steichencollections.lu/en/the-family-of-man>>).
- Fondo Monti** Civico Archivio Fotografico, Milano, Fondo Monti, Unità 106/b 12, fasc. 2, Unità 123-124.
- Gernsheim Papers** Harry Ransom Humanities Research Center of the University of Texas at Austin, Helmut and Alison Gernsheim Papers, Manuscript Collection MS-1587, Series II, Correspondence, 1943-1967.
- MMA 1959** Metropolitan Museum of Art, New York, "Photography in the Fine Arts, exhibit at Metropolitan Museum", comunicato stampa, 08.05.1959, on-line <<http://libmma.contentdm.oclc.org/cdm/ref/collection/p16028coll12/id/964>> (30.01.2015).
- MoMA 1950-1959** Museum of Modern Art, New York, Press Release Archives, 1950-1959, on-line <https://www.moma.org/learn/resources/press_archives/1950s/> (24.12.2014).
- Oggi e domani 1959** Cinegiornale Ovest Film, *Oggi e domani. Panorama di vita e lavoro del nostro tempo*, n. 27, 1959, Archivio Audiovisivo del Movimento operaio e democratico, on-line <<https://www.youtube.com/watch?v=zclMvPc5nI>> (10.02.2015).
- Viale 1959** Viale, Vittorio, *Pro-memoria*, 18 marzo 1959, Carte Amministrative Annuali 1007, Esposizioni, *La famiglia dell'uomo*, 1959, cat. IX-classe 8, fasc. E1, on-line: <<http://cittadelleimmagini.comune.torino.it/index.php?method=section&id=80>> (04.11.2014).

—
Fonti archivistiche

_ fonti

98 **Incontro
con Ferruccio
Malandrini**

— MARIA FRANCESCA
BONETTI

108 **Il fondo di *plaques
photographiques*
dell'Institut
Français de
Florence (1907-
1919). Didattica
e propaganda
nel primo istituto
culturale
del mondo**

— ALESSANDRO
GALLICCHIO

Incontro con Ferruccio Malandrini

Abstract

This interview with Ferruccio Malandrini, one of Italy's major collectors of historical photographs, sheds new light on the making of his collection, presently owned by Raccolte Museali Fratelli Alinari and Fondazione Monte dei Paschi di Siena. Malandrini discusses the history and rationale of his acquisitions, as well as the important exhibitions, publications, and historical work based on his collection. The interview offers a collector's view on the development of photographic culture and the preservation of photographic heritage in post-WWII Italy.

Keywords

FERRUCCIO MALANDRINI, COLLECTOR,
PHOTOGRAPHIC COLLECTIONS

Ferruccio Malandrini, senese, classe 1930, non solo è un noto collezionista, ma anche uno dei principali testimoni degli sviluppi della cultura fotografica italiana, avendo assistito direttamente, fin dai primi anni Cinquanta, ai momenti essenziali e agli eventi che ne hanno segnato le occasioni di crescita, partecipando in prima persona, con i suoi molteplici interessi, a numerose attività mirate a formare una maggiore consapevolezza e sensibilità per la fotografia. Tecnico elettricista di professione, almeno fino al 1979, è stato anche fotoamatore e per un breve periodo (1964) fotografo free-lance, a Milano, impegnato per alcuni giornali ("L'Unità", "Vie Nuove") o per enti senesi, per i quali ha organizzato negli anni Settanta anche alcune mostre, sia a carattere storico-documentario che con le proprie fotografie. Trasferitosi a Firenze nel 1980, si è impegnato immediatamente come fotografo e ha insegnato fotografia per alcuni anni; quindi ha iniziato, nel 1985, una collaborazione con la Fratelli Alinari, prestando la sua consulenza come storico e conservatore per il Museo di storia

della fotografia, che proprio allora era stato costituito, collaborando alla produzione di libri e mostre. A partire da questi anni ha incrementato, parallelamente alla sua raccolta di fotografie, anche una preziosa biblioteca dedicata alla fotografia che, con ben 5200 numeri repertoriati (ma sotto un unico numero ricorre a volte un'intera serie editoriale), costituisce uno dei maggiori vanti della sua opera complessiva e offre oggi agli studiosi, presso la Fondazione Fratelli Alinari, uno strumento di valore inestimabile e a volte insostituibile.

La sua ricca e articolata raccolta di fotografie, che nel tempo ha documentato in maniera molto originale diversi momenti della storia della fotografia mondiale – dalle origini fino alla seconda metà del Novecento, dai professionisti più celebri agli autori più rappresentativi della fotografia amatoriale, fino alle più libere declinazioni della fotografia ‘vernacolare’ – è confluita ormai in gran parte nelle collezioni Alinari, ad eccezione della sezione dedicata ai fotografi e alle immagini senesi, oggi conservata presso le collezioni della Fondazione Monte dei Paschi di Siena. La passione collezionistica di Ferruccio Malandrini – che da qualche tempo ha ripreso e sta riordinando anche l'archivio della propria attività di fotografo – non si è mai spenta e continua ancora oggi a trovare forti motivazioni, con ritrovamenti ed esiti ancora di notevole interesse storico e documentario.

A trent'anni dalla fondazione della rivista “Fotologia” e dall'intervista che Paolo Costantini gli aveva rivolto, pubblicata nel secondo numero della testata (gennaio 1985), torniamo a dialogare con lui che, con il suo capillare lavoro di ricerca e di recupero di materiali, offre certamente uno degli esempi eminenti del collezionismo fotografico italiano. Rileggendola oggi, a trent'anni di distanza, le questioni che vi erano state poste sono, del resto, ancora attuali: le scelte collezionistiche, il mercato fotografico in Italia, i problemi conservativi e di archiviazione, i rapporti con le istituzioni. Riprenderemo quindi alcune delle stesse questioni, per verificare come il collezionista, e la sua collezione, possano essere cambiati in questi anni: le questioni restano, ma diversi sono forse ormai i punti di vista.

MFB Per inaugurare, insieme alla prima uscita della rivista di proprietà della SISF, uno spazio anche dedicato alle collezioni e al collezionismo di fotografie, abbiamo ritenuto importante tornare a parlare con te, che rappresenti per molti di noi, studiosi più giovani, e anche se di professione e di formazione diversa, un caso esemplare e un punto di riferimento essenziale, anche per la tua disponibilità, per la conoscenza delle fonti e dei materiali storici. Per me, in particolare, il confronto personale con un'esperienza di collezionismo privato diventa un'occasione di riflessione importante, dal momento che la mia posizione e il mio impegno di storico e di curatore di collezione sono, all'opposto, determinati da interessi pubblici, dal ruolo istituzionale che sono chiamata a ricoprire e a rispettare. Vorrei perciò dialogare con te anche su questo, sull'evoluzione in Italia del rapporto tra pubblico e privato nell'ambito della

salvaguardia e della valorizzazione del patrimonio fotografico. Innanzi tutto: all'epoca sostenevi che hai iniziato a collezionare, o meglio raccogliere fotografie – poiché tu ti definisci piuttosto “un raccoglitore” – per l'impellente bisogno di circondarti di queste, un interesse che hai coltivato fin da molto giovane; e perché non potevi soddisfare normalmente questa tua necessità – quella di osservare appunto le fotografie – “nei musei”. Ne rilevavi tra l'altro l'assenza. Potresti affermare ciò ancora oggi? Oppure ritieni che ci sia ora un'offerta museale più adeguata?

FM Direi che con gli anni si sono costituite alcune realtà che vanno incontro a questo desiderio, che vorrei ricordare. Innanzi tutto ci sono stati molti studi, da cui sono nate anche varie mostre, dedicate soprattutto alla fotografia storica, ma anche a quella contemporanea, che hanno dato alle persone interessate alla fotografia la possibilità di conoscere tantissimi materiali. Questo si è verificato soprattutto negli ultimi quarant'anni. Ad esempio, le mostre realizzate negli anni Settanta da Arturo Carlo Quintavalle per il CSAC di Parma, poi *Combattimento per un'immagine* [Torino 1973], *Venezia '79. La fotografia e Fotografia italiana dell'Ottocento* (nel 1979). E altre realizzate anche da voi [Istituto Nazionale per la Grafica], o da Alinari, che ha istituito un museo a Firenze con un'esposizione permanente in cui si mostrano fotografie dalle origini al contemporaneo. Questo è un fatto molto importante, un'occasione direi unica, anche se purtroppo attualmente è indisponibile, per una chiusura, che speriamo solo temporanea, per vicende che non conosco.

MFB Hai cominciato molto presto a collezionare, già verso il 1953-1954, anche se poi hai raccolto la maggior parte delle fotografie soltanto dopo il 1975. Sei perciò tra i pionieri del collezionismo fotografico italiano. Hai avuto dei maestri in questo campo, o piuttosto dei modelli? Penso a figure come Helmut Gernsheim o André Jammes, oppure, tra gli italiani, Lamberto Vitali, Silvio Negro...

FM Ho cominciato già verso il 1948-49 con i libri di fotografia. Allora frequentavo i primi cineclub, una realtà esplosa proprio nel dopoguerra, come una delle prime espressioni ed esperienze di libertà: si vedevano film che prima non si erano visti, non solo per ragioni politiche, ma soprattutto per una diversa organizzazione della cultura. La visione di questi film, soprattutto quelli francesi, ma anche quelli russi e americani, mi portò immediatamente alla fotografia. Ci fu anche qualche sporadica mostra fotografica, che andai a vedere. Ad esempio, pur abitando ancora a Siena, venni a Firenze per visitare una mostra a Palazzo Strozzi dedicata a Henri Cartier-Bresson, già nel 1953; a quell'epoca leggevo inoltre la famosa rivista “Cinema”, e poi dal 1953 “Cinema Nuovo”, diretta da Guido Aristarco, che pubblicava anche degli inserti sulla fotografia: Enzo Sellerio, William Klein (*New York*), *Un paese* di Paul Strand..., ho ancora una quindicina di inserti degli anni Cinquanta, che mi impressionarono molto. L'uscita di *Un paese*, di cui lessi la recensione su “Il Con-

temporaneo”, un altro periodico che pure si occupava di fotografia, fu un colpo: non tanto uno *shock* visivo, quanto soprattutto concettuale. Come sentire i discorsi di Cesare Zavattini che incitava i fotografi a uscire dal convenzionale, a fotografare tutto. Fin dall’inizio, devo dire, è prevalso in me un interesse colto per la fotografia. Quando è uscito *Il messaggio dalla camera oscura* di Carlo Mollino, nel 1949, l’ho subito comprato, a rate, perché molto caro. È un libro che ho consumato per anni. Anche se a volte non lo capivo, per la sua complessità, la sua prosa mi inebriava e così le immagini da lui scelte. Alcuni fotografi li ho visti per la prima volta in questo libro, Eugène Atget, Man Ray, Manuel Álvarez Bravo. Alcune sequenze di immagini pubblicate nel libro mi indicarono immediatamente le direzioni da seguire, determinarono una sensibilità. E inoltre, come abbonato, dal 1960 al 1981 ho seguito la rivista “Camera” e, dal 1970 a oggi, anche “Aperture”. Per quanto riguarda quelle grandi figure del collezionismo internazionale che ricordavi, invece, ho saputo della loro attività soltanto in seguito; quando ho iniziato, era soprattutto l’attrazione per la fotografia e per alcuni importanti fotografi come Nadar a sollecitarmi. Quindi, più che imparare da altri collezionisti, studio. Comprai allora anche l’edizione francese della storia della fotografia di Beaumont Newhall [trad. di André Jammes, Paris, Béliet-Prisma, 1967], uscita in Italia solo più tardi, e poi imparavo molto anche da “Ferrania”. I nomi, cioè le direzioni che mi si imprimevano nella testa, venivano da Mollino, ma anche, ad esempio, da *Introduzione per un’estetica fotografica*, il libro di Giuseppe Vannucci Zauli e Alex Franchini Stappo [Firenze, 1943], che ho entrambi conosciuto anche personalmente; forse fu questo il primo libro sulla fotografia che trovai nelle librerie senesi.

MFB Quindi, i tuoi primi interessi si rivolgevano, mi sembra di capire, alla fotografia del Novecento? Siamo abituati a conoscerti, invece, come studioso della fotografia dell’Ottocento, come ricercatore di materiali delle origini, che ha contribuito a ritrovare dei documenti rari...

FM Perché in effetti era più facile, allora, trovare questo genere di materiali, piuttosto che lavori di autori dell’epoca, come Ugo Mulas ad esempio. Ovviamente non parlo di ciò che si comprava nelle aste, che ho frequentato solo successivamente, ma per conto di altri. Per me, ho sempre cercato e trovato fotografie seguendo percorsi personali e molto vari che non è possibile esemplificare; in modi e luoghi che si rintracciano soltanto seguendo le proprie intuizioni e volendosi divertire. Mi sono rivolto a librai antiquari, a mercanti di stampe, ho frequentato le grandi fiere del libro antiquario, domandando in continuazione se ci fossero album o fotografie che, d’altra parte, non risultavano di grande interesse per i soliti acquirenti. Ho fabbricato così, nel tempo, un tessuto di relazioni che mi ha aiutato a ricevere e a cogliere proposte interessanti.

MFB Erano quelli gli anni delle prime importanti mostre storico-fotografiche: a Roma la mostra a Palazzo Braschi (1953); a Milano quella

della collezione Gernsheim (1957). Da allora, o in seguito, hai avuto rapporti privilegiati – di scambio, di confronto, di collaborazione per la costituzione della tua collezione – con altre figure di collezionisti? Penso ad esempio a Piero Becchetti, Michele Falzone del Barbarò, o altri?

FM Sì, li ho ben conosciuti, soprattutto nel corso della mia collaborazione con Alinari. Un rapporto particolare, con molti scambi di informazioni e visite reciproche, è stato quello con Becchetti, con il quale abbiamo scambiato anche alcune immagini. In generale però, evitavo gli incontri con altri collezionisti. Una volta noti alcuni miei interessi, alcuni di loro mi hanno cercato per propormi materiali specifici, ma non li prendevo in considerazione, salvo appunto una particolare simpatia che ho provato nei confronti di Becchetti, che era anche molto orgoglioso della sua collezione, seppure senza fanatismo. Ma non ho mai avuto l'intenzione di scambiare le fotografie.

MFB Nella tua esperienza di collezionista, come hai potuto contribuire anche alla formazione di altre collezioni? Oggi è piuttosto diffusa la figura del dealer per conto di altri, o del curatore di collezioni private, soprattutto per quanto riguarda l'arte contemporanea; ma in questo ambito le cose sono molto diverse, e spesso ciò che conta in questi casi è l'investimento economico. Nell'ambito della fotografia storica, invece, e in particolare in un caso come il tuo, penso sia molto più importante la passione per l'oggetto 'ritrovato', per un autore finalmente individuato, o identificato, per un'opera andata dispersa e riscoperta. Il doppio ruolo che hai avuto nel tempo, di acquirente in proprio e per altri, non ti ha provocato in qualche caso 'conflitti d'interesse'? Hai dovuto fare delle grandi rinunce?

FM No, perché ho trovato le cose di maggior valore della mia collezione sempre in situazioni molto particolari, anche povere e di basso livello in un certo senso; per mia fortuna ho trovato spesso anche molta incompetenza da parte del venditore, senza consapevolezza dell'effettivo valore delle fotografie. Ripeto, non ho mai comprato per me alle aste. Ho poi contribuito, invece, alla formazione e all'arricchimento delle raccolte museali di Alinari. È stato questo l'unico incarico che ho svolto per conto di altri. Ma in questo caso il proprietario della collezione, Claudio de Polo, mi affidava missioni specifiche, molto circoscritte, per visionare e valutare, ad esempio, collezioni o nuclei particolari che intendeva acquistare e far entrare nel patrimonio fotografico Alinari. Come nel caso della collezione di Charles-Henri Favrod, a Losanna, o di Dietmar Siegert, a Monaco di Baviera, di Daniela Palazzoli a Milano, Italo Zannier a Venezia, Lorenza Trionfi Honorati a Firenze. Ogni incarico aveva i suoi limiti, entro cui mi sono mosso, sempre rispettando il mandato. Stimavo, grazie alla mia esperienza e alla mia conoscenza, il valore dell'insieme, sia dal punto di vista dell'interesse storico-artistico, sia dal punto di vista economico. Le trattative avvenivano poi

Ferruccio Malandrini,
Sienna 1952. Autoritratto,
 (stampa 2006).
 Stampa alla gelatina
 bromuro d'argento,
 30,5 × 24 cm.
 Firenze, Collezione
 Malandrini. ©Ferruccio
 Malandrini



direttamente tra i due proprietari. Anche in occasione di aste, avevo la facoltà di suggerire acquisti e, entro certi limiti, di prendere alcune iniziative, ma si trattava appunto di sedi che non interessavano la ricerca personale per la mia collezione. Sono rimaste sempre due attività distinte e diversamente strutturate. Ho sempre fatto molta attenzione a rispettare la missione affidatami, a non tradire le intenzioni e la fiducia di chi mi affidava l'incarico.

MFB Tornando ora a Ferruccio 'collezionista'. Trenta anni fa ti presentavi come interessato genericamente a tutta la storia della fotografia, con criteri selettivi ancora non ben definiti, orientato verso una raccol-

ta piuttosto eterogenea e caratterizzata da una certa casualità. Questo atteggiamento, onnicomprensivo nei confronti delle immagini, ti caratterizza ancora oggi? Oppure, con l'esperienza e l'affinamento della conoscenza e dello studio, hai intrapreso diverse modalità e nuovi criteri di acquisizione delle opere? Hai elaborato, a un certo punto, un progetto preciso di costruzione della tua raccolta?

FM Intanto, bisogna intendersi sul significato di 'collezione', che dovrebbe rimandare a un genere di raccolta omogenea, sistematica, circoscritta a un argomento specifico. L'unica vera collezione, in questo senso, che io abbia costituito e perseguito, è quella che possiamo definire come 'collezione senese', dedicata ai fotografi a Siena dal 1850 al 1950. Questa è stata da me cercata, costruita, selezionando gli elementi all'interno di un campo ben definito. Per il resto compravo tutto ciò che poteva avere un'espressione propria, dalle cartoline, ai ritratti, alle vedute, come le splendide fotografie di Robert Macpherson o di Gustave Le Gray che ho collezionato, tutte con un'identica ragione di esistere nella mia raccolta. Presumevo di cogliere l'anima di ogni singola immagine. In realtà, non ho mai pensato a un progetto preciso nell'arricchire la collezione, anche se con il tempo, sono diventato più esperto e ho senz'altro ampliato gli orizzonti delle scelte. Mi fai pensare ora a questo mio modo di collezionare, a cui sono rimasto sempre fedele, una sorta di viaggio verso le fotografie, quelle che ho visto e ho raccolto, di cui ho penetrato il significato. Non sono mai stato interessato a riempire delle lacune, e quindi a un sistema di scambio; le immagini della mia raccolta sono sempre il frutto di una ricerca profonda e personale, passionale, per questo stabilisco con loro un rapporto affettivo, in un certo senso fisico.

MFB Da sempre ti sei posto il fine della salvaguardia (tu parli di "salvataggio") di un patrimonio che vedevi, e sapevi, destinato inesorabilmente alla dispersione e alla distruzione. Per il disinteresse di molti, soprattutto delle istituzioni. Ti consideravi una sorta di 'traghettatore', come in effetti sei stato. Affermavi: "Io mi considero uno che è stato incaricato da una istituzione di cercare e salvare dei materiali". Era un'idea generica che avevi di te, o pensavi già allora effettivamente a una specifica istituzione? O almeno, a un particolare genere di istituzione?

FM Una cosa che ho sentito come spinta interiore, quando trovavo alcuni materiali che non erano per me di primario interesse, ma mi rendevo conto che avrebbero potuto perdersi, o essere malamente trattati, è stato il desiderio di toglierli dal rischio, dall'usura e dall'indifferenza. Mi sono certamente mosso con questo forte sentimento. Pensando in generale di compiere un'azione a favore non tanto di un'istituzione precisa, quanto di un'idea di patrimonio collettivo, appartenente al nostro Paese, un'idea di collezione con una destinazione finale di pubblico interesse.

MFB Puoi raccontarci in sintesi quali sono state nel tempo le diverse destinazioni della tua collezione? Anzi, delle tue 'collezioni', visti i diversi nuclei che sono stati da te costituiti e poi affidati, 'traghettati' appunto, in altre raccolte?

FM Nel 1987 ho venduto ad Alinari la mia prima collezione, cosiddetta "generalista": circa 9.000 immagini, di cui il 90% stampe e, per il resto, alcuni negativi su lastra e su pellicola, dagherrotipi, ambrotipi e altri materiali vari. Si tratta di immagini dal 1850 circa, ma per lo più risalenti al periodo 1870-1910. Come sempre, il criterio selettivo della mia raccolta era dettato dalla 'qualità visiva' delle immagini, oltre che dal loro valore documentario nei confronti della storia e della cultura della società, o da eventuali interessi editoriali. In questo primo *corpus* si distinguevano diversi album dei primi professionisti italiani dell'Ottocento (Tommaso Cuccioni, Giorgio Sommer, Carlo Naya, Giovanni Battista Maggi) o serie editoriali rilevanti, come quella delle fototipie di Ferdinando Ongania, *Calli e canali di Venezia*. E poi tanti altri autori, italiani e stranieri: Felice e Antonio Beato, James Robertson, Alphonse Bernoud, Gustave Le Gray, Eugène Disderi, per ricordarne soltanto alcuni. Poi, nel 1997, come avevamo già ricordato, ho venduto ad Alinari la mia biblioteca sulla fotografia, iniziata nel 1949 con l'acquisto del libro di Carlo Mollino, che continuo comunque ad incrementare. Molti dei volumi li avevo acquistati appunto al momento della loro pubblicazione e oggi sono dei rari, oppure ormai introvabili, come *Fotodinamismo futurista* di Anton Giulio Bragaglia (1913). La biblioteca comprende monografie, storie, libri di fotografi, riviste, con molti manuali sulla tecnica e sugli apparecchi fotografici, cataloghi a stampa di fotografi, insomma un insieme importante per le fonti sulla storia della fotografia. In fondo mi sono presto reso conto che per la fotografia, un libro o le pagine di una rivista, siano la collocazione più adeguata ad esprimere la complessità e la forza di tutte le sue valenze culturali, semantiche, sociali. Al 2007 risale la vendita della mia seconda collezione ad Alinari, più di 47.000 fotografie, descritte in 756 schede. Tra gli elementi più notevoli di questa collezione ricordo il rarissimo e splendido album di Gustave Le Gray, dal titolo *Salon de 1852*, di cui è conosciuto un solo altro esemplare, conservato nelle collezioni del Musée d'Orsay; una marina, sempre di Le Gray, *Deux bateaux s'avancant de face vers la côte*, e inoltre, l'album di Emilio Sommariva *Paesaggi francescani VII centenario, Milano 1927*, l'album del Museo Campana *Marbres antiques, Paris 1856*, alcune fotografie della spedizione sull'Himalaya di Vittorio Sella, i volumi delle *Excursions daguerriennes* e le stampe da dagherrotipo della serie Artaria. Tutta la storia della fotografia vi è rappresentata, con tutti i suoi generi, anche certa fotografia 'minore', 'vernacolare' e molte riproduzioni di opere d'arte. Penso che nel suo complesso, comprendendo a parte anche più di 9.000 negativi, questa collezione non abbia equivalenti sul territorio nazionale.

MFB Perché proprio ad Alinari?

FM In primo luogo le collezioni mi furono richieste insistentemente, in modo reiterato, da Claudio de Polo, richiesta per tanti motivi seducente. Poi perché vidi in questa azienda/archivio/museo una garanzia di custodia e conservazione dei miei materiali: fotografie, libri e anche apparecchi fotografici. Diverso è stato per me collezionare, in una sezione a parte, le immagini dedicate alla storia della fotografia a Siena e alle immagini del territorio senese, incentrata sulla importante figura di Paolo Lombardi, il più significativo professionista dell'Ottocento senese. Ma vi si trovano anche fotografie delle ditte Anderson, Brogi, Alinari, Sommer, ecc., fino a varie firme del Novecento: Ermenegildo Nello Massarelli, Ovidio Selmi, Ugo Brandi della Fotografia Grassi, Vincenzo Balocchi. Da sempre, questa collezione era per me destinata a un'istituzione senese e infatti, nel 2005, dopo alcune trattative, la Fondazione Monte dei Paschi ne ha deciso l'acquisto.

MFB Attualmente si assiste, soprattutto nell'ambito del collezionismo dell'arte contemporanea, a forme speculative che sembrano non aver molto a che fare con la vera passione per le opere e il loro reale valore. Questi fenomeni interessano anche il collezionismo fotografico? C'è ancora interesse, secondo te, per il collezionismo della fotografia storica, dei "primitivi" – per riprendere la definizione di Lamberto Vitali – o si tratta di un interesse molto circoscritto? Come pensi si sia evoluto in questo ambito il collezionismo italiano?

FM Certamente esistono fenomeni speculativi anche nella fotografia, ma soprattutto riguardano il collezionismo del contemporaneo. Per la fotografia storica, e non tanto in Italia, quanto in Francia ad esempio, questo avviene soltanto in casi molto particolari, per i grandi fotografi delle origini (Gustave Le Gray, Charles Marville, Nadar...); mentre per il resto, tutto l'Ottocento, soprattutto quello di medio valore, ha subito invece generalmente un calo di interesse in tutti gli ambiti del mercato (fiere, aste, ecc., vedi per esempio Paris Photo). Sono pochissimi i mercanti che mettono in vendita pezzi di grande e sicuro valore, e a prezzi ovviamente molto elevati. In Italia, il mercato della fotografia storica non ha mai avuto grande successo. Tuttavia, noto che oggi sta emergendo un nuovo collezionismo che si interessa all'Ottocento con modalità di ricerca molto simili a quelle da me attuate. C'è comunque una maggiore attenzione anche da parte delle case d'asta, in varie città italiane, ma non so bene con quali risultati. Le prime aste di fotografia in Italia, risalenti al 1979-80 (Finarte), non ebbero esiti all'altezza delle aspettative. Mentre ora ci sono segnali positivi, seppure ancora non con grandi risultati, soprattutto per i livelli di vendita.

MFB Come pensi che debbano differenziarsi, nell'operare le proprie scelte, le collezioni private da quelle pubbliche? Pensi che ci siano dei principi che costituiscano una sorta di deontologia del collezionista?

Tu sembri aver avuto un forte senso di responsabilità sociale e culturale, anche se schivo da forme di autocompiacimento che a volte caratterizzano certi collezionisti.

FM Da parte di un'istituzione immagino che ci debba essere una capacità di acquisizione più complessa, almeno dal punto di vista culturale, così come penso che essa debba tener conto dell'interesse della società alla conservazione del patrimonio. L'istituzione deve avere delle ambizioni più alte, che riguardano tutti, la totalità del patrimonio nazionale, con uno sguardo più ampio di quello del collezionista privato, che può permettersi scelte e propositi individuali. In ogni caso, collezionismo pubblico e collezionismo privato contribuiscono entrambi a una crescita della cultura e della consapevolezza dell'importanza della fotografia. I collezionisti privati possono essere molto utili agli studiosi, dovrebbero collaborare.

L'istituzione deve avere il controllo, proteggere e preoccuparsi del patrimonio fotografico nazionale, deve impedirne la dispersione. Il privato non ha questo dovere. Deve comunque adeguarsi alle leggi che governano e salvaguardano il patrimonio. Anche se personalmente – e senza usare troppo sentimentalismo – sono stato spinto a volte da questo stesso principio, da una necessità quasi fisica di intervenire in determinate situazioni, quando intravedevo che certi insiemi di fotografie non avrebbero avuto la possibilità di essere ricondotti entro il patrimonio nazionale. Nei limiti delle mie possibilità, ho cercato di fare questo, con la convinzione di avere questa vocazione, di essere un tramite tra le fotografie e la collettività, probabilmente una figura ormai fuori moda, uno degli ultimi romantici. Inoltre, il mio interesse per la fotografia è stato sempre ampio e si è espresso in varie attività, portandomi a un impegno attuato oltre il semplice collezionismo. Sono stato anche fotografo, animatore e curatore di mostre, ho collaborato con giornali e riviste, con altri enti, associazioni, o studiosi. Ho prestato anche molte mie fotografie per diverse mostre o pubblicazioni.

MFB Quali sono ora le prospettive per il futuro della tua collezione?

FM Non ho mai fatto previsioni particolari per la mia collezione, tanto meno ora. Dalla chiusura (nel 2004) dell'ultima collezione ceduta, ho alle mie spalle altri dieci anni di acquisti, e continuo ad avere contatti con la Fondazione Monte dei Paschi, ad esempio. E sto già raccogliendo delle cose molto preziose, come l'ultimo album, appena comprato, che costituisce una delle eccellenze nella mia collezione: un album veramente straordinario, molto ben conservato, con immagini delle Reali Fabbriche di Firenze: fotografie di Leopoldo Alinari, di Alphonse Bernoud e altri, dedicato al Ministro Minghetti nel 1862. E spero di poter continuare ancora per molto tempo...

Firenze, 5 ottobre 2014

Il fondo di *plaques photographiques* dell'Institut Français de Florence (1907-1919). Didattica e propaganda nel primo istituto culturale del mondo

Abstract

A series of photographic plates in the collection of the Institut Français of Florence (founded in 1907) sheds new light on the cultural exchange between France and Italy in the early years of the 20th century. From the outbreak of WWI, the institute promoted illustrated conferences encouraging Italian soldiers to go to war. This article discusses teaching with images and underscores how this approach was central for both art history and war propaganda.

Keywords

ART HISTORY, PHOTOGRAPHIC PROJECTION, WWI, FRENCH CULTURAL INSTITUTE

La recente rimessa in luce di un importante fondo fotografico, conservato presso l'Institut Français di Firenze (IFF), da parte dell'Associazione degli Amici dell'Istituto Francese (AAIFF), ha permesso una prima analisi delle circa 4.500 diapositive su vetro (o *plaques photographiques*), della misura di 10 × 8,5 cm (supporto secondario) e dimensioni variabili del supporto primario, che ritraggono principalmente la Prima Guerra Mondiale (fig. 1), la storia dell'arte (fig. 2), la geografia e in minima parte la storia del teatro e il fumetto storico. L'insieme delle diapositive, seppur fortemente decimato da numerose perdite, risulta cruciale per la storia culturale dei rapporti franco-italiani all'inizio del Novecento. Esso permette di evidenziare come attraverso una didattica per immagini fotografiche, l'IFF – primo istituto culturale stabilito all'estero – proponesse numerosi corsi dedicati alla

promozione della politica nazionalista che faceva leva sui conclamati legami latini esistenti tra Francia e Italia. Alla vigilia della Grande Guerra, questa strategia di ‘colonialismo’ culturale si manifesta tramite l’esplicitazione dei postulati antigermanici che invitano l’Italia all’ interventismo, anche grazie alle conferenze con fotografie rivolte ai soldati italiani. Le diapositive su vetro narrano così del concretizzarsi di tale progetto politico più che culturale, divenendo preziosa testimonianza di una guerra giocata su più fronti.

L’IFF, fondato a Firenze il 9 novembre 1907, viene inaugurato il 27 aprile 1908 nella sede di Palazzo Fenzi in via San Gallo n. 10. Primo istituto francese di cultura in Europa e nel mondo, sin dai suoi primi mesi di vita si impone come polo di diffusione culturale di livello internazionale ⁻¹. La sua missione, coordinata con l’Università di Grenoble di cui era distaccamento, si delinea a partire da una struttura di ricerca e di didattica suddivisa in diverse sezioni, tra le quali, oltre alla linguistica e alla letteraria, vi erano le sezioni dedicate alla storia, alla geografia e alla storia dell’arte.

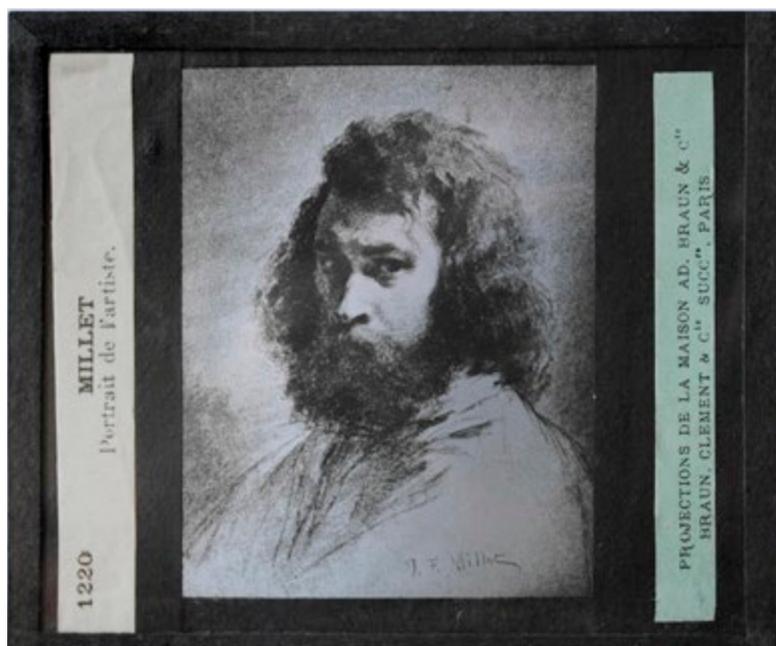
Il fondo di *plaques photographiques* si sviluppa principalmente proprio in funzione dell’insegnamento di storia dell’arte. Nel primo *Rapport* sull’Istituto, datato 1° febbraio 1908, il direttore Jean Luchaire afferma che un organo di rappresentanza come l’IFF doveva inserirsi all’interno del tessuto culturale fiorentino in maniera chiara e determinante ⁻². In questo periodo, a Firenze, la scuola storico-artistica francese era costretta a rivaleggiare con il già celebre Kunsthistorisches Institut ⁻³. Per questo motivo l’IFF aveva deciso di attuare un progetto strategico volto alla valorizzazione della disciplina storico-artistica facendosi carico delle tensioni nate dall’opposizione tra la latinità franco-italiana e la germanicità considerata barbarica.

Nonostante tale opposizione, da un paragrafo del *Rapport* emerge quanto il modello per l’iniziale realizzazione della *Section d’Histoire de l’Art* fosse stato proprio il “Kunst” di Heinrich Brockhaus ⁻⁴ con il suo importante fondo di fotografie, realizzato grazie alle ingenti somme investite dal governo e da una società privata ⁻⁵. In quest’ottica, poteva quindi essere un buon modello al quale guardare, anche se l’IFF dovrà far fronte a una carenza di finanziamenti che saranno alla base delle difficoltà per la costituzione di quella che voleva essere una celebre *Section d’Histoire de l’Art*. Il desiderio di imporre la “science française” diveniva così emblema di un forte sentimento nazionalista. Sulla base dei recenti studi sulla scena artistica parigina e la Prima Guerra Mondiale ⁻⁶, e sul nazionalismo e la storia dell’arte ⁻⁷, è possibile affermare che il progetto della *Section* fosse la testa di ponte di quel sentire che aveva investito Parigi e che tendeva ad esaltare il genio nazionale incarnato dall’*école française*, divenuta modello di perfezione. Ma una tale proposta, esclusivamente francese, era difficile da sostenere nel capoluogo toscano: gli sforzi dell’Istituto si erano così indirizzati verso la *mise en valeur* delle connessioni artistiche fra i due paesi. Questa ipotesi trova conferme nella programmazione dei corsi, nonché nella consistenza del



01

Istituto Micrografico Italiano, Un 77 allemand, s.d. [ante 1918].
Diapositiva su vetro, 8,5 × 10 cm. Firenze, Institut Français



02

Projections de la Maison Ad. Braun & C^{ie}, Braun, Clement & C^{ie} Succ^{rs}, Millet, *Portrait de l'artiste* [ante 1919]. Diapositiva su vetro, 8,5 × 10 cm. Firenze, Institut Français

fondo di diapositive su vetro, in cui i soggetti francesi o italo-francesi risultano dominanti.

Le personalità che, con diverse funzioni e competenze, collaborarono alla realizzazione della *Section* furono Émile Bertaux e Gustave Soulier, affiancati dalla Société des Amis de l'Institut Français de Florence di cui facevano parte eminenti personalità del mondo della storia dell'arte, fra le quali Émile Mâle, André Michel, Benedetto Croce e Ugo Ojetti ⁻⁸. Soulier, esperto di arte decorativa e di tardo medioevo, durante i suoi anni di gestione verrà assistito sia da Guy Mounnereau, borsista della Bibliothèque d'Art et Archéologie J. Doucet e specialista d'arte decorativa fiorentina del XVII secolo, sia da Jean Alazard, il cui interesse si rivolgeva ai ritrattisti fiorentini. Insieme svilupperanno un progetto nel quale si desiderava sia offrire corsi e conferenze a un pubblico fiorentino e internazionale, sia favorire gli studi scientifici grazie all'attribuzione di borse di studio dottorali. Per poter svolgere al meglio tali funzioni, l'IFF si era dunque fornito del materiale bibliografico e fotografico necessario, facendo particolarmente attenzione a tematiche che, come afferma lo stesso Soulier nel suo *Rapport* del 1913, vertevano sugli scambi artistici tra Italia e Francia ⁻⁹.

Nello stesso documento vi è un passo che ci permette di avere un'idea più chiara e precisa della varietà di materiali e strumentazioni a disposizione. Infatti, nel descrivere i repertori delle opere, viene affermato che:

—

Ces répertoires, établis d'abord sur fiches, sont complétés par des séries photographiques selon les ressources de l'Institut [...], le laboratoire photographique adjoint à notre Section muni d'un bon matériel, nous permet de nous assurer des documents inédits ou les procurer aux érudits qui s'adressent à nous pour leurs recherches. Nous pouvons y fabriquer, le cas échéant, les clichés de jectons nécessités par le cours public; et divers essais de photographie en couleur ont été tentés grâce aux dons généreux de plaques autochromes par MM. Lumière frères ⁻¹⁰.

—

Se la presenza di un laboratorio, sul quale si hanno indizi nei documenti planimetrici di ristrutturazione di palazzo Fenzi e di palazzo Lenzi, ancora tutti da studiare e verificare, è attestata in questo documento, è altrettanto vero che una parte delle diapositive su vetro provenivano da ditte fotografiche esterne, come si deduce dalle didascalie poste sul supporto secondario.

Dai pochi e sporadici documenti d'archivio conservati all'IFF è possibile ricostruire alcuni acquisti. La prima traccia di una generica spesa di 1.000 franchi è datata 1909 e viene riportata in una lista con la dicitura "matériel histoire de l'art" ⁻¹¹. Un foglio manoscritto, privo di data, ma ascrivibile all'anno accademico 1909-1910, indica una somma di 1.000 franchi per il "laboratoire d'histoire de l'art" ⁻¹². Un altro foglio manoscritto, probabilmente una bozza del verbale di

un consiglio, riporta con più esattezza “la proposition de M. Soulier pour achat et constitution de collections iconographiques” ⁻¹³, senza però indicare una somma precisa. Una prova, certamente più affidabile, proviene invece da una fattura del 30 marzo 1910 della Société Anonyme des Plaques et Papiers Photographiques A. Lumière & Ses Fils che, riferendosi probabilmente ad un acquisto che da inventario è datato 9 gennaio 1910, chiede conferma di pagamento ⁻¹⁴. Una nota di spese dattiloscritta in italiano del 1910 elenca invece i consumi del proiettore da gennaio a maggio, confermando così il suo regolare utilizzo. Dagli archivi è emersa anche una fattura di lire 314,10 a nome del celebre editore Jacques-Ernest Bulloz ⁻¹⁵ il quale, oltre ad aver costituito un inventario fotografico dei beni artistici francesi, era divenuto uno dei fotografi di Auguste Rodin e Claude Monet. Non stupisce così ritrovare numerose diapositive di Bulloz rappresentanti opere di Rodin (fig. 3). Un'altra prova di quanto l'IFF si servisse dei *clichés* di Bulloz proviene invece da un foglio manoscritto nel quale compare espressamente il desiderio di ordinare alcune diapositive di opere di Delacroix, indicate con numero d'inventario riferibile a un catalogo di vendita (fig. 4) ⁻¹⁶. Lo stesso discorso vale per l'Istituto Micrografico Italiano di Firenze che compare all'interno della lista delle uscite del 1910 per la somma di 417 lire ⁻¹⁷. Oltre a questi primi indizi rintracciabili nell'archivio, emerge una lista di diapositive su vetro corrispondente al catalogo *Seemann's farbige Kunstblätter* ritrovato in archivio ⁻¹⁸, dal quale molto probabilmente venivano ordinate riproduzioni di celebri artisti francesi.

Se l'archivio ha restituito solo i nomi di produttori quali l'Istituto Micrografico Italiano, A. Lumière & Ses Fils e Jacques-Ernest Bulloz, uno spoglio delle diapositive ancora esistenti ha invece permesso di stilare un elenco più nutrito ⁻¹⁹.

Il 1914, con l'avvento della Grande Guerra, segna un decisivo cambio di rotta nella struttura organizzativa dell'IFF: tutte le energie finora utilizzate per le diverse sezioni didattiche vanno infatti a confluire nel proselitismo a vantaggio della Francia, e una delle armi più efficaci diventano le *plaques photographiques* proprio perché, insieme ai film, accompagnano le conferenze di guerra che l'IFF ‘esporta’ in tutta Italia. In quello stesso anno l'Istituto, per volontà della direzione Luchaire, inizia a dedicarsi a questioni di politica internazionale portando alla fondazione, nel 1915, a palazzo Lenzi in piazza Ognissanti, del Ricreatorio Franco-Italiano, organo di propaganda in favore della conservazione dei buoni rapporti tra le due nazioni.

Il fondo fotografico registra quest'ultimo interesse culturale e politico, e tra le 4.500 diapositive su vetro circa 621 risultano dedicate alla Prima Guerra Mondiale. Un testo dattiloscritto di Soulier chiarifica tali presenze in relazione al suo stesso ruolo all'interno dell'IFF. Infatti, sotto l'impulso di Luchaire, a partire dal 1914 egli si era dedicato con assiduità alla propaganda di guerra, utilizzando una metodologia pedagogica simile a quella per gli insegnamenti storico-artistici. Le



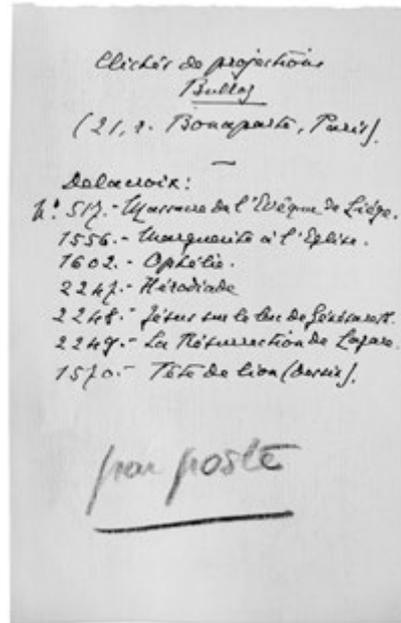
03

J.-E. Bulloz, Éditions

Photographiques, Rodin, Puvis de Chavannes [ante 1919].

Diapositiva su vetro, 8,5 × 10 cm.

Firenze, Institut Français



04

Clichés de projection Bulloz, foglio mss., Firenze, Archivio dell'Institut Français, faldone IV, cartella 14



05

Istituto Micrografico Italiano,
Cathédrale de Reims (après les bombardements) [1914].

Diapositiva su vetro, 8,5 × 10 cm.

Firenze, Institut Français



06

Fotografo non identificato,

L'Université de Paris. La cour d'honneur de la Sorbonne [ante 1919]. Diapositiva su vetro, 8,5 × 10 cm.

Firenze, Institut Français

conferenze sulla guerra accompagnate da proiezioni proseguiranno negli anni successivi allo scopo di tener alto il morale dei soldati italiani e al fine di evitare una possibile pace separata tra Italia e Germania. Alcune righe di un rapporto redatto da Soulier intitolato *Conférences en Italie pour les soldats*, datato maggio 1916, confermano tale prassi:

—
Une seconde tournée de conférences avec projections de la guerre, spécialement destinée aux soldats, a été organisée en Lombardie dans le courant du mois de mars, pour faire suite aux conférences déjà faites dans la région de Naples et à Messine. Le Matériel de projection comportait une centaine de clichés consacrés aux portraits des grands chefs des armées alliées, au Matériel de guerre, aux scènes du front français et du front italien, aux ruines des villes détruites et ravagées par les Allemands et aux vues des Terres Irrédentes italiennes ⁻²⁰.

—

Le *plaques photographiques* erano materiale facilmente trasportabile e potevano essere utilizzate in qualsiasi luogo attrezzato per le proiezioni. Il caso specifico dimostra il loro effettivo impiego nel ciclo di conferenze con tappe a Brescia, Bergamo, Sondrio, Chiavenna, Tirano e Morbegno. Esse facevano seguito a un primo *tour* già effettuato qualche mese prima nel sud dell'Italia. Le conferenze dovevano informare e incoraggiare gli italiani che si sarebbero ben presto confrontati direttamente con l'esperienza bellica, tramite immagini fotografiche certamente consone ad un approccio didattico-propagandistico. Il materiale citato nel testo di Soulier corrisponde quasi interamente a quello tuttora presente nel fondo fiorentino e assicura la veridicità di tali informazioni. Visionando le diapositive di guerra sono rintracciabili alcune tematiche ricorrenti. Vi sono, ad esempio, le rappresentazioni delle uniformi dei soldati, dei reggimenti, della marina militare, ma anche ritratti di civili e rifugiati nonché ritratti dei grandi generali coinvolti nel conflitto e, per finire, le distruzioni del patrimonio culturale francese a seguito dei bombardamenti tedeschi (fig. 5).

Le diapositive di guerra erano accompagnate anche da altre dedicate alla geografia della Francia, di cui rimangono approssimativamente 2.300 esemplari. È grazie al ritrovamento di una lista dattiloscritta intitolata *La guerre européenne* ⁻²¹ che è possibile avvalorare questa ipotesi. Un'analisi attenta delle etichette manoscritte, applicate su alcune delle diapositive su vetro, restituisce le corrispondenze tra esse e la suddetta lista nella quale sono riportati il titolo di ogni soggetto con il corrispondente numero di serie. Ad esempio, per ciò che riguarda Parigi, nel medesimo documento, nella sezione dedicata alla geografia francese, si può leggere: "Paris-Sorbonne, série XLVII" ⁻²²; il numero della serie coincide con quello del bollino manoscritto applicato alla diapositiva rappresentante appunto la Sorbonne (fig. 6). Questo esempio conferma che la documentazione conservata nella Sezione geografica veniva utilizzata per le conferenze sulla guerra alla luce di un probabile insegnamento strategico-territoriale. Complessivamente, anche le

didascalie apposte sulle diapositive hanno permesso di identificare un primo numero abbastanza consistente di produttori ⁻²³.

Allo stato attuale delle ricerche, di cui si è dato qui un primo resoconto, risulta essenziale sottolineare quanto questo fondo fotografico sia importante per la comprensione delle relazioni politiche tra Francia e Italia agli inizi del Novecento e per la ricostruzione filologica di una storia culturale fondata sull'insegnamento e sulla circolazione delle immagini fotografiche. Tuttavia solo uno studio approfondito potrà aggiungere ulteriori prove sulle modalità d'acquisizione delle fotografie e sul loro specifico utilizzo all'interno dei corsi e delle conferenze.

—
Note

— ¹ Per una maggiore comprensione della presenza culturale francese a Firenze nei primi decenni del XX secolo si rimanda a: Bossi et al. 2010. Per ciò che riguarda invece più in particolare la storia dell'Institut Français de Florence va segnalata l'opera fondatrice di Renard 2001.
— ² Cfr. materiale a stampa, Luchaire 1908.
— ³ Cfr. Renard 2001, p. 166.
— ⁴ Cfr. *ivi*, p. 6.
— ⁵ Cfr. Dercks 2013, p. 153.
— ⁶ Si veda, su tutti, Silver 1989.
— ⁷ Passini 2013.
— ⁸ Cfr. materiale a stampa, Société des Amis s.d.
— ⁹ Cfr. dattiloscritto, Soulier 1913.
— ¹⁰ *Ivi*, pp. 2-3.
— ¹¹ Mss., *Projet de budget* 1909.
— ¹² Mss., *Dépenses* 1910.
— ¹³ Mss., *Conseil* s.d.
— ¹⁴ Cfr. mss., *Société Anonyme* 1910.
— ¹⁵ Dattiloscritto, *Nota spese* 1910.
— ¹⁶ Mss., *Clichés* s.d.
— ¹⁷ Cfr. mss., *Registro* 1910.

— ¹⁸ Cfr. mss., Seemann's s.d.
— ¹⁹ Vengono di seguito indicati gli altri studi fotografici rintracciati a partire dalle etichette delle diapositive su vetro nella seguente forma: Archives photographiques - 1 bis, rue de Valois, Paris; Fratelli Alinari (I.D.E.A.) Italia - Via Nazionale 8, Firenze (7); Laboratorio Foto Bonelli - Firenze. Via S. Caterina, 1 (ang. Piazza Indip.za); Maison de la Bonne Presse, 5, Rue Bayard, Paris; Premiato Studio Fotografico Lionello Ciacchi, Firenze, Via Romana, 99, Firenze; Projections de la Maison Ad. Braun & Cie, Braun, Clement & Cie Succ.rs, Paris; Projections Molteni, Radiguet & Massiot, 15, Bd des Filles du Calvaire, Paris; Vues sur verre pour le stéréoscope et la projection - Levy & ses Fils, photographies-éditeurs, 44, Rue Letellier, Paris (XV°).
— ²⁰ Dattiloscritto, *Conférences en Italie*, 1916.
— ²¹ Dattiloscritto, *La guerre européenne*, 1916.
— ²² *Ivi*, p. 2.
— ²³ Compaiono con le seguenti diciture: Archives

photographiques - 1 bis, rue de Valois, Paris; Geo. H. Hahn, 304 Madison av, N.Y.; F. Mazo, Paris; Istituto Micrografico Italiano, Firenze, Via Guelfa, 30; J.-E. Bulloz, Éditions Photographiques, 21, rue Bonaparte, Paris; Laboratorio fotografico Bonelli, Firenze, Via S. Caterina, 1 (ang. Piazza Indip.za); Maison de la Bonne Presse, 5, Rue Bayard, Paris; Murer - Milano; Éditions du Chat Noir Voyage - Enseignement; Premiato Studio Fotografico Lionello Ciacchi, Firenze, Via Romana, 99, Firenze; Projections de la Maison Ad. Braun & C^{ie}, Braun, Clement & C^{ie} Succ.^{rs}, Paris; Projections Molteni, Radiguet & Massiot, 15, Bd des Filles du Calvaire, Paris; Série de Projections Éditée sous le patronage de la Ligue Maritime Française, Seule Reproduction autorisée; Université de Toulouse - Faculté des Lettres Histoire de l'Art - Projections; Vues sur verre pour le stéréoscope et la projection - Levy & ses Fils, photographies-éditeurs, 44, Rue Letellier, Paris (XV°).

- Bossi et al. 2010** Maurizio Bossi / Marco Lombardi / Raphaël Muller (a cura di), *La cultura francese in Italia all'inizio del XX secolo. L'Istituto Francese di Firenze*, atti del convegno (Firenze 2007), Firenze, Leo S. Olschki, 2010.
- Dercks 2013** Ute Dercks, *La campagna fotografica dal 1900 a oggi: l'esempio del Kunsthistorisches Institut in Florenz*, in Lorenzo Carletti / Cristiano Giometti (a cura di), *Progettare le arti. Studi per Clara Baracchini*, Pisa, Edizioni Mnemosyne, 2013, pp. 151-161.
- Passini 2013** Michela Passini, *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne (1870-1933)*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2013.
- Renard 2001** Isabelle Renard, *L'Institut français de Florence 1900-1920: un épisode des relations franco-italiennes au début du XX^{ème} siècle*, Roma, École française de Rome, 2001.
- Silver 1991** Kenneth Silver, *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la Première Guerre Mondiale*, Paris, Flammarion, 1991.
- Clichés s.d.** Firenze, Archivio dell'Institut Français (d'ora in avanti AIFF), faldone IV, cartella 14, manoscritto, *Clichés de projection Bulloz*, s.d.
- Conférences en Italie 1916** AIFF, faldone XIII, cartella 5, dattiloscritto, *Conférences en Italie pour les soldats (II^{ème} et III^{ème} tournée - mars, mai 1916). Rapport de M. Gustave Soulier*, 1916.
- Conseil s.d.** AIFF, faldone III, cartella 5, manoscritto, *Conseil*, s.d.
- Dépenses 1910** AIFF, faldone II, cartella 7, manoscritto, *Dépenses 1909-1910*, 1910.
- La guerre européenne 1916** AIFF, faldone XI, cartella 3, dattiloscritto, *La guerre européenne*, 1916.
- Luchaire 1908** AIFF, faldone I, cartella 4, materiale a stampa, Jean Luchaire, *Premier rapport sur l'Institut Français de Florence au 1er Février 1908*, 1908, p. 1.
- Nota spese 1910** AIFF, faldone III, cartella 18, dattiloscritto, *Nota spese*, 1910.
- Projet de budget 1909** AIFF, faldone I, cartella 4, manoscritto, *Projet de budget 1909*, 1909.
- Registro 1910** AIFF, faldone III, cartella 18, manoscritto, *Registro entrata/uscita*, 1910.
- Seemann's s.d.** AIFF, faldone IV, cartella 14, manoscritto, *Seemann's farbige Kunstblätter (Istituto d'Arti Grafiche, Bergamo)*, s.d.
- Société Anonyme 1910** *Société Anonyme des Plaques et Papiers Photographiques A. Lumière & Ses Fils, Relevé*, dattiloscritto, 30 marzo 1910.
- Société des Amis s.d.** AIFF, faldone I, cartella 2, materiale a stampa, Société des Amis de l'Institut Français de Florence, *Liste des Premiers Membres du Comité de Patronage*, s.d.
- Soulier 1913** Parigi, Bibliothèque de l'INHA - Collections Jacques Doucet, VA 1584, dattiloscritto, Gustave Soulier, *Rapport de la section d'histoire de l'art à l'Institut Français de Florence 1912-1913*, 1913, p. 2.

_ recensioni

118 Barbara Fabjan
(a cura di), *Immagini
e memoria. Gli archivi
fotografici di Istituzioni
culturali della città
di Roma*

— SAURO LUSINI

120 Clemente Marsicola
(a cura di), *Il viaggio
in Italia di Giovanni
Gargioli. Le origini del
Gabinetto Fotografico
Nazionale 1895-1913*

— TIZIANA SERENA

122 Barbara Cinelli, Flavio
Fergonzi, Maria Grazia
Messina, Antonello
Negri (a cura di),
*Arte moltiplicata.
L'immagine del '900
italiano nello specchio
dei rotocalchi*

— LAURA CORTI

124 Jorge Ribalta (a cura di),
*Aún no. Sobre la
reinvención del
documental y la crítica
de la modernidad.
Ensayos y documentos,
1972-1991*

— ANTONELLO FRONGIA

Fare storia attraverso gli archivi fotografici: le istituzioni culturali a Roma



Barbara Fabjan
(a cura di),
Immagini e memoria.
Gli archivi fotografici
di Istituzioni culturali
della città di Roma
Atti del convegno
(Roma 2012)

Roma, Gangemi,
2014, pp. 192, ISBN
9788849228960

Di archivi e raccolte fotografiche si cominciò a parlare in Italia, con continuità e mutato interesse, a partire dagli anni Settanta del secolo scorso, e si trattò in molti casi di vere e proprie scoperte o riscoperte. Il problema si pose allora all'interno di un più ampio contesto di studi che collocava al centro la riflessione sul patrimonio fotografico, come bene in se stesso da proteggere e come fonte per l'acquisizione e l'approfondimento di conoscenze utili anche per la ricostruzione di un'identità sociale e culturale che si andava sgretolando, nel processo di rapida trasformazione di un paese avviato sulla strada dell'industrializzazione, da agricolo che era, e attratto negli ingranaggi del consumismo. Era la prima volta che la questione del patrimonio fotografico, e più estesamente della *cultura* fotografica, un termine all'epoca molto caro e abusato, veniva avvertita e fatta propria dalle istituzioni e dagli studiosi che mai in precedenza, se si escludono rare eccezioni, avevano dato prova di una particolare attenzione alla fotografia, relegata di preferenza al ruolo di strumento a supporto della documentazione in settori specifici di studio, principalmente la storia dell'arte. E si scoprì non solo che non si aveva conoscenza di un patrimonio, della sua qualità e consistenza, che frammentato e distribuito sul territorio nazionale correva seri rischi di andare perduto e deteriorarsi irrimediabilmente per incuria, ma anche che non vi era possibilità concreta di sviluppo per gli studi se non accedendo alle fonti. Studio e conservazione vennero quindi a configurarsi come due aspetti coerenti di uno stesso problema, e questioni come tutela, conservazione, ricognizione, catalogazione, inventario, consultazione e accesso divennero di urgente attualità, abbinate alla riflessione sul patrimonio e la sua definizione. Da queste premesse lontane, che nel frattempo si sono consolidate e perfezionate, potendo contare sulla disponibilità di tecnologie avanzate e su una consapevolezza più matura delle istituzioni, degli studiosi e degli operatori del settore, prende le mosse il volume *Immagini e memoria* che raccoglie gli atti del convegno celebrato a Roma in Palazzo Barberini nei giorni 3 e 4 dicembre 2012, sotto l'egida del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo e della Soprintendenza speciale per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il Polo museale della città di Roma. Obiettivo del convegno e della pubblicazione, scrive la curatrice, Barbara Fabjan, nella breve premessa: "mettere a disposizione del pubblico più vasto, e del Ministero stesso, uno spaccato di conoscenza dei ricchi e spesso irreperibili patrimoni fotografici contenuti in un campione significativo di Istituzioni culturali della città". Non sfugge il riferimento al Ministero, che non vuole essere polemico o critico, ma sottolinea un dato di fatto di un'evidenza conclamata, ovvero che è proprio l'ente che possiede il patrimonio il più delle volte a non esserne consapevole e a non apprezzarne il valore, mostrando scarso interesse alla sua tutela e alla

valorizzazione; e qui non si può non chiamare in causa contestualmente anche il mondo della cultura forse troppo inerte quando si è trattato di attivare un'azione di stimolo.

Un quindicina all'incirca sono le istituzioni con sede in Roma prese in esame nel volume, dagli Istituti centrali e nazionali (Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione; Istituto per la Grafica; Istituto del restauro; Istituto per la demoeoantropologia) ai Musei e Gallerie (Museo nazionale preistorico etnografico Pigorini; Museo d'arte orientale Giuseppe Tucci; Galleria d'arte moderna), alle Soprintendenze (per i beni archeologici di Roma; per i beni archeologici dell'Etruria meridionale; per il patrimonio storico, artistico e etnoantropologico e per il Polo museale della città di Roma; per i beni storici, artistici e etnoantropologici del Lazio); ai Musei vaticani, la Bibliotheca Hertziana, la British School. Decine, centinaia di migliaia, milioni le immagini dichiarate che vanno a comporre un patrimonio, variegato per contenuti, consistenza, qualità e storia, prezioso come fonte per ricostruire la vicenda storica della fotografia in Italia e dei suoi autori, e per approfondire la conoscenza storica in settori di ricerca che rimandano all'arte, al costume, alla società, al paesaggio, agli eventi che hanno riguardato il nostro paese nell'arco di due secoli, poco meno. Seguendo uno schema forse suggerito, o concordato con i relatori, di ogni istituzione è data la storia, sono ricordati i personaggi che ad essa si ricollegano e dalle cui donazioni spesso l'istituzione ha tratto origine, è descritto il patrimonio nei suoi nuclei costitutivi, i più antichi e i moderni, sono esposte le procedure per accedere alla consultazione, illustrate le attività in corso e i progetti; senza trascurare i problemi e le difficoltà con cui gli operatori sono chiamati a confrontarsi e di cui si fanno essi stessi testimoni: "si è voluto però in queste giornate dare voce agli stessi conservatori degli archivi, che quotidianamente operano a contatto con i materiali e ne conoscono caratteristiche e problematicità" (dalla *Premessa*). Il riferimento è ai problemi che più direttamente riguardano la conservazione e la tutela delle immagini, che non possono comunque prescindere dalla presa d'atto di difficoltà oggettive, denunciate in più di un intervento, e riconducibili alla scarsa e insufficiente disponibilità di risorse su cui fare affidamento. Un problema peraltro che non riguarda solo il patrimonio fotografico e che forse impone alle istituzioni e agli operatori del settore di studiare forme diverse e alternative di finanziamento che non facciano appello solo al soggetto pubblico.

Ricco di informazioni e di notizie, il volume si fa leggere, ed è questo un merito, con piacere, andandosi ad aggiungere a due precedenti indagini, ricordate in *Premessa*, che avevano riguardato anch'esse le istituzioni romane, la *Guida alle raccolte fotografiche di Roma* del 1980 e i *Quaderni Per Paolo Costantini* del Centro di ricerche informatiche per i beni culturali della Scuola Normale Superiore di Pisa, *Fotografia e raccolte fotografiche* e *Indagine sulle raccolte fotografiche* (1999). Un'osservazione a chiudere che prescinde dal volume, e riconduce piuttosto alle attività messe in atto dalle istituzioni. La sensazione è che queste procedano in ordine sparso, al di fuori di un programma organico, condiviso e coordinato, con il risultato che spesso a restarne sacrificata sia proprio la conoscenza; e non sempre suppliscono opportunità come questa che vedono coordinarsi in un convegno e/o in una pubblicazione. Si avverte insomma l'esigenza di uno strumento informativo che colleghi tra loro le singole iniziative, moltiplicandone le potenzialità. Qualcosa comunque in tal senso sta cambiando, e lo si può dedurre guardando due progetti recenti che hanno visto l'attiva collaborazione di istituzioni italiane e europee, nell'ambito dell'iniziativa che fa riferimento al Portale europea. I due progetti hanno riguardato il censimento dei dagherrotipi, nell'ambito del progetto europeo *Daguerreobase* (<<http://www.daguerreobase.org>>), e la digitalizzazione di documenti e fotografie della prima guerra mondiale, con oltre una decina di istituzioni coinvolte. Per l'Italia, l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione e l'Istituto Nazionale per la Grafica (indirizzo di accesso per le fonti istituzionali <<http://www.europeana-collections-1914-1918.eu>>, per le private <<http://www.europeana1914-1918.eu>>).

La documentazione fotografica della nazione alle origini del servizio di Stato



Clemente Marsicola (a cura di),
Il viaggio in Italia di Giovanni Gargioli. Le origini del Gabinetto Fotografico Nazionale 1895-1913
Catalogo della mostra (Roma, ICCD, 2015, direzione scientifica di Laura Moro)

Roma, ICCD, 2014,
pp. 342, ISBN
9788890507243

Il nome di Giovanni Gargioli (Fivizzano 1839-Roma 1913) è noto ai cultori della storia della fotografia e delle sue relazioni con la storia dell'arte per essere stato il mitico pioniere del servizio fotografico dello Stato nell'attività di documentazione del patrimonio artistico e architettonico nazionale, concepita come alternativa alla fiorente industria privata. Il Gabinetto Fotografico (Nazionale dal 1923), nacque nel 1892 in seno al Ministero della Pubblica Istruzione, passò nel 1895 sotto l'egida della Regia Calcografia, poi all'Ufficio ai Monumenti di Roma, per confluire nel 1928 all'Istituto LUCE e nel 1975 all'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD), cambiando e riacquistando la propria denominazione nel corso delle diverse fasi.

Mostra e relativo catalogo nascono in casa ICCD e sono ascrivibili a quelle operazioni di conoscenza della storia istituzionale attraverso il proprio archivio fotografico, che nel corso dell'ultimo decennio in Italia hanno tracciato una linea d'indagine peculiare. La mostra è stata realizzata sotto la direzione di Laura Moro, direttrice dell'Istituto; il catalogo, curato da Clemente Marsicola, storico dell'arte e vice-direttore, si basa sull'operazione di riemersione, inventariazione e analisi delle fotografie realizzate da Gargioli (o, sotto la sua direzione, dall'assistente Carlo Carboni, uscito dall'ombra grazie alle nuove ricerche). Si tratta di oltre dodicimila pezzi amalgamati con l'ingente massa del patrimonio fotografico conservato a Roma nell'archivio in via di San Michele. Questa pubblicazione costituisce un'importante tappa a doppia mandata nella conoscenza non solo dell'operato di Gargioli (e dei termini della sua autorialità nelle cosiddette "riproduzioni in fotografia"), verificato finalmente attraverso i "fatti" costituiti dalle sue fotografie (i cui dati sono parzialmente riscontrabili nei due cataloghi a stampa del 1903 e 1907), ma anche dello stesso patrimonio fotografico ICCD e delle politiche di conoscenza e conservazione del patrimonio artistico che si possono leggere in filigrana attraverso la sedimentazione dell'archivio stesso. La preoccupazione espressa nel 1983 dai maggiori storici dell'arte stranieri (fra i quali Francis Haskell ed Ernst Gombrich) su "Burlington Magazine" per portare l'attenzione all'archivio del GFN come strumento indispensabile per la ricerca sulla storia dell'arte italiana, trova qui una prima risposta in termini operativi che illumina – non per semplice riverbero – la stessa storia della fotografia.

La figura di Gargioli è restituita attraverso nuove ricerche che integrano le informazioni pubblicate da Amedeo Benedetti (*Vita di Giovanni Gargioli, fondatore del Gabinetto Fotografico Nazionale*, 2012) e che arricchiscono il quadro con una ricostruzione della sua attività fotografica. Gargioli, cresciuto nella Lunigiana in una famiglia di letterati ben inseriti nel *milieu* intellettuale e legata a personaggi del calibro di Carducci, si era laureato all'Università di Pisa in matematiche

pure e applicate, nel 1861, per ottenere di lì a poco il titolo di ingegnere-architetto che lo aveva indirizzato alla professione. Fu per le mutate condizioni del mercato per l'esercizio del mestiere di progettista che decise di seguire la sua passione per la fotografia, che aveva coltivato sin dagli anni pisani frequentando l'atelier di Van Lint: lo troviamo fondatore dell'*Associazione degli amatori di fotografia* (Napoli 1889), scrittore di cose fotografiche e pittorialista nell'ambiente romano. Ben presto intraprese l'avventura professionale in quel settore in cui mantenne la propria statura di scienziato, non per questo meno impegnato sul fronte espressivo e autoriale, di cui resta testimonianza un suo scritto dal sapore militante in cui affermava che, contrariamente alla moda degli amatori con velleità artistiche meramente sul piano formale, "*l'arte fotografica*" [il corsivo è nostro] necessitava pure del dominio intellettuale sulle dinamiche tecniche e sulla materia e pertanto doveva "essere esercitata sulla base di studi sufficienti di fisica, di ottica e di nozioni di matematiche".

Viaggio in Italia di Giovanni Gargioli è tra l'altro da leggersi come il frutto di un percorso che alcuni anni fa ha portato all'attenzione del pubblico i primi risultati dell'indagine sull'archivio di stampe positive dell'ICCD, che vennero realizzate o acquistate dall'allora Direzione Generale Antichità e Belle Arti, con la mostra *Fotografare le belle arti* (2013), accompagnata da un piccolo catalogo concepito a mo' di appunti. Il recente e ampio catalogo invece fa il punto della situazione raccogliendo i contributi di dieci autori (nell'ordine Laura Moro, Clemente Marsicola, Benedetta Cestelli Guidi, Francesco Faeta, Anna Perugini, Stefano Valentini, Antonio di Carlo, Elizabeth J. Shepherd, Monica Maffioli, Rosa Maria Nicolai) i quali, provenienti da diverse discipline e saperi, offrono al lettore studi e riflessioni che hanno il merito di focalizzare sulla specificità delle fotografie e sulle vicende legate a Gargioli, la cultura e la produzione fotografica coeva, relegando allo sfondo della loro narrazione quella riguardante i soggetti della storia dell'arte e dell'architettura e gli inevitabili intrecci, per quanto intriganti, con i principali protagonisti e spesso committenti delle sue fotografie, fra i quali vi è l'obbligo almeno di ricordare Giacomo Boni, Corrado Ricci, Pietro Toesca e Adolfo Venturi che si era avvalso delle sue fotografie per la monumentale opera *Arte in Italia*.

Il catalogo ospita un'importante sezione dedicata a quattro casi di studio (con i testi di Cestelli Guidi) e da utili apparati che serviranno da base a studi futuri che si potranno sviluppare a partire dalle fotografie emerse dall'archivio e dai documenti manoscritti conservati in diverse istituzioni. Chiude il volume un'intervista di Marsicola a Carlo Bertelli, già direttore del GFN (1963-1973), dalla quale converrà soffermarsi perché le sue parole su Gargioli (nel 1967) hanno tracciato con lungimiranza le principali piste interpretative della sua opera a partire proprio dal riscontro offerto dall'analisi materiale delle fotografie, subito sorprendenti per non essere ritoccate con il fine di raffigurare una realtà più vera, ma al contrario scabre e asciutte, quasi brutali. Tanto che Bertelli sostenne l'esistenza di uno "stile Gargioli", che ora è stato indagato nel catalogo. Il testo introduttivo di Moro (*Oltre lo specchio. Uno sguardo fotografico a servizio dell'istituzione*), focalizza sugli aspetti metodologici legati alla ricomposizione del corpo dell'archivio e delle sue fotografie, smembrate nell'ordine della fototeca, assieme alla necessità di interrogare le singole immagini come complessi documenti e non semplici specchi muti del patrimonio. Il testo di Marsicola (*La misura delle Belle Arti*) ripercorre le principali tappe dell'attività di Gargioli e del suo archivio fra le istituzioni, mentre Cestelli Guidi propone già dal titolo il tema de *Lo stile Gabinetto Fotografico*: una chiave di lettura sulla fotografia documentaria, che viene verificata attraverso l'analisi del processo di produzione: dallo scatto, al negativo, alle tecniche e relative periodizzazioni delle stampe (nonché della stessa attività di Gargioli) assieme ai registri, alla corrispondenza e agli acquisti di negativi presso altri fotografi. La questione stilistica e produttiva del GFN viene analizzata nel contesto delle attività degli stabilimenti fotografici privati nell'intervento di Maffioli, la quale sottolinea le tensioni fra i due mondi, le diversità e le contraddizioni, come nel caso dell'individuazione dei monumenti

oggetto d'interesse nazionale e degli sguardi dei fotografi. Faeta propone un saggio sul legame tra la fotografia e la costruzione dell'identità nazionale, verificata attraverso l'opera di Gargioli (*Uomini, paesaggi, rovine. Una certa idea del Paese, una certa pratica dell'immagine*), ribadendo che è l'archivio la "reale opera, che si caratterizza quale contributo alla costruzione dell'identità italiana", e rappresenta la "patrimonializzazione del Paese". L'intervento di Perugini offre una ricostruzione, su base archivistica, dei flussi di produzione sul territorio del GFN e del modo di produzione e organizzazione del lavoro. Quest'ultimo tema viene sviluppato nei testi di Valentini (*Il laboratorio fotografico*) e di Di Carlo (*Le attrezzature fotografiche*), assieme a un approfondimento dedicato alla telefotografia, terreno di sperimentazione tecnica di Gargioli, di Shepard.

L'organizzazione delle fotografie stampate sullo specchio della pagine (accompagnate da attente didascalie che riflettono l'attenzione dei vari testi per la materialità delle opere, fra le quali molti negativi, anche se sarebbe stato opportuno – in linea con recenti studi – poter vedere qualche esempio dei supporti secondari o dei contesti con cui queste fotografie sono state inserite nell'ordine dell'archivio e fruite nel corso del tempo), riflette quella della mostra articolata in tre sezioni (affidate a diverse collaborazioni) dal carattere volutamente a-storico e così titolate: *La misura delle Belle Arti*, *Lo "stile Gabinetto Fotografico"*, *Uomini, paesaggi, rovine*. Per l'ultimo periodo di apertura della mostra, il fotografo Guido Guidi è stato invitato a 'rivedere' il lavoro di Gargioli: ne è risultato un nuovo riallestimento, con un diverso montaggio delle sequenze e l'annotazione (sul vetro delle cornici) di alcuni appunti di ri-quadratura delle fotografie storiche invitate a dialogare con delle fotografie di Guidi, conservate nell'archivio ICCD recentemente aperto ai lavori di autori contemporanei che lavorano sul territorio con una nuova idea di 'documentazione'.

LAURA CORTI

Le immagini fotografiche dell'arte del Novecento nella cultura visiva di massa



Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Maria Grazia Messina, Antonello Negri (a cura di), **Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi**

Milano, Bruno Mondadori, 2013, pp. 389, ISBN 9788861598577

I ricco volume è una sintesi dei risultati di una complessa e attenta ricerca, del tutto nuova e originale, sull'illustrazione fotografica dell'opera d'arte del Novecento in periodici non di settore, condotta da unità di lavoro delle Università degli Studi di Milano, Firenze, Roma Tre e Udine, sotto la direzione degli storici dell'arte che ne firmano la curatela. Il libro accoglie 17 saggi che coprono l'arco cronologico di mezzo secolo, il cui sommario può essere rintracciato nel quasi indefettibile Kubikat. Proposta come "una linea della storia dell'arte italiana del XX secolo che corre parallela a quella stabilizzata nei manuali" ne è uno dei possibili paesaggi, e per dirla con i versi di Alexander Pope: "Qui nella varietà vediamo l'ordine, / E qui le cose, benché tutte diverse, tutte vanno d'accordo (da *Windsor Forest*, traduzione di Masolino d'Amico).

La varietà è riportata all'ordine, almeno quello di comprensione per il lettore, dall'intelligente scelta redazionale di riprodurre nella loro interezza le pagine dei rotocalchi dove compaiono le foto di riproduzione delle opere presentate e degli artisti che le hanno realizzate, nel loro contesto visivo e informativo, in cui il rapporto testo immagine rende il senso della 'cornice' culturale, sociale, mondana, cui spesso non fa difetto una qualche ironia. La vasta gamma delle testate spogliate e di conseguenza l'ampio spettro di lettori cui esse erano destinate rende pienamente ragione di quanto si riteneva di far emergere dell'arte del tempo, in tutte le variazioni del gusto, del mercato, delle esposizioni, dei falsi nonché della mondanità. Un filo rosso, un ordine implicito, è quello tecnico, ovvero la diffusione della rotocalcografia che fin dagli anni Venti ha consentito di ottenere a costo contenuto e per cospicue tirature una ricchezza di illustrazioni, entro le quali è ricaduta la trasmissione della conoscenza dell'arte – e non solo – ad un vasto pubblico. E poi la riproducibilità a colori che ha riproposto all'attenzione la pittura, seconda alla scultura nei primi anni considerati di puro bianco/nero.

Il volume è impostato nel rispetto di una simmetria informativa: un saggio a carattere generale enuncia i temi individuati da ogni unità di ricerca, precisati e articolati nei saggi a seguire. Anche se non era forse l'intento iniziale, in trasparenza se ne ricava una ricca storia del giornalismo in Italia e dei suoi principali protagonisti, che direttamente firmando gli articoli, o più velatamente assecondando il menabò, hanno fatto la storia della cultura italiana arrivata al grande pubblico: Mario Pannunzio, Dino Buzzati, Arrigo Benedetti, ecc. Si rimpiange l'assenza di un indice che avrebbe costituito una verifica e una conferma della rilevanza di tali personalità, dominanti nel panorama rintracciato, tanto quanto le figure di certi artisti, entrati nell'immaginario anche grazie a questo tipo di pubblicistica, per la loro personalità da rotocalco appunto, quali Picasso, Guttuso e altri.

L'Unità milanese si è dedicata agli anni tra le due guerre, compulsando i periodici "La Domenica del Corriere", "L'illustrazione italiana", "Il Secolo Illustrato", "La Lettura", "Lidel", "La rivista illustrata del Popolo d'Italia", "Almanacco Letterario Bompiani" e "Omnibus", dunque in una gamma che va dalle più nazional-popolari a quelle rivolte a lettori di estrazione borghese, se non addirittura di élite. Queste, come tutte le testate considerate nel corso della ricerca, sono schedate accuratamente in appendice.

Fin dal primo saggio emerge un variegato universo che, pur nelle sue diverse sfaccettature, fino agli anni Settanta, è stato variamente e artatamente utilizzato per suscitare curiosità per il mondo dell'arte, fascino, mondanità e *star system*, ma anche finanza e mercato, che però non può prescindere dal regime politico imperante, che va dall'enfasi del Ventennio alla moderata modernità dei lunghi anni della ricostruzione e del boom economico, anni in cui l'Italia – artisticamente parlando – si riduce a poche città: Milano, Roma e naturalmente Venezia, che per via della Biennale riannoda tutte le fila.

L'unità fiorentina si è concentrata sul secondo dopoguerra e gli anni Cinquanta, spogliando le riviste "La Domenica del Corriere", "Epoca", "L'Europeo", "L'Espresso", "Tempo", "Oggi", "Gente". Connotato di questo gruppo è una specifica attenzione anche alle riviste di fotografia ("Diorama", "Ferrania", "Fotografia", "Fotorivista", "Il Corriere Fotografico", "Il Progresso Fotografico", "Rivista fotografica italiana").

L'arco cronologico che ha interessato l'unità romana è quello degli anni Sessanta e Settanta, con una concentrazione su una tripletta di testate, tutte di buona tiratura e di non trascurabile qualità informativa per le 'grandi firme' che vi collaboravano: "L'Espresso", "L'Europeo" ed "Epoca".

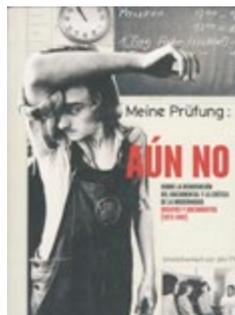
Ancora più specifica la selezione dell'unità udinese (anni Sessanta e Settanta) che ha prediletto la disamina delle fotografie d'interni, di cui siano riconoscibili le opere, dove la cornice non è

quindi più grafica ma è uno spazio fisico. Le riviste selezionate sono quelle di architettura di interni e design ma anche di stili di vita e di moda: “Domus”, “La rivista dell’arredamento” (poi “Interni”), “Novità” (poi “Vogue & Novità”) e “Vogue Italia”.

Il lettore, sollecitato dagli innumerevoli spunti di riflessione che il volume offre, potrà ulteriormente soddisfare la sua curiosità leggendo il numero 11 di “Studi di Memofonte” del 2013, *Arte e fotografia nell’epoca del rotocalco. Temi e metodi di una nuova tipologia di fonti per la storia visiva della contemporaneità*, a cura di Barbara Cinelli e Tiziana Serena (<<http://www.memofonte.it/contenuti-rivista-n.10/numero-11-2013.html>>).

ANTONELLO FRONGIA

Politica, modernismo e fotografia documentaria: una mostra a Madrid



Jorge Ribalta
(a cura di),
Aún no.
Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad. Ensayos y documentos, 1972-1991

Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,
2015, pp. 352, ISBN
9788480265072

D alla Spagna, soprattutto grazie al lavoro del curatore indipendente Jorge Ribalta, sono venuti negli ultimi anni importanti segnali per una riflessione sulla funzione ‘politica’ della fotografia novecentesca. Dopo una significativa rassegna sulle mostre di propaganda presentata a Barcellona nel 2008 (*Public Photographic Spaces. Exhibitions of Propaganda, from Pressa to The Family of Man, 1928-1955*) e una rivisitazione, nel 2011, della fotografia operaia nel periodo interbellico (*Una luz dura, sin compasión. El movimiento de la fotografía obrera, 1926-1939*), Ribalta propone ora per il Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía una panoramica comparativa di carattere internazionale sulla fotografia militante nei “lunghi” anni Settanta, intitolata *Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad*.

La chiave del titolo (*Aún no*, cioè “non ancora”) fa riferimento a un fondamentale saggio storico-critico che segnò il volgere di quel decennio – *In, Around, and Afterthoughts* di Martha Rosler (1981) – nel quale l’artista e teorica statunitense individuava una sorta di ‘rivoluzione mancata’ nella fotografia socialmente impegnata degli anni venti. Il sottotitolo della mostra madrilenica rimanda invece a *Dismantling Modernism: Reinventing Documentary*, un saggio pubblicato da Allan Sekula nel 1978, nel quale la regressione del ‘documento’ fotografico nell’alveo del modernismo veniva imputata *in primis* al dipartimento di fotografia del MoMA di Edward Steichen e John Szarkowski. Ribalta muove da questi due riferimenti per abbozzare una “cartografia dei dibattiti sul documentario” che si sono sviluppati parallelamente negli Stati Uniti, in Gran Bretagna, in Italia, in Germania, in Sudafrica e in alcuni paesi latino-americani come il Messico e l’Argentina a partire dal maggio 1968 e dalla crisi petrolifera del 1973. Tracciando una forte linea di continuità tra le culture fotografiche militanti che hanno dominato i due grandi momenti di crisi del capitalismo

novocentesco – gli anni Venti-Trenta e i Settanta – *Aún no* ambisce anche a illuminare la crisi globale iniziata nel 2007.

La mostra presenta una grande varietà di materiali e documenti – non solo fotografie, ma anche poster, riviste, libri e filmati – in un allestimento ‘poverista’, tipico degli anni Settanta, che sposta l’attenzione dall’*oggetto* al *discorso* fotografico. Ribalta, come scrive nella prefazione, enuclea alcune costanti di questa reinvenzione internazionale del documentario politico: il recupero o il riferimento alla fotografia operaia degli anni Trenta; l’emergere, attorno al 1968, del ‘collettivo’ fotografico come nuovo soggetto culturale e sociale; la nascita di progetti finanziati da enti pubblici o con finalità pubbliche; la messa in questione dei linguaggi visivi codificati e il rifiuto dell’opera come merce; la critica al potere delle istituzioni culturali e il nuovo rapporto di collaborazione diretta con il pubblico; la critica dello spazio urbano come spazio sociale e il “diritto alla città”, così come teorizzato in Francia da Henri Lefebvre.

Accompagna la mostra un volume di “saggi e documenti” che in una certa misura attualizza anche dal punto di vista editoriale alcune idee militanti del periodo in esame. Al saggio di inquadramento storico del curatore fa seguito un’ampia sezione, intitolata *Lotte documentarie nei “lunghi” anni Settanta*, che intreccia le testimonianze di prima mano di protagonisti di quell’epoca (come la stessa Martha Rosler e Fred Lonidier, che con Sekula animarono il “gruppo di San Diego”) con le ricostruzioni di storici e curatori contemporanei (Rosa Casanova, Duncan Forbes, Patricia Hayes, Sarah James, Silvia Pérez Fernández, Rolf Sachsse e Siona Wilson). Di particolare interesse è la parte antologica del volume, che raccoglie in ordine cronologico, per la prima volta, una selezione di quasi cinquanta contributi apparsi in riviste militanti come “The Worker Photographer”, “Arbeiterfotografie” e “Camerawork”; saggi di artisti-teorici, come *The Politics of Photography* di Jo Spence (1974) e *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary* di Sekula (1978); interventi di respiro anche storico, come *Since Realism There Was... (On the Current Conditions of Factographic Art)* di Benjamin H. D. Buchloh (1984), nonché una interessante relazione sulle “possibilità comunicative della fotografia impegnata” presentata da Sachsse a un convegno di Basilea nel 1987. Complessivamente, questa rassegna di testi rende conto di una elaborazione teorica piuttosto sofisticata, di impianto marxista ma non solo, su temi che paiono ritornare oggi di grande attualità anche nel nostro paese, come l’idea di un ruolo pubblico e ‘comunitario’ della fotografia (tuttavia ben distinto dall’idea di ‘arte pubblica’) e quella del fotografo inteso come ‘operatore’.

La mostra e il catalogo riservano anche all’Italia uno spazio non marginale. Esposte a Madrid, tra le altre, sono le fotografie di Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin sugli istituti psichiatrici, confluite nel 1968 in *Morire di classe*; alcuni pannelli originali dalla serie *Vivere a Milano* di Aldo Bonasia, del 1972-1976; la nota immagine degli scontri di Via De Amicis a Milano realizzata da Paolo Pedrizzetti il 14 maggio 1977. In linea con un quadro interpretativo che privilegia la strategia della ‘controinformazione’ come fattore distintivo della cultura italiana degli anni Settanta, sono ampiamente rappresentate anche riviste che a vario titolo hanno fatto uso della fotografia, quali “A/traverso”, “Impegno fotografico”, “Lotta Continua”, “Ombre rosse”, “Potere Operaio”, “Primo maggio”, “Re Nudo”, “Rosso” e “Skema”. Nel volume, invece, Ribalta ha scelto di riproporre solo tre contributi testuali, tutti del 1977: *Esperimenti di animazione sulla comunicazione visiva*, originariamente incluso in *L’arma dell’immagine*, del Laboratorio di Comunicazione Militante (Tullio Brunone, Giovanni Columbu, Claudio Guenzani, Ettore Pasculli, Paolo Rosa); l’introduzione di Cesare Colombo alla mostra *L’occhio di Milano. 48 fotografi 1945/1977*, da lui curata alla Rotonda della Besana; il testo di presentazione di *Se non ci conoscete. La lotta di classe degli anni ’70 nelle foto di Tano*, un quaderno di fotografie di D’Amico realizzato per l’autofinanziamento del quotidiano “Lotta continua”.

La presenza italiana in questa rassegna internazionale risulta incongruamente appiattita sulle vicende del ’77. Tuttavia, proprio per questa ragione, *Aún no* potrà forse essere uno stimolo a

proseguire ed ampliare la ricostruzione dei nostri “lunghi” anni Settanta, già avviata da diverse mostre e pubblicazioni ma forse viziata da una distinzione storica tra generi e professioni, come quella che contrappone il *reportage* e la ricerca artistica, o la fotografia ‘sociale’ e quella ‘di paesaggio’. La critica alla fotografia come ‘documento’ proposta da Ribalta potrà rivelarsi un punto nodale dal quale ripartire, considerando le varie, ambigue declinazioni che questo termine ha assunto nel nostro paese dall’Ottocento ad oggi, dallo statuto della fotografia come documento storico e scientifico alle nozioni di fotografia ‘documentaria’ e ‘in *stile* documentario’.

Il problema metodologico generale sollevato da *Aún no* risiede proprio nella difficoltà di fornire, in aggiunta all’avvincente mappatura geografica e tipologica delle pratiche fotografiche degli anni Settanta, anche un’accurata ricostruzione storica dei dibattiti, delle influenze, della circolazione dei termini e delle idee. Se infatti si può ipotizzare una ricezione relativamente rapida e lineare dei saggi di Sekula e Rosler in ambito anglosassone, sudafricano e tedesco, la loro influenza sulla cultura fotografica italiana sembrerebbe, allo stato degli studi, marginale o del tutto assente. Sono i problemi di fondo di una storia comparata delle fotografie nazionali, “non ancora” avviata e tutta da immaginare.

Autori

Maria Francesca Bonetti

Storico dell'arte del MiBACT, impegnata dal 1983 nel settore delle Collezioni fotografiche dell'Istituto centrale per la grafica, di cui è responsabile dal 1999. Ha collaborato allo studio e alla pubblicazione di diversi fondi fotografici e ha curato la realizzazione di mostre di fotografia storica e contemporanea. Ha curato la redazione della normativa nazionale per la catalogazione dei beni fotografici (Scheda F) e ha contribuito in varie occasioni alla formazione di conservatori, restauratori e addetti alla gestione di archivi fotografici.

Laura Corti

Già Professore Associato di Storia dell'Arte Moderna presso l'Università luav di Venezia. Dagli anni Settanta si è occupata di informatica applicata ai beni culturali pubblicando testi metodologici tra i quali *Fotografia e fotografie negli archivi e nelle fototeche* (Regione Toscana 1995), il cui glossario è stato adottato dall'Associazione Italiana Biblioteche. Negli ultimi anni si è dedicata all'iconografia dei santi nella pittura italiana (*I luoghi del miracolo: Guarigioni alla sepoltura dei santi*, Le Càriti 2011).

Sara Filippin

Si occupa da anni di storia della fotografia a Venezia, anche collaborando

a progetti di ricerca dell'Università di Padova. In passato ha studiato la fotografia di ambiente risorgimentale e l'uso didattico delle proiezioni luminose e da qualche tempo ha avviato indagini originali sulla riproduzione fotografica delle opere d'arte. Ha contribuito alla realizzazione di alcuni convegni e curato alcune mostre. È responsabile della fototeca del Seminario Vescovile di Treviso.

Giacomo Daniele Frapagane

Insegna Storia e teoria dei media e della fotografia presso lo IED di Roma. Ha tenuto corsi alla Sapienza e alle università di Roma Tre e di Siena. Tra le sue pubblicazioni, *Realtà della fotografia. Il visibile fotografico e i suoi processi storici* (Angeli 2012); *Paolo Gioli - Naturæ* (Quinlan 2011); *Intersezioni. Teatro/fotografia/cinema/nuovi media* (Bulzoni 2008); *Punto di fuga. Il realismo fotografico e l'immagine digitale* (Bulzoni 2005) e, con altri, *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza* (Corisco 2013); *La fotografia in Sardegna. Lo sguardo esterno* (Ilisso 2009 e 2010).

Antonello Frongia

Ricercatore in Storia dell'arte contemporanea presso l'Università degli studi Roma Tre. Ha pubblicato, tra gli altri, i saggi *"American city is what I'm after": un progetto incompiuto su New York nell'archivio di Walker Evans, 1927-1934* (2012) e *Il luogo e la scena: la città come testo fotografico* (2013). Recentemente ha curato i volumi: Guido Guidi, *Cinque*

paesaggi, 1983-1993 (ICCD/Postcart 2013, con Laura Moro); Lewis Baltz, *Scritti* (Johan & Levi 2014).

Alessandro Gallicchio

Professore a contratto di Storia dell'Arte Contemporanea all'ESAG - Penninghen di Parigi e all'EMCA di Angoulême. Autore dei saggi: *Entre cosmopolitisme et chauvinisme: la difficile reconstruction d'un "canon artistique" à Paris dans l'entre-deux-guerres* (2015); *Adolphe Basler, critique et marchand d'art: de la période Apollinaire à la Galerie de Sèvres* (2015). Dal 2014 collabora con l'Associazione degli Amici dell'Istituto Francese alla valorizzazione del fondo di diapositive su vetro dell'Institut Français de Florence.

Sauro Lusini

Ha diretto l'Archivio Fotografico Toscano dalla sua fondazione nel 1980 fino al 2009, curandone le attività istituzionali e di studio. Dal 1985 ha fatto parte del Comitato di direzione della rivista "AFT. Archivio Fotografico Toscano" e dal 2000 del supplemento ad essa collegato *Quaderni di AFT. Fotografi e fotografia oggi*.

Elisabetta Mancini

Laureata in Storia della fotografia presso l'Università degli studi di Firenze, ha svolto ricerche sul rapporto tra fotografia e periferia urbana in Italia, dal periodo fascista agli anni Sessanta. È membro dell'Associazione culturale Artediffusa di Firenze e opera nel campo della didattica museale e scolastica. Nel 2013 ha

collaborato con Fratelli Alinari - Fondazione per la Storia della Fotografia e attualmente si occupa di conservazione presso la stessa istituzione.

Silvia Paoli

Conservatore del Civico Archivio Fotografico di Milano. Ha conseguito il Diploma di Specializzazione post-laurea in Storia dell'arte presso l'Università Cattolica di Milano. Dal 2011 è Professore a contratto di Storia della fotografia (luav, Venezia; Università degli Studi, Milano); insegna presso la Fondazione Fotografia di Modena. Dal 2014 coordina Rete Fotografia. Tra i contributi recenti, la curatela della mostra *Luca Beltrami 1854-1933. Storia, arte e architettura a Milano* (Silvana Editoriale 2014).

Tiziana Serena

Professore Associato all'Università di Firenze, dove insegna Storia della fotografia, affianca agli studi storici interventi teorici relativi all'archivio fotografico. Fra le recenti pubblicazioni: la curatela (con Costanza Caraffa) di *Photo Archives and the Idea of Nation* (De Gruyter 2015), e i saggi *The catastrophe and photography as a "double reversal". The 1908 Messina and Reggio earthquake and the album of the Italian Photographic Society* (2015), *Photography and the museum: collection of ideas* (2014), *L'album e l'archivio fotografico nell'officina dello storico dell'arte: da "outils pratiques" a "outils intellectuels"* (2014). È Vice-Presidente della SISF dal 2011.

