

The cover features several thick, black diagonal bars of varying lengths and orientations scattered across the white background. The largest bar is at the top left, extending towards the center. Other bars are positioned at various angles, some parallel and some perpendicular to each other, creating a dynamic, abstract composition.

rsf

RIVISTA DI STUDI DI FOTOGRAFIA

sisf

Società italiana per lo studio della fotografia

ISSN 2421-6429



N. 02 • 2015

rsf

RIVISTA DI STUDI DI FOTOGRAFIA

rsf rivista di studi di fotografia

Periodico semestrale

n. 2, 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 (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 02
— TIZIANA SERENA

SAGGI

8 L'atlante e lo *scrapbook*. Rapporti scientifici, relazioni coloniali e identità di genere in due album fotografici della fine del XIX secolo
— COSIMO CHIARELLI

32 L'Esposizione internazionale del Sempione del 1906: fotografia, pubblicistica illustrata e propaganda della modernità
— GIACOMO MAGISTRELLI

50 Fotografia documentaria e modernismo "transatlantico": influenze europee e americane in *Changing New York* di Berenice Abbott
— ANTONELLO FRONGIA

74 Ritorno al teatro. Napoli e il *medium* fotografico: Donato, Biasiucci, Accetta
— GIOVANNI FIORENTINO

FONTI

96 Carlo Pini (1806-1879). Conservatore, fotografo, editore
— CHIARA NALDI

110 Qualche nota su fotografia, diritto d'autore e libere utilizzazioni
— CARLO ELIGIO MEZZETTI

RECENSIONI

122 Ken Jacobson / Jenny Jacobson, *Carrying Off the Palaces. John Ruskin's Lost Daguerreotypes*
— PAUL TUCKER

126 Giorgia Alù / Nancy Pedri (a cura di), *Enlightening Encounters. Photography in Italian Literature*
— RICCARDO DONATI

128 Gabriele D'Autilia / Enrico Menduni (a cura di), *War Is Over! L'Italia della Liberazione nelle immagini dei U.S. Signal Corps e dell'Istituto Luce, 1943-1946*
— GIOVANNI FIORENTINO

130 Nicoletta Leonardi, *Fotografia e materialità in Italia. Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri*
— MARTINA CARUSO

132 Autori

Editoriale 02

A caratterizzare i saggi di questo secondo numero sono due principali chiavi

di lettura: la transizione e lo sguardo. Da quello spazio discorsivo determinato dalle storie e dalle interpretazioni concentrate su singoli fotografi, con le rispettive carriere e poetiche, nonché di singole fotografie nella loro dimensione di icone totemiche, così come di storie calate nel loro carattere locale, ovvero in quella dimensione salda e sicura e in gran parte determinata da un tempo unico esemplificato nella grande considerazione assegnata al valore dello scatto, il tema della transizione segna la conquista di un'altra dimensione, che appare allargata longitudinalmente. In essa lo spazio discorsivo è dato dalla possibilità di poter percepire e seguire il passaggio stesso nel cambiamento da uno stato all'altro, durante il quale agiscono diversamente – e dialetticamente – gli sguardi.

È la transizione fra la storia delle singole fotografie a quella dell'album a determinare un nuovo discorso, proprio perché l'album segnala qualche cosa che è diverso sia dai suoi singoli contenuti (le fotografie), sia dalla sua forma individuale (la materialità, il montaggio, i testi nelle forme di titoli e didascalie). È la sua chiusura ad essere singolare ed è attraverso la sua chiusura che esso s'impone come oggetto di studio. Due album fotografici creati dalla regina di Sarawak, sul finire dell'Ottocento, vengono ideati nella prossimità del laboratorio di un naturalista (Odoardo Beccari) e la loro storia è tutta una storia di transazioni fra il Borneo e l'Italia, fra sguardi che intrecciandosi si nutrono vicendevolmente fino a tradurre nelle fotografie l'alterità e la convergenza degli stessi, secondo quanto viene definito con la fortunata formula dello "sguardo per delega".

La narrazione fotografica ed epica della costruzione del traforo più lungo d'Europa, il Sempione, si fonda su uno spazio di transizione per antonomasia come quello del cantiere, che è il motivo principale delle fotografie diffuse nella pubblicistica ad inizio del Novecento. Assieme al tema del lavoro ritratto fotograficamente, che assume un valore performativo, lo spazio del cantiere assume a simbolo della modernità stessa.

È la transizione fra la vecchia cultura europea e la nuova americana a determinare il timbro del modernismo transatlantico del fotolibro più celebre di Berenice Abbott. Cosa ha visto la Abbott fra il laboratorio della camera oscura di Man Ray e il laboratorio culturale della Parigi surrealista? Come si sono sedimentate quelle immagini forgiando la sua cultura visiva alla quale attinge nella sua rielaborazione personale di New York negli anni Trenta? L'immaginabilità della città, come tratto specifico dello sguardo del fotografo, è al centro della sua opera quanto lo è ciò che è già stato immaginato e depositato nell'archivio della New York Public Library per opera di un fotografo pressoché sconosciuto, Percy Loomis

Sperr, le cui suggestioni transitano (cifrate) nelle nuove fotografie della Abbott.

È il fascino per il meccanismo del transfert a costituire il filo rosso delle fotografie di Fabio Donato, Antonio Biasiucci, Cesare Accetta nella loro “fototeatralità” che trova il suo riferimento culturale nel teatro d’avanguardia napoletano degli anni Sessanta e Settanta. È il tema della creatività dello sguardo e della performance dello spettatore ad offrire un ulteriore intreccio nella loro opera fra transazioni e sguardi.

I saggi presentati in questo numero mettono in luce i tempi della fotografia: quello dell’immaginario e dell’immaginazione, della rielaborazione che precede lo scatto (e la sua tirannia in termini storiografici), ma anche quelli della circolazione, modificazione, messa in pagina e rilettura. Al pari, mettono in risalto i meccanismi effettivi di esistenza e di circolazione della fotografia, che non è mai fissa neppure quando dovrebbe nascere per monumentalizzare (l’Altro coloniale del Borneo, la tecnologia della macchina del Sempione, la metropoli moderna newyorkese, la “scena” teatrale napoletana). Le singole fotografie forse monumentalizzano in quanto suggeriscono una monolitica “direzione d’uso”, come si direbbe in filosofia, che sembra essere l’unica possibile, il *refrain* dell’“è stato”. Oggi esso ci appare come un attrito. Questo offrire resistenza (da cui il suo aspetto positivo) assieme alla possibilità di aprire al possibile, invita a fornire interpretazioni plausibili nei contesti che hanno prodotto quelle fotografie e che nel tempo le hanno fruite. Interpretazioni che sollevano problematiche di metodo e di forme narrative adatte, di ‘sguardi sghembi’: forse, anche per questi aspetti, essi costituiscono un terreno di sperimentazione *in fieri*.

“In parte sghembo”: così definiva il proprio sguardo e le sue intenzioni, con quell’autoironia che le era naturale, sostenendo che in qualche modo esso le appariva congeniale poiché in “armonia con l’identità mutevole del mezzo [fotografico] e con quello stretto, continuo dialogo che esso ha costruito e mantenuto con aree culturali contigue, con forza tale da porre il problema ancora non risolto della possibilità o meno di pensare alla storia della fotografia come disciplina autonoma”. Con le sue parole, in “armonia” con il progetto culturale di questa rivista che ha appassionatamente sostenuto, in chiusura del numero prendiamo improvvisamente commiato da Marina Miraglia (1938-2015), Presidente onorario della Società Italiana per lo Studio della Fotografia sin dalla sua fondazione, persuasi che il dialogo potrà continuare in altre forme.

Tiziana Serena

— saggi

8 L'atlante e lo *scrapbook*. Rapporti scientifici, relazioni coloniali e identità di genere in due album fotografici della fine del XIX secolo

— COSIMO CHIARELLI

32 L'Esposizione internazionale del Sempione del 1906: fotografia, pubblicitica illustrata e propaganda della modernità

— GIACOMO MAGISTRELLI

50 Fotografia documentaria e modernismo "transatlantico": influenze europee e americane in *Changing New York* di Berenice Abbott

— ANTONELLO FRONGIA

74 Ritorno al teatro. Napoli e il *medium* fotografico: Donato, Biasiucci, Accetta

— GIOVANNI FIORENTINO

L'atlante e lo *scrapbook*. Rapporti scientifici, relazioni coloniali e identità di genere in due album fotografici della fine del XIX secolo

Abstract

Focusing on the photographic album as a cultural object, this article discusses two albums belonging to different typologies: a collection of ethnographic and colonial photographs and a 'sentiment album'. Both were compiled by Margaret Brooke, the wife of the second *White Rajah* of Sarawak (Borneo) and offered to the Florentine botanist Odoardo Beccari in 1897. The combined analysis of these albums reveals their stratified, discursive, and negotiated nature, which intersects scientific intentions, colonial relations, and gender strategies.

Keywords

PHOTOGRAPHIC ALBUM, COLONIAL PHOTOGRAPHS, SCIENTIFIC PHOTOGRAPHS, GENDER STUDIES, SARAWAK (BORNEO), MARGARET BROOKE, ODOARDO BECCARI, JULIA MARGARET CAMERON

L' album fotografico ha sempre occupato uno spazio instabile negli studi sulla fotografia ⁻¹. Oggetto ingombrante, fisicamente e metaforicamente, e tuttavia presente in quantità molto significative negli archivi e nelle collezioni museali ⁻², l'album è stato a lungo messo in ombra da studiosi e curatori, interessati a rivendicare la specificità documentaria o artistica della fotografia. Ad esso si è ricorsi in prevalenza come semplice contenitore dal quale estrarre, con pratiche conservative non sempre condivisibili, immagini singole da studiare ed esporre separatamente. Più recentemente, complice un approccio alla fotografia più orientato verso i processi sociali e il consumo delle immagini ⁻³, l'album è diventato un soggetto di ricerca particolarmente frequentato e un terreno di incontro tra ambiti disciplinari differenti,

con il rischio, opposto ma per certi versi simile, di diluire la specificità del suo statuto all'interno dell'ampio spettro di pratiche visive che costituiscono la cosiddetta fotografia vernacolare⁻⁴.

Una maggiore sensibilità nei confronti della dimensione materiale e culturale dell'oggetto fotografico⁻⁵ suggerisce oggi di rivedere ulteriormente queste posizioni, in una prospettiva microstorica, nella verifica empirica delle pratiche sociali sottese. In effetti, pur nel quadro di pratiche e consuetudini condivise, ogni album rappresenta una storia isolata, per la quale solo un'indagine approfondita della dimensione materiale, del contesto di produzione e della destinazione funzionale consente un'adeguata attribuzione di significato.

In questa occasione intendo concentrare l'analisi su due album fotografici inediti conservati presso la sezione di Botanica del Museo di Storia Naturale di Firenze, composti entrambi da Margaret Brooke (1849-1936), moglie di Charles Brooke, secondo *Rajah bianco* di Sarawak (Borneo)⁻⁶, da lei donati nel giugno del 1897 a Odoardo Beccari (1843-1920), celebre botanico italiano che esattamente trent'anni prima aveva compiuto un'importante spedizione scientifica nella medesima regione del Sud-Est asiatico⁻⁷.

Pur presentando alcune similitudini formali, i due album sono tuttavia molto diversi tra loro, sia per quanto riguarda la tipologia che il soggetto. Il primo contiene infatti una selezione di immagini fotografiche eseguite dalla stessa Brooke, relative ai principali aspetti naturalistici, antropologici, etnografici e amministrativi del regno di Sarawak, e presenta nel complesso un intento progettuale unitario e sistematico tipico della "forma-atlante"⁻⁸. Il secondo appartiene invece alla tipologia degli *scrapbooks*, un genere di raccolta eterogenea di ritagli, immagini e testi particolarmente diffuso nella cultura ricreativa, soprattutto femminile, del periodo vittoriano⁻⁹. Al suo interno sono contenute infatti immagini fotografiche di soggetti diversi (riproduzioni di opere d'arte, immagini di viaggio, ritratti e fotografie familiari), ma anche molte incisioni, disegni e acquarelli.

Considerati probabilmente come oggetti marginali rispetto alle collezioni del Museo di Storia Naturale, i due album sono stati lasciati a lungo negli scaffali di un armadio sfuggendo a successive ricognizioni inventariali⁻¹⁰, senza ricevere un'attenzione adeguata neppure da parte degli studiosi più accreditati dell'opera di Beccari⁻¹¹. Tuttavia l'importanza delle figure coinvolte, il fatto di essere al centro di una delle più potenti mitografie coloniali del secolo, ma più ancora il carattere specifico di questi oggetti, differenti tra loro ma complementari, ne fanno un caso di studio particolarmente emblematico della complessità e della stratificazione che definiscono l'oggetto 'album'. Ben al di là del contenuto informativo o del valore artistico delle singole fotografie, questi album rivelano, infatti, ad una lettura congiunta, la loro natura discorsiva e dinamica, in cui si intrecciano intenzioni scientifiche, relazioni coloniali, aspirazioni identitarie e strategie di genere, in una costante negoziazione di significati.

Il botanico e la regina di Sarawak: una corrispondenza ‘fotografica’

Per più di una ragione Margaret Brooke è una figura emblematica nella cultura vittoriana. Nata a Parigi da una famiglia aristocratica, trascorre la prima parte della sua vita in Inghilterra. Da lì, nel 1869, parte per Sarawak, come giovane moglie del Rajah, Charles Brooke. Il contatto con la realtà tropicale e coloniale è segnato fin dall'inizio da sentimenti contrastanti ma, malgrado una rigida educazione tipicamente vittoriana, la sua naturale curiosità le apre le porte di una vita decisamente non convenzionale, insofferente alle regole della ristretta comunità coloniale locale e in stretto contatto e simpatia con le popolazioni native, in particolare nella componente femminile. Anche se i suoi soggiorni a Sarawak saranno sempre più rari a causa della progressiva separazione dal marito ⁻¹², per tutta la vita Margaret Brooke continuerà a presentarsi come la *Ranee* (la Regina) di Sarawak, e a promuovere il paese con entusiasmo e convinzione, prendendo parte ad incontri scientifici e culturali e attraverso i rapporti di amicizia con intellettuali in tutta Europa, come gli scrittori Oscar Wilde, Henry James, Joseph Conrad, gli scienziati Russell Wallace e appunto il botanico fiorentino Odoardo Beccari, destinatario di questi album.

La sua biografia eccentrica, divisa tra lo spazio metropolitano delle capitali europee e la periferia dell'impero coloniale, la sua particolare visione dei rapporti di razza e di genere e la rete internazionale di scrittori, studiosi e intellettuali con cui era in contatto, fanno di Margaret Brooke un perfetto esempio di “transculturazione”, nel senso aperto e multiforme definito da Mary Louise Pratt ⁻¹³. È dunque un peccato che fino ad oggi quasi nessuno abbia scritto in modo approfondito sulla Brooke, se non lei stessa, in una autobiografia pubblicata in due versioni diverse durante la sua vita: una nel 1913, dal titolo *My Life in Sarawak*, e l'altra nel 1934, intitolata *Good Morning and Good Night* ⁻¹⁴.

Margaret Brooke e Odoardo Beccari si incontrano probabilmente per la prima volta nel 1878, in occasione di un breve soggiorno del naturalista a Sarawak ⁻¹⁵. Più di dieci anni prima, nel 1865, il giovane Beccari aveva compiuto in questa regione la sua prima importante spedizione scientifica, durata oltre tre anni, ospite per un certo periodo anche del Rajah Charles. La maggior parte del tempo, però, Beccari l'aveva trascorsa da solo nella giungla, conducendo un'esistenza primitiva, esplorando nuovi territori, e raccogliendo una grandissima collezione di campioni botanici, zoologici ed etnografici molto rari, che erano stati successivamente distribuiti tra i musei di Firenze, Genova ed altre parti del mondo, dove sono tutt'ora conservati e studiati.

Al suo ritorno in Italia nel 1868, a parte alcuni brevi articoli scientifici estratti dai diari e dalle lettere originali ⁻¹⁶, per molti anni Beccari non era però riuscito a pubblicare il resoconto scientifico completo di questa esaltante esperienza. Distratto inizialmente dalla preparazione di altre spedizioni attorno al mondo, e più tardi dalla catalogazione sistematica e dallo studio delle sue sterminate raccolte, la pubblicazione del resoconto di questo viaggio sarebbe stata probabilmente posticipata

in modo indefinito senza l'intervento, l'incoraggiamento ed il supporto proprio di Margaret Brooke. Come scrive Beccari nella prefazione del suo libro:

—
Certamente, dopo tanti anni oramai trascorsi, io non avrei pensato a rimettere insieme le note e gli itinerari dei miei viaggi giovanili, se una fortunata combinazione non mi avesse fatto rivedere in Firenze l'attuale Rani di Sarawak, S.A. Lady Margaret Brooke, la quale mi spinse all'opera facendomi osservare come i costumi degli abitanti ed i luoghi stessi da me visitati si trovino al giorno d'oggi, per la massima parte, nel medesimo stato primitivo che dura in Sarawak da un'epoca chi sa mai quanto remota ⁻¹⁷.

—
Beccari e la Brooke si rincontrano dunque in Italia, dove la famiglia Brooke è solita, tra il 1893 e il 1902, affittare la splendida Villa Raffo a Bogliasco, sulla riviera ligure, per trascorrervi la stagione invernale. Ed è certamente durante questi prolungati soggiorni italiani, complice una passione comune per il Borneo, che si instaura tra i due una stretta amicizia, testimoniata da una fitta corrispondenza che si conserva per frammenti negli archivi del Museo fiorentino ⁻¹⁸. Queste lettere meritano di essere in parte trascritte perché permettono di seguire meglio le fasi di elaborazione del progetto editoriale e al tempo stesso di ricostruire il contesto produttivo delle immagini e degli album.

La prima lettera conservata nell'archivio data alla fine di novembre del 1894 e porta l'intestazione di Villa Raffo. La *Ranee* informa Beccari che sta programmando il suo prossimo soggiorno a Sarawak insieme al figlio Bertram, e propone di unirsi a loro. Nella lettera si accenna anche a un progetto di libro su Sarawak:

—
Mon cher Ami,
je suis en train de lire le livre de Albertis sur la Nouvelle Guinée, et j'en suis émerveillée. [...] Le livre est magnifique. Quels archi héros! vous êtes. Vous deux amateurs d'oiseaux du Paradis! ⁻¹⁹
Je vais a Sarawak au mois d'Avril pour y passer l'été, et aussi d'essayer d'écrire quelque chose sur ce pays qui est si peu connu. Que ce serait gentil si vous pourriez venir avec nous, et qui sait, vous pourriez peut être nous découvrir à nous aussi des fragments de Paradis. [...] Je vais souvent voir vos oiseaux à Gênes. Il y en a des noirs à reflets verts que je pourrais passer ma vie à admirer. Mes meilleures amitiés à Madame Beccari, et bien des souvenirs affectueux pour vous.
V. Bien aimée Margaret Brooke ⁻²⁰

—
Non sappiamo se Beccari abbia preso seriamente in considerazione la possibilità di tornare ancora una volta a Sarawak, ma è certo che questa proposta, giunta in un periodo in cui è coinvolto in noiose controversie di carattere accademico che lo hanno temporaneamente allontanato dalle attività di ricerca ⁻²¹, deve averlo indotto a ripensare con nostalgia

a quell'esperienza giovanile e a riprendere i vecchi appunti, dei quali probabilmente scrive alla Brooke. Infatti, solo pochi giorni dopo, lei si affretta a rispondere:

—
Mon cher Ami

C'est bien aimable à vous de m'avoir écrit une aussi gentille lettre. Quant à vos notes sur Sarawak, comme Sarawak est mon pays! je grille d'envie de les lire. Pourquoi ne les publieriez-vous pas? Avez-vous jamais pensé à les faire paraître en Anglais. Si une telle chose vous venait à l'idée voudriez-vous que je me charge de la traduction? Je sais assez l'Italien pour pouvoir le traduire et le lire assez couramment. On connaît si peu Bornéo, et aussi notre pays n'a jamais été visité par des savants comme vous avec l'exception de Wallace, et vous avez été amené d'étudier le pays beaucoup mieux que lui! Si l'idée que vos notes sur Sarawak soit traduites en Anglais vous plaisait, J'irais vous voir à Florence, et nous pourrions causer de l'affaire. Mon enthousiasme pour le sujet vous fera peut-être sourire, mais le coté scientifique de toute cette partie du monde me passionne! Même une ignorante comme moi!

Voulez-vous songer à cette proposition! et m'écrire vos idées sur ce sujet! ⁻²²

—
Il progetto inizia a prendere corpo nelle lettere che seguono: mentre Beccari invia qualche saggio del suo testo, la Brooke lavora duramente – “come un nègre” – alla traduzione, suggerendo occasionalmente qualche modesta modifica. Più avanti, mentre il lavoro cambia forma, trasformandosi da un semplice resoconto di viaggio ad una completa monografia sul Borneo, si pone il problema delle immagini. Come Margaret Brooke scrive in una lettera successiva:

—
Comme nous avons arrangé que cet ouvrage paraîtrait en Anglais, et comme ce serait une addition importante à la littérature de l'Angleterre, il vaudrait mieux que cet ouvrage soit complet et avec autant de photographies possible, car comme vous le savez mieux que moi, ces additions illustrées rehaussent la valeur d'une œuvre scientifique. ⁻²³

—
Purtroppo, durante il suo soggiorno a Sarawak di trent'anni prima, Beccari aveva potuto eseguire solo schizzi e disegni. All'epoca infatti la fotografia non era ancora entrata a far parte del bagaglio strumentale e metodologico degli esploratori naturalisti ⁻²⁴. Perciò, a parte un ridotto numero di immagini raccolte attraverso la rete dei corrispondenti scientifici, egli aveva certamente bisogno di nuovo e originale materiale fotografico.

Beccari e la Brooke discutono probabilmente la questione durante una delle visite di quest'ultima a Firenze, nel gennaio 1895. Non sappiamo se per sua personale iniziativa o per incitazione di Beccari, in quella occasione la *Ranee* decide di diventare una fotografa.

Firenze era certamente un luogo propizio per iniziarsi all'arte della fotografia, grazie ad una cultura consolidata, sia nel senso generale, per la presenza di importanti studi come Alinari e Brogi o l'attività della Società Fotografica Italiana ⁻²⁵, sia soprattutto per quanto riguarda la fotografia antropologica, in virtù della presenza di Paolo Mantegazza e della sua "scuola fiorentina" ⁻²⁶. Infatti molti viaggiatori venivano espressamente in città per fare un apprendistato fotografico prima di partire per località distanti. Lo stesso Beccari, d'altronde, aveva acquisito nel tempo una certa abilità ⁻²⁷.

È dunque probabile che la Brooke abbia ricevuto qui le prime istruzioni sul come e cosa fotografare durante il suo viaggio. Così, in una lettera senza data ma certamente scritta poco prima di marzo, la *Ranee* può annunciare con orgoglio all'amico il suo primo (mezzo) successo:

—
Cher Ami,

Je sais déjà faire des photographies!! à peu près!

Pour faire valoir mon savoir je vous envoie quelques instantanées que j'ai prise avec un appareil de Milan. Seulement il faudrait les rendre plus intéressantes en pouvant focus les objets.

Quant aux détails etc. voulez-vous me faire venir cette appareil dont vous me parlez, et quand vous viendrez nous prendrons des photographies ensemble ⁻²⁸.

—
Le lettere della Brooke sono molto ricche di dettagli riguardo al suo apprendistato fotografico: informazioni su progressi e fallimenti, richieste di chiarimenti e consigli per l'acquisto dell'equipaggiamento più adeguato ⁻²⁹. I consigli di natura tecnica diventano sempre più pressanti con l'avvicinarsi della partenza per Sarawak, fissata per l'inizio di maggio del 1895. Attraverso queste ultime lettere, siamo anche informati del tentativo della Brooke di organizzare il suo progetto fotografico a Sarawak secondo i bisogni di Beccari:

—
Quand viendrez-vous à Gênes étudier vos oiseaux? Il me semble que ce serait une bonne chose de vous revoir – pour que vous pussiez me dire exactement les objets et le photographies dont vous auriez besoin, car je pourrais vous les procurer toutes. Seulement il faut que j'ai une idée très exacte de ce que vous désirez. Vous verrez comme notre livre sera beau! ⁻³⁰

—
Durante la permanenza a Sarawak, la Brooke scrive a Beccari una sola lettera, nella quale lo aggiorna sull'avanzamento del lavoro fotografico, ma esprime soprattutto la sua frustrazione per i molti problemi che ha dovuto affrontare:

—
Mon cher Ami,

[...] Je vous envoie une de mes dernières photographies. Elles commencent à s'améliorer. [...] J'ai fait de mon mieux et j'espère que vous

serez satisfait. Seulement j'ai eu des devoirs sans nombre – des plaques abîmés séchées, mauvaises, l'humidité qui m'a arrangé de jolies petites guirlandes de mousse sur le nez de mes meilleurs modèles. Que sais-je encore – et puis l'imbécillité de ma propre personne à manier l'appareil –³¹.

—
I riferimenti al lavoro fotografico sono estremamente rari anche nella sua autobiografia, *My Life in Sarawak*, nella quale la descrizione di questo viaggio occupa tuttavia quasi metà del volume, e, al di là del tono autocelebrativo della narrazione, permette di ricostruire agevolmente gli spostamenti all'interno del paese, gli incontri e i momenti più salienti del soggiorno. Eppure, a giudicare dalle immagini presenti nell'album – oltre 150 realizzate in poco più di tre mesi – la fotografia dovette essere un'occupazione molto presente nella vita quotidiana di Margaret Brooke.

Al suo ritorno in Europa la Brooke si affretta a scrivere a Beccari, mostrandosi molto soddisfatta delle fotografie realizzate:

—
Je rapporte quelques photographies lesquelles je crois vous plairont. Je n'ai pu obtenir quelques-unes de celles que vous m'aviez indiqué, mais j'ai des types très intéressants de land Dyaks hommes et femmes, de Khyans, Kenniahs Dajaks de Serimbus, un Buxetan, et une Métisse – Buxetan et huxit – J'ai envoyé les clichés chez un photographe de Londres qui imprime merveilleusement bien, mais vous aurez à attendre quinze jours avant de les recevoir. J'espère que vous serez satisfait, mon cher ami. La grande satisfaction que je ressens de ces photographies est que celles que j'ai pris sont et resteront absolument inédites, car j'ai fait venir des modèles de tous les cotes pour servir au grand ouvrage –³².

—
Sfortunatamente il fotografo londinese incaricato delle stampe impiegherà molto più tempo del previsto, per ragioni non chiare, e la consegna dell'album viene posticipata di oltre un anno. Durante questo periodo il lavoro sul libro procede; una prima bozza è quasi finita e Beccari utilizza come riferimenti visivi le poche fotografie che la Brooke aveva inviato direttamente dal Borneo e quelle che le invia di tanto in tanto insieme alle lettere. Tuttavia altre difficoltà si presentano, causate prima dalla traduzione in inglese, poi dall'editore ed infine dalla pubblicazione di un libro potenzialmente concorrente –³³. Le lettere di Margaret riportano tutti questi intoppi con turbamento e impazienza:

—
Je suis ennuyée de ces contretemps à propos de la publication de votre livre. Comme les gens sont bêtes. Comme ce que vous avez écrit n'est pas d'une toute autre valeur que le fricot que l'on a fait des rapports de tous ces individus tirés pour la plupart du Sarawak Gazette. Je vous enverrai les photographies immédiatement qu'elles me seront envoyées –³⁴.

Le oltre 600 pagine dell'opera di Beccari, *Nelle foreste di Borneo. Viaggi e ricerche di un naturalista* vedono infine la luce nel 1902, ma in italiano, in sole 250 copie pagate parzialmente dall'autore ⁻³⁵. Solo una parte minoritaria del *corpus* iconografico del volume è costituito dalle fotografie realizzate da Margaret Brooke; ciononostante, nell'ultima lettera conservata nell'archivio del Museo, che porta la data del 6 gennaio 1902, la *Ranee* non nasconde il proprio entusiasmo per l'opera compiuta e lo stupore specialmente riguardo alla resa delle riproduzioni fotografiche:

—
Mon Cher Ami,
mille et mille remerciements. Le livre est si bien fait, et je suis encore dans l'étonnement des reproductions photographiques *qui sont meilleures que les originaux*. [...] Encore une fois mille et mille remerciements d'avoir pris tant d'intérêt et fait une œuvre tellement belle et sérieuse sur notre cher pays ⁻³⁶.
—

L'atlante: una mappatura visiva del regno

L'esame formale del grande album in piena pelle scura contenente le 168 fotografie realizzate da Margaret Brooke, mostra chiaramente la volontà sistematica che presiede alla sua compilazione, in ragione dell'uniformità di formato e tecnica di stampa delle immagini, nonché della distribuzione pressoché costante di due fotografie per pagina, incollate sul *recto* e sul *verso* dei fogli, indipendentemente dall'orientamento orizzontale o verticale delle immagini, che riduce considerevolmente l'effetto estetico dell'insieme ⁻³⁷.

Per il suo contenuto, il soggetto delle immagini e la funzione preposta, l'album si colloca tra quelle forme di acquisizione del sapere definite come "conoscenza delegata". In effetti, per gli studiosi dell'epoca è consuetudine diffusa servirsi di informazioni, osservazioni e misure, oltre che immagini, ottenute tramite viaggiatori o residenti in paesi lontani. Società scientifiche nazionali come il British Anthropological Institute o la francese Société d'anthropologie de Paris elaborano a questo fine dettagliate istruzioni per viaggiatori, che prevedono spesso l'uso della fotografia ⁻³⁸. Al di là di specifiche differenze nazionali, questi testi normativi hanno l'obiettivo di predisporre e organizzare le osservazioni derivanti da questo "sguardo per delega" in funzione della sistematicità, completezza e, se possibile, neutralità.

Dalla documentazione d'archivio non è possibile stabilire se Margaret Brooke fosse a conoscenza di questi testi, magari proprio di quelle *Istruzioni per fare le osservazioni antropologiche e etnologiche* redatte alcuni anni prima da Enrico Giglioli e Arturo Zanetti, esponenti della stessa cerchia scientifica fiorentina di Beccari ⁻³⁹. Guardando le fotografie dell'album emerge tuttavia in modo chiaro la preoccupazione costante della Brooke di adattare lo sguardo a un approccio normativo. Al tempo stesso però, le immagini mostrano deviazioni, incertezze

Margaret Brooke,

Woman from Seribu in holiday headdress, 1895.

Stampe aristotipiche,
c. 17 × 12 cm (supporto
secondario 30 × 35,5 cm).
Museo di Storia Naturale
di Firenze, sezione
Botanica, Collezione
Beccari (inv. 2580), p. 15



e ambiguità che non sono riconducibili soltanto all'imperizia tecnica o espressiva della sua autrice. Questa tensione scandisce anzi l'organizzazione stessa dell'album, rendendolo talvolta confuso e indecifrabile.

A grandi linee, soprattutto nella parte centrale, più documentaria, dell'album è possibile individuare almeno quattro gruppi di soggetti relativamente omogenei, che sono posti in sequenza: ritratti antropologici; scene etnografiche; natura ed ambiente; oggetti ed utensili. Un tentativo di articolazione sistematica si trova anche all'interno di ognuno di questi insiemi, segnato però da varie eccezioni che appaiono rivelatrici. È significativo, ad esempio, che i ritratti del primo gruppo non siano ordinati secondo l'appartenenza etnica, come ci si sarebbe potuti aspettare da una compilazione scientifica, quanto piuttosto secondo un criterio compositivo (primi piani; figura intera), o un'articolazione di genere (donne; uomini). La scelta delle immagini mescola individui di origine diversa: oltre a rappresentanti dei gruppi etnici tradizionali (Dyak, Kayan, Murut), la selezione comprende anche tipi cinesi, malesi e perfino europei. Nel tentativo di realizzare ritratti scientificamente validi, la Brooke ricorre a un fondale neutro di tela e utilizza con frequenza la doppia inquadratura, di fronte e di profilo, raccomandata dalle istruzioni, come nel caso della giovane ragazza Dyak (fig. 1). Tuttavia sono presenti anche pose meno rigorose, di tre quarti piuttosto che di profilo, nelle quali il gesto, l'espressione e l'uso stesso della luce rimandano alla tradizione del ritratto di studio, sottolineando in questo modo, piuttosto che i tratti fisici, la bellezza degli ornamenti, dei vestiti o delle

Margaret Brooke,

"Tessitura" e Batang Lupar

Dyak cradle, 1895

Stampe aristotipiche,

c. 12 × 16,5 cm e 17 × 12

cm (supporto secondario

30 × 35,5 cm).

Museo di Storia Naturale

di Firenze, sezione

Botanica, Collezione

Beccari (inv. 2580), p. 57



acconciature. In generale, le figure femminili sono riprese in modo più naturale e spontaneo, se non addirittura con una certa divertita complicità.

Il medesimo intreccio tra propositi normativi, sguardo delegato e curiosità individuale si ritrova nelle scene di carattere etnografico, e in parte anche nelle vedute naturali. Nell'articolazione di queste immagini Margaret Brooke sembra seguire, in senso stretto, le indicazioni di Paolo Mantegazza nelle sue *Istruzioni per lo studio della Psicologia comparata dei popoli*, un testo pubblicato nel 1873 e divenuto fondamentale nella cultura antropologica italiana, dove egli indicava la necessità di raccogliere le informazioni sui nativi secondo un criterio tripartito: cultura materiale (manifatture, tecnologia, commercio), vita sociale ("tutto ciò che ha riguardo agli affetti e alla legislazione che vi si riferisce, cioè l'organizzazione familiare e sociale, le norme morali, le sanzioni sociali, ecc..."); dimensione spirituale e intellettuale ("tutto ciò che si riferisce alla manifestazione delle facoltà intellettive, cioè la religione, le arti belle, la scienza")⁻⁴⁰. In effetti, come esempi di cultura materiale la Brooke presenta le immagini di una fucina, alcuni banchi di un mercato, le varie fasi di una lavorazione tessile; come esempio di vita sociale mostra l'interno di abitazioni e edifici pubblici, alcuni gruppi familiari e una tipica culla Dyak (fig. 2). Infine, la vita religiosa e intellettuale viene rappresentata da immagini di artefatti, da un sacrario o da un luogo di sepoltura. Le fotografie sono generalmente poco elaborate, ma non è raro che, nel tentativo di ottenere una rappresentazione più efficace,



Margaret Brooke,
 “Il Residente della Prima
 divisione, con alcuni
 amministratori coloniali
 europei e malesi”, 1895.
 Stampa aristotipica,
 c. 12 × 17,2 cm.
 Museo di Storia Naturale
 di Firenze, sezione
 Botanica, Collezione
 Beccari (inv. 2580), p. 7

la Brooke accentui i tratti della composizione o della messa in scena, forzando la costruzione dell’immagine, caricando eccessivamente i costumi, oppure ricorrendo a una sintesi di azioni divergenti.

Questo sguardo scientifico per delega non è però il solo che agisce in queste fotografie. Altri sguardi, a volte conflittuali, prendono parte alla costruzione di questo particolare oggetto visivo.

Vi è prima di tutto uno sguardo coloniale, dettato dal ruolo specifico di *Ranee* che la Brooke mantiene nonostante le vicissitudini familiari che la porteranno alla separazione dal marito, peraltro assente da Sarawak per tutta la durata di quest’ultimo soggiorno della moglie. È probabile, anzi, che proprio la precarietà di questo *status* induca la Brooke a rivendicare con maggior forza la propria autorità, spingendola ad assumere uno sguardo egemonico. La presenza, all’inizio dell’album, della figura di un alto funzionario in grande uniforme⁻⁴¹, ritratto da solo o tra i suoi amministratori (fig. 3), che si contrappone a quello della stessa *Ranee* contornata da alcune donne della aristocrazia locale, conferisce a questo album un marchio di ufficialità.

Nella prospettiva coloniale, l’album rappresenta una sorta di “inventario del regno”, dove a partire dai membri dell’aristocrazia malese che fanno parte dell’amministrazione fino ai rappresentanti dei villaggi più lontani, i sudditi sfilano davanti all’apparecchio fotografico per essere ritratti, e per rendere in questo modo un tributo, in effigie, alla loro regina. Un’attitudine che rimanda con tutta evidenza alla figura di un’altra ben più importante sovrana dell’epoca, la Regina Vittoria.

Le fotografie della natura e del paesaggio rispondono anch’esse a questa strategia. Non solo rappresentano la mappatura visiva dei sedimenti del regno, attraverso i luoghi cardine della sua geografia fisica

Margaret Brooke,

"Donna europea", 1895.

Stampe aristotipiche,
c. 17 × 12 cm (supporto
secondario 30 × 35,5 cm).

Museo di Storia Naturale
di Firenze, sezione
Botanica, Collezione
Beccari (inv. 2580), p. 3



(i fiumi, le cascate) e politica (i forti, i bastioni), ma intendono esibire soprattutto il controllo ordinato che la mano dell'uomo occidentale ha imposto sulla sovrabbondante natura tropicale.

Tuttavia, nell'album è presente anche un'altra categoria di fotografie, che apparentemente incrina questo sguardo dominante e contrasta con la dimensione scientifica principale dell'insieme, rimandando invece ad uno sguardo più intimo e privato. Si tratta di alcune immagini nelle quali Margaret Brooke rappresenta direttamente o indirettamente se stessa, nella sfera pubblica, ma più spesso nella dimensione privata dello spazio domestico, circondata dalle sue cose.

Queste fotografie, che non hanno evidentemente alcun rapporto con il lavoro scientifico di Beccari, non costituiscono nell'album un nucleo unitario, ma sono invece distribuite strategicamente lungo tutto il volume, dall'inizio alla fine. Nell'insieme, esse rappresentano una sorta di contrappunto alla narrazione ufficiale, che sembra chiamare in causa direttamente il destinatario dell'album, in un gioco personale di riferimenti e sollecitazioni, se non proprio di un principio di seduzione ⁻⁴².

Le due fotografie poste sulla prima pagina, accanto alla dedica a Beccari, aprono questo discorso con un punto interrogativo. Esse rappresentano infatti un'attraente donna europea ritratta nel medesimo contesto, con lo stesso fondale e con una doppia prospettiva pseudo-anthropometrica simile a quella utilizzata per i nativi, di fronte e di profilo (fig. 4). Di questa donna non sappiamo niente: non le viene dato un

nome e non ritorna nel seguito dell'album, ma certamente non si tratta della *Ranee*, neppure ritratta in anni giovanili. Chi è? E perché è ritratta in questo modo? La presenza di queste fotografie in una posizione tanto rilevante, introduce nella lettura dell'album un elemento di ambiguità, che sposta in modo significativo lo sguardo dall'esterno verso l'interno, in una dimensione fortemente soggettiva.

Questa dimensione è ripresa e rafforzata da una serie di immagini disseminate lungo tutto l'album, che raffigurano la stessa Brooke in varie situazioni, ma più ancora gli spazi a lei riservati all'interno dell'Asstana, la maestosa residenza fatta costruire dal Rajah al centro di un lussureggiante parco tropicale. Queste ultime immagini appaiono particolarmente significative: poste nelle pagine centrali, nel cuore fisico dell'album, esse articolano nella loro sequenza un percorso sempre più intimo, che va dal salone dei ricevimenti alla stanza privata di lettura, fino a condividere l'intimità della camera da letto e del maestoso giaciglio della *Ranee*, raffigurato simbolicamente come un trono.

L'immagine che conclude questo dialogo parallelo con il botanico fiorentino è un ulteriore 'tocco femminile'. La fotografia in questione è infatti dissimulata maliziosamente all'interno di una sequenza di immagini raffiguranti composizioni di manufatti etnici (strumenti musicali, armi, elementi decorativi) e raffigura un insieme di oggetti personali, tra i quali una raccolta di farfalle, un vasetto di vetro, piante e fiori, che solo la didascalia manoscritta permette di comprendere, giustificandone la presenza nell'album: "My birthday presents. Kuching, October 1895" (fig. 5).

Lo *scrapbook*, tra domesticità e ricerca identitaria

Nella medesima occasione della consegna dell'album contenente le fotografie su Sarawak, nel giugno 1897, Margaret Brooke aveva offerto a Beccari anche un secondo album, di natura molto più personale. Compilato principalmente nello stile delle raccolte sentimentali, esso assembla nelle sue pagine un grande numero di immagini (circa 230), diverse tra loro per soggetto, tecnica e provenienza ⁻⁴³. Benché l'interesse principale di questo album esuli in certo modo dall'oggetto specifico di questo articolo e richieda una più approfondita analisi separata ⁻⁴⁴, una breve descrizione appare necessaria per meglio inquadrare la natura di questo scambio fotografico tra la *Ranee* e il botanico fiorentino.

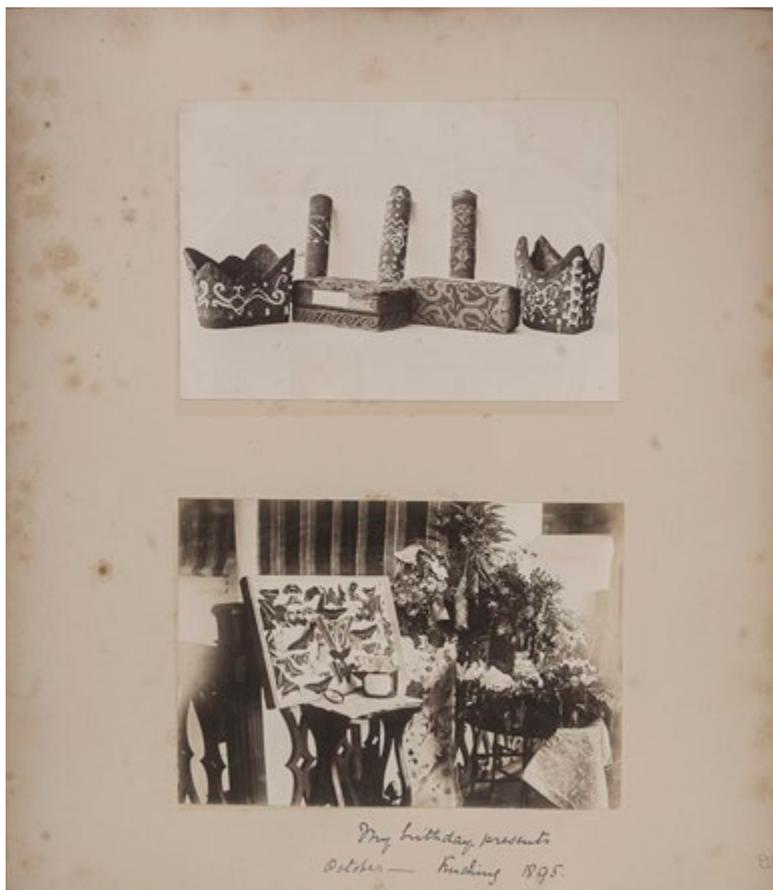
In effetti la storia materiale di questo album è segnata da una serie molto significativa di passaggi di proprietà che anche solo per questo motivo ne fanno un esempio emblematico della mobilità e sociabilità dell'oggetto 'album'. Come risulta da alcune indicazioni manoscritte ancora prima di Margaret Brooke, questo album risulta essere appartenuto a James Brooke, personaggio mitico dell'epopea coloniale inglese e capostipite della dinastia dei *Rajah bianchi* che regnarono per oltre un secolo sul piccolo regno di Sarawak in Borneo. A lui l'album viene donato nel 1867, compilato solo parzialmente, da Louisa Pattle Bayley, amica e ammiratrice di Brooke, nonché sorella di Julia Margaret Cameron.

Margaret Brooke,

"Collezione di manufatti etnici" e *My birthday presents. Kuching, October 1895, 1895.*

Stampe aristotipiche, c. 12 × 17 cm (supporto secondario 30 × 35,5 cm).

Museo di Storia Naturale di Firenze, sezione Botanica, Collezione Beccari (inv. 2580), p. 82



Due ritratti della donatrice figurano infatti nelle prime pagine dell'album, mentre la riproduzione di un dipinto di Millais, *The Proscribed Royalist*, del 1853, che si trova alcune pagine dopo, fa probabilmente riferimento all'omonimo vascello di proprietà di James Brooke con il quale egli aveva compiuto le sue eroiche imprese nel sud-est asiatico. Le immagini comprese in questa prima parte dell'album hanno per soggetto principale la cerchia familiare della Pattle Bayley. Tuttavia sono presenti anche i ritratti di altri parenti, intellettuali e artisti che frequentavano assiduamente la residenza di Julia Margaret Cameron sull'Isola di Wight, quali Julia Jackson, Alfred Tennyson, Thomas Carlyle, Henry Taylor e Lord Warwick, nonché un pregevole esemplare de *La Madonna Aspettante; Yet a Little While* (1865) firmato dalla fotografa; elementi che suggeriscono forse una filiazione diretta ancora precedente dell'album.

Rimasto per qualche tempo nella disponibilità di James Brooke, l'album passa successivamente nelle mani della futura nuora Margaret, probabilmente proprio in occasione delle nozze, nel 1869, con il nipote

**Fotografo non
identificato,**

“Pagina d’album con sei
riproduzioni di dipinti con
soggetto Marguerite dal
Faust di Goethe”,
s.d. (c. 1870-1880).
Stampe all’albumina, vari
formati (supporto
secondario 39 × 32 cm).
Museo di Storia Naturale
di Firenze, sezione
Botanica, Collezione
Beccari (inv. 2581), p. 57



e successore Charles, e viene da lei arricchito e completato nell’arco di più di vent’anni, prima di essere donato, appunto nel 1897, a Odoardo Beccari.

In senso generale, la parte dell’album compilata dalla Brooke descrive, nella sua articolazione interna, il progressivo spostamento, fisico ed emotivo, della giovane aristocratica dall’accogliente dimensione metropolitana alla realtà esotica e coloniale. L’immagine romantica di un veliero nel mezzo di un mare in tempesta, posta in posizione centrale dell’album, illustra in modo esemplare questa cesura tra due mondi lontani e segna la partizione principale tra le due parti dell’album. I soggetti prevalenti della prima parte sono riproduzioni di opere d’arte. Generalmente di formato ridotto, le immagini sono applicate ordinatamente sulla pagina in piccoli gruppi, solo sul *recto* del foglio. Questo piccolo museo personale di dipinti e di sculture di genere alterna

**Fotografo non
identificato,**

“Margaret Brooke
con il figlio all'interno
dell'Astana” e “Veduta
dall'Astana, Kuching”,
1887.

Stampe all'albumina,
19,5 × 24,5
e 14 × 24 cm (supporto
secondario 39 × 32 cm).
Museo di Storia Naturale
di Firenze, sezione
Botanica, Collezione
Beccari (inv. 2581), p. 168



immagini profane e religiose soprattutto di artisti romantici, fra i quali John Everett Millais, Ary Scheffer e Paul Delaroche. Coerente con l'immaginario artistico femminile del periodo e comune a molte analoghe raccolte, esso propone attitudini, espressioni, e modelli comportamentali nei quali la donna vittoriana 'di gusto' può rispecchiarsi, e valori morali consolidati ai quali attenersi ⁻⁴⁵. Unica eccezione significativa a questa iconografia rassicurante, pur nei limiti della rispettabilità sociale, è l'insistenza sulla figura dell'eroina tragica del *Faust* di Goethe, Marguerite, presente in una serie cospicua di varianti che occupano due intere pagine dell'album (fig. 6).

La natura convenzionale dell'insieme caratterizza per certi versi anche la parte successiva dell'album, che si apre con alcune vedute fotografiche del palazzo dell'Astana, la residenza dei Brooke a Sarawak, appena rinnovata per accogliere la giovane sposa. Con queste immagini prende avvio un discorso sulla domesticità che scandisce l'articolazione

della parte restante dell'album, con un'alternanza significativa di scene familiari riprese durante i soggiorni successivi della *Ranee* a Sarawak (fig. 7) e vedute dell'accogliente residenza inglese dei Brooke nella campagna del Wiltshire. Un culto della domesticità che, come ricorda Anne Mc Clintock⁻⁴⁶, rappresenta un collante indispensabile al consolidamento dell'identità imperiale britannica.

Al tempo stesso, la messa in pagina di queste immagini denota un certo disagio: rispetto alla disposizione ordinata e decorativa della prima parte, qui le fotografie sono applicate in modo piuttosto casuale, occupando sia il *recto* che il *verso* della pagina. Inoltre, in aggiunta alle fotografie di cui si è detto, trova spazio in questa parte una moltitudine eterogenea di altre illustrazioni solo raramente accompagnate da legende manoscritte: ritagli, disegni, acquarelli, incisioni. Un accumulo disordinato e frammentario di oggetti visivi e di ricordi personali tra i quali è possibile identificare, a solo titolo di esempio, alcuni disegni di episodi d'avventura contro i pirati, opera di un funzionario dell'amministrazione coloniale; acquarelli e schizzi botanici realizzati dalla stessa Brooke con la supervisione della pittrice-viaggiatrice Marianne North in occasione di una visita a Sarawak; vari ritratti fotografici di tipi etnici dell'Africa Settentrionale; una serie di litografie della *Divina Commedia* illustrate da Gustave Doré. Si ha l'impressione di assistere ad un deciso cambio di registro: l'album, inteso come oggetto decorativo di formazione del gusto e di interazione sociale, diventa un contenitore personale di memorie, che testimonia di uno spaesamento e delle medesime inquietudini e tensioni tra immaginario coloniale, modelli femminili di comportamento e aspirazioni scientifiche che sono state evidenziate nell'analisi del primo album.

L'album come spazio discorsivo

Per quello che si è visto, quest'album non differisce dall'altro soltanto per quanto riguarda il soggetto e la funzione, ma più ancora per la sua modalità costitutiva, che risulta per molti versi opposta: da un punto di vista cronologico, per la continuità temporale della sua compilazione rispetto all'unità compositiva del primo; per la varietà eterogenea di fotografie e di tecniche rispetto all'uniformità fotografica del primo; per la raccolta di immagini preesistenti rispetto alla produzione di un *corpus* fotografico originale. Da questa prospettiva, appare dunque legittimo interrogarsi sulle ragioni del dono di questo secondo album, così personale e apparentemente privo di interesse scientifico per il lavoro di Beccari.

Tra i due album esistono tuttavia anche elementi di continuità. Rispetto alla sequenza dei diversi periodi di residenza della *Ranee* a Sarawak descritti e rappresentati nello *scrapbook*, che vanno dal 1869 al 1887, l'album contenente le fotografie realizzate nel 1895 può essere considerato come un prolungamento temporale, in quanto illustra il suo soggiorno più recente (che sarà anche l'ultimo). Tuttavia, nel passaggio tra i due album il rapporto della Brooke con le immagini si è

**Fotografo non
identificato,**

*La Ranee e le sue
dame, 1895.*

Stampa aristotipica,
c. 12 × 17 cm (supporto
secondario 30 × 35,5 cm).

Museo di Storia Naturale
di Firenze, sezione
Botanica, Collezione
Beccari (inv. 2580), p. 5



radicalmente modificato. Il dominio del mezzo fotografico le ha permesso di non essere più soltanto una consumatrice di immagini, ma di assumere un ruolo attivo di produttrice di una costruzione visuale indipendente e originale. Nell'offrire a Beccari questo album di ricordi personali, che inizia, è bene ricordarlo, con il riferimento alla più importante artista-fotografa del tempo, la Brooke intende forse sottolineare questo passaggio, e attirare il suo interlocutore verso uno spazio discorsivo alternativo a quello principale di carattere scientifico. Un discorso che, come si è visto, si sviluppa e si completa tra le pieghe dell'altro album, in particolare nella serie di fotografie a soggetto più intimo e 'femminile'.

Queste immagini private, ad una lettura più attenta, appaiono allora forse come indizi di una precisa strategia rappresentativa tesa a insinuare una variante di genere all'interno della costruzione retorica rigorosamente maschile dell'immaginario coloniale ed imperiale, particolarmente presente nel caso specifico di Sarawak. Come scrive Susan Morgan, l'impresa dei Brooke in Borneo si è costruita fin dal principio sul modello letterario del "Man's adventure tale": "In this particular imperial discourse, with its emphasis on boyish adventure and sexual innocence [...] the European feminine was not only absent but had no right to a place" ⁻⁴⁷.

Facendo leva consapevolmente sul potenziale evocativo oltre che descrittivo della fotografia, Margaret Brooke propone, attraverso la scelta e la disposizione delle sue immagini nell'album, una versione alternativa di questo mito coloniale, che sovverte non solo i tradizionali rapporti di genere, ma anche gli stessi rapporti di potere. L'immagine

che sintetizza meglio questa visione si trova ancora una volta nella parte iniziale del primo album (fig. 8). In essa, contravvenendo alle rigide norme di comportamento vittoriane, la *Ranee* Margaret è seduta a terra, circondata da alcune donne indigene ed europee, e indossa un costume tradizionale malese, con una inusuale inversione dell'idea di "mimicry" descritta da Homi Bhabha ⁻⁴⁸. A completare questa rappresentazione eccentrica, la donna è rappresentata nell'atto di porgere un dono (una chiave, un anello?) alla sua corrispondente locale, moglie di un alto rappresentante dell'aristocrazia malese, siglando in questo modo un'alleanza tutta femminile che trascende le normali relazioni di potere tra europei e gruppi subalterni.

Se l'album fotografico, nella sua declinazione femminile e in particolare coloniale, è stato spesso studiato come veicolo normativo di valori rassicuranti e conservatori della domesticità familiare, questi esempi mostrano al contrario che esso rappresenta uno spazio discorsivo di confronto e di negoziazione, nonché un luogo di costruzione e affermazione identitaria. Un 'contenitore fluido' nel quale le singole immagini mutano di senso adattandosi ai diversi discorsi dai quali sono sollecitate.

Ciò è dovuto in larga parte alla natura semi-privata dell'oggetto, che coinvolge una cerchia ristretta e connivente di persone, in questo caso solo la Brooke e Beccari. È interessante sottolineare, in conclusione, che il passaggio dalla dimensione privata dell'album a quella pubblica, in questo caso dell'esito editoriale, determina una sostanziale contrazione delle potenzialità performative delle immagini, in un inevitabile processo di fissazione e normalizzazione. Nel caso specifico in esame, non solo, come si è visto, il volume di Beccari presenta un numero piuttosto limitato di fotografie della Brooke, ma la selezione stessa operata dall'autore è orientata prevalentemente ad una categoria specifica di soggetti, i ritratti ravvicinati di tipi etnici, che vengono inoltre sottoposti a un deciso intervento di ritocco, la cui traccia è ben visibile nell'album, teso a ridurre la presenza del contesto circostante e a stilizzare i lineamenti, nel tentativo sistematico di orientare il significato verso il più tradizionale e consolidato sistema di rappresentazione degli atlanti scientifici. Il risultato di questa operazione è costituito da immagini essenziali e scultoree, che possono certamente essere state apprezzate proprio per questo motivo dalla Brooke come "migliori degli originali", ma che consegnano i soggetti rappresentati ad una dimensione inanimata e fuori dal tempo, fissati per sempre "as they have been from almost the beginning of things" ⁻⁴⁹.

- **1** Willumson 2002, p. 39.
- **2** Secondo Quentin Bajac, all'epoca conservatore presso il Musée d'Orsay, la collezione fotografica del museo era costituita per la metà almeno da fotografie contenute in album, e presumibilmente la medesima situazione si ripropone nelle collezioni di molte altre istituzioni. Bajac 2002, pp. 63-67.
- **3** A cominciare naturalmente da Bourdieu 1989 [1965].
- **4** Batchen 2002.
- **5** Sull'approccio materiale alla fotografia, cfr. in particolare Edwards 1999 e Edwards / Hart 2004.
- **6** Sulla vicenda dei *Rajah bianchi* di Sarawak, cfr. la monografia celebrativa di Runciman 1977 [1966], ma anche il testo più critico di Reece 1982. Sulla costruzione visiva di questo mito tropicale si veda Chiarelli 2012.
- **7** Sulla biografia e il ruolo di Beccari nell'ambito della cultura scientifica del tempo, cfr. Pichi Sermolli 1994 e Puccini 1999.
- **8** Sul tema dell'atlante come forma visiva si veda in particolare Castro 2010, ma anche per i riferimenti teorici Daston / Gallison 2007 e Didi-Huberman 2011.
- **9** Per un inquadramento critico sulla cultura degli *scrapbooks* e degli "album sentimentali" femminili rimando a Hart / Grossman 1989, Higonnet 1992, Ockenga 1993, Kunard 2006, ma soprattutto a Di Bello 2007. Più in generale, sulle pratiche fotografiche femminili dell'Ottocento si veda Mavor 1995, Smith 1998, ma anche Seiberling 1986.
- **10** Pur essendo repertoriati nella collezione Beccari (rispettivamente inv. 2580 e 2581), gli album non sono citati nel recente ed esaustivo inventario del Fondo archivistico di Beccari conservato presso la Biblioteca del Museo. Cfr. Biagioli 2008.
- **11** Solo un accenno in Pichi Sermolli 1994, p. 28.
- **12** I soggiorni di Margaret Brooke a Sarawak sono i seguenti: 1870-1873; 1875-1879; 1880-1882; 1887; 1895.
- **13** Pratt 1992.
- **14** Brooke 1913 e 1934. Si veda anche Morgan 1996.
- **15** Beccari 1902, p. 476.
- **16** Beccari 1868, Giglioli 1872.
- **17** Beccari 1902, pp. VII-VIII.
- **18** Museo di Storia Naturale di Firenze, Sezione di Botanica, Fondo Beccari - Corrispondenza (Scatola 2 - 46a). Senza ulteriori specificazioni le lettere citate di seguito provengono da questa raccolta. Tutte le lettere sono scritte in un francese alquanto stentato e non privo di errori, evidente lingua ponte tra i due. Nella trascrizione non sono state apportate correzioni linguistiche.
- **19** Luigi Maria D'Albertis (1841-1901) aveva accompagnato Beccari in una lunga spedizione nella Nuova Guinea (1871-1873), dove avevano raccolto molti esemplari di Uccelli del Paradiso conservati oggi nel Museo di Storia Naturale di Genova.
- **20** Margaret Brooke (d'ora in avanti MB) a Odoardo Beccari (OB), senza data, ma fine novembre 1894.
- **21** Pichi Sermolli 1994, pp. 21-27.
- **22** MB a OB, 07.12.1894.
- **23** MB a OB, senza data, ma gennaio 1895.
- **24** Sulla storia della fotografia antropologica e di viaggio si veda il fondamentale lavoro di Edwards 1992. Cfr. anche Faeta 2003.
- **25** Fondata nel 1889, la Società Fotografica Italiana era particolarmente attiva nell'ambito della fotografia scientifica e applicata, anche attraverso il suo "Bullettino". Cfr. Tomassini 1985 e Puorto 1996.
- **26** Chiarelli et al. 1996.
- **27** La presenza nel fondo archivistico Beccari di un frammento di taccuino contenente appunti di tecnica fotografica datati agli anni 1890-1913 permette di circoscrivere a questo periodo l'inizio del suo interesse attivo per la fotografia (cfr. Biagioli 2008, p. 115). A partire dal 1902, Beccari si dedica alla realizzazione di raffinatissime riproduzioni fotografiche a grandezza naturale di esemplari botanici, per le quali fece realizzare appositi e innovativi apparecchi microfotografici. Cfr. Pampaloni 1902 e Nepi 2004.
- **28** MB a OB, senza data, ma febbraio 1895.
- **29** "Mon cher ami, Je trouve les photographies excellentes et je ne pourrais mieux faire que de me procurer un de ces appareils. Je me fierais [?] aussi à vous pour me conseiller quant aux plaques etc. Je fais tout moi-même quant aux photographies. Je peux les développer et aussi en prendre les épreuves, c'est à dire à peu près car mes résultats n'ont jamais été excellentes":

MB a OB, 03.04.1895. "Est-ce que vous croyez que les agrandissements photographiques valent quelque chose, car en ce cas un objectif serait assez en faisant agrandir les formats de 9 x 12. Mais si vous croyez qu'en agrandissant on perd quelques détails alors je prendrais avec moi les deux machines. En tout cas je ferai ce que vous me conseillez à ce sujet": MB a OB, senza data, ma aprile 1895.

– 30 MB a OB, 09.03.1895.
 – 31 MB a OB, 30.10.1895.
 – 32 MB a OB, 26.12.1895.
 – 33 Anche se non citata, si tratta probabilmente dell'opera in due volumi di H. Ling Roth, *The Natives of Sarawak and British North Borneo* (London, 1896), una compilazione di racconti di viaggio e di diari assai riccamente illustrata anche con fotografie.

– 34 MB a OB, 28.02.1897.
 – 35 Una traduzione inglese ridotta, opera del naturalista anglo-fiorentino Enrico Hillyer Giglioli e destinata ad un pubblico più vasto, verrà pubblicata solo due anni dopo. Cfr. Beccari 1904.

– 36 06.01.1902 (il corsivo è mio).
 – 37 L'album 2580 (32,5 x 37 cm) si compone di 44

fogli e contiene 168 aristotipi nel formato di c. 12 x 17 cm.

– 38 Bossi / Greppi 2005.
 – 39 Giglioli / Zannetti 1880.
 – 40 Mantegazza et al. 1873.

– 41 Si tratta probabilmente di Richard Maxwell, Residente della Prima divisione, che in assenza del Rajah Brooke espleta le funzioni governative.

– 42 Nella sua convincente analisi dell'album di Lady Filmer, Patrizia di Bello sostiene che l'attività di "flirtation" è parte integrante della sociabilità legata all'album, e più in generale alle pratiche fotografiche femminili in epoca vittoriana. Il "flirting" non comporta necessariamente la perdita di rispettabilità per una donna della buona società, ma può anzi essere espressione di una strategia di affermazione femminile (Di Bello 2007, pp. 107-137). Mi pare che questo discorso sia particolarmente appropriato al caso in oggetto.

– 43 L'album 2581 (41 x 33 cm) si compone di 118 fogli, contenenti circa 230 immagini di misure e tecniche varie. Sono

presenti alcune indicazioni didascaliche manoscritte appartenenti a mani differenti.

– 44 La presenza, nella prima parte dell'album, di alcuni straordinari *incunabula* della fotografia vittoriana, fra i quali due esemplari molto precoci dell'opera di Julia Margaret Cameron, nonché alcuni ritratti di Oscar Gustave Rejlander e di Lady Clementina Hawarden, rendono questo album un oggetto estremamente prezioso per la storia e la cultura fotografica del tempo, in particolare per quanto riguarda la cerchia familiare e artistica della Cameron (cfr. Lukitsh 2003). Uno studio specifico su questo album nel contesto dell'opera di Julia Margaret Cameron sarà pubblicato prossimamente.

– 45 Su questo aspetto si veda in particolare Casteras 1982, Flint 2000, ma anche Hall 1992.

– 46 Mc Clintock 1995, p. 36.
 – 47 Morgan 1996, p. 29.
 – 48 Bhabha 1984.
 – 49 Review 1905, p. 255.

Bhabha 1984 Homi Bhabha, *Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse*, in "October" n. 28, 1984, pp. 125-133.

Bajac 2002 Quentin Bajac, *Exposer l'album*, in Section Française de l'Institut international de conservation, *L'album photographique. Histoire et conservation d'un objet*, Champ-sur-Marne, SFIIC, 2002, pp. 63-67.

Batchen 2002 Geoffrey Batchen, *Vernacular Photographies*, in *Each Wild Idea. Writing, Photography, History*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2002, pp. 56-80.

Bibliografia

- Beccari 1868** Odoardo Beccari, *Cenno di un viaggio a Borneo*, in "Bollettino della Società Geografica Italiana" a. 1, 1868, pp. 193-214.
- Beccari 1902** Odoardo Beccari, *Nelle Foreste di Borneo. Viaggi e ricerche di un naturalista*, Firenze, Tipografia S. Landi, 1902.
- Beccari 1904** Odoardo Beccari, *Wanderings in the Great Forest of Borneo: Travels and Researches of a Naturalist in Sarawak*, translated by Dr. Enrico H. Giglioli, London, Constable & Co., 1904.
- Biagioli 2008** Beatrice Biagioli (a cura di), *L'archivio di Odoardo Beccari. Indagini naturalistiche tra fine '800 e inizio '900*, Firenze, Firenze University Press, 2008.
- Bossi / Greppi 2005** Maurizio Bossi / Claudio Greppi, *Viaggi e scienza. Le istruzioni scientifiche per i viaggiatori nei secoli XVII-XIX*, Firenze, Leo S. Olshcki, 2005.
- Bourdieu 1989 [1965]** Pierre Bourdieu (a cura di), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1989 [ed. orig. 1965].
- Brooke 1913** Margaret Brooke, *My Life in Sarawak*, London, Methuen & Co., 1913.
- Brooke 1934** Margaret Brooke, *Good Morning & Good Night*, London, Constable & Co., 1934.
- Casteras 1982** Susan Casteras, *The Substance or the Shadow. Images of Victorian Womanhood*, New Haven, Yale Centre for British Art, 1982.
- Castro 2010** Teresa Castro, *Les "atlas photographiques": un mécanisme de pensée commun à l'anthropologie et à l'histoire de l'art*, in Thierry Dufrière / Anne-Christine Taylor (a cura di), *Cannibalismes disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, Paris, Musée du quai Branly - INHA, 2010, pp. 229-244.
- Chiarelli et al. 1996** Brunetto Chiarelli / Paolo Chiozzi / Cosimo Chiarelli (a cura di), *Etnie. La scuola antropologica fiorentina e la fotografia tra '800 e '900*, Firenze, Fratelli Alinari, 1996.
- Chiarelli 2012** Cosimo Chiarelli, *Immagini di un mito tropicale: rappresentazioni visive del Borneo tra grafica e fotografia*, tesi di dottorato, Firenze, European University Institute, 2012.
- Daston / Gallison 2007** Lorraine Daston / Peter Galison, *Objectivity*, New York, Zone Books, 2007.
- Di Bello 2007** Patrizia di Bello, *Women's Albums and Photography in Victorian England: Ladies, Mothers, and Flirts*, Aldershot, Hants e Burlington, Ashgate, 2007.
- Didi-Huberman 2011** Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'Œil de l'histoire*, 3, Paris, Les Editions de Minuit, 2011.
- Edwards 1992** Elizabeth Edwards, *Anthropology and Photography, 1860-1920*, New Haven / London, Yale University Press, 1992.
- Edwards 1999** Elizabeth Edwards, *Photographs as Objects of Memory*, in Marius Kwint / Christopher Breward / Jeremy Aynsley (a cura di), *Material Memories*, Oxford e New York, Berg, 1999, pp. 221-236.
- Edwards / Hart 2004** Elizabeth Edwards / Janice Hart (a cura di), *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*, London e New York, Routledge, 2004.
- Faeta 2003** Francesco Faeta, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Milano, Angeli, 2003.
- Flint 2000** Kate Flint, *The Victorians and the Visual Imagination*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

- Giglioli 1872** Enrico Hillyer Giglioli, *Odoardo Beccari ed i suoi viaggi - Borneo 1865-1868*, in "Nuova antologia di scienze, lettere ed arti", n. 21, 1872, pp. 119-160.
- Giglioli / Zannetti 1880** Enrico Hillyer Giglioli / Arturo Zannetti, *Istruzioni per fare le osservazioni antropologiche e etnologiche*, Roma, Tip. Eredi Botta, 1880.
- Hall 1992** Catherine Hall, *White, Male and Middle-Class: Explorations in Feminism and History*, New York, Routledge, 1992.
- Hart / Grossmann 1989** Cynthia Hart / John Grossman. *A Victorian Scrapbook*, New York, Workman Publishing, 1989.
- Higonnet 1992** Anne Higonnet, *Berthe Morisot's Images of Women*, Cambridge, Mass. e London, Harvard University Press, 1992.
- Holland 1997** Patricia Holland, "Sweet it is to scan...". *Personal Photographs and Popular Photography*, in Liz Wells (a cura di), *Photography: A Critical Introduction*, London, Routledge, 1997, pp. 103-151.
- Kunard 2006** Andrea Kunard, *Traditions of Collecting and Remembering. Gender, Class and the Nineteenth-century Sentiment Album and Photographic Album*, in "Early Popular Visual Culture", vol. 4, n. 3, 2006, pp. 227-243.
- Lukitsh 2003** Joanne Lukitsh, *Before 1864: Julia Margaret Cameron's Early Works on Photography*, in Julian Cox / Colin Ford (a cura di), *Julia Margaret Cameron: The Complete Photographs*. London, Thames and Hudson, 2003, pp. 95-105.
- Mantegazza et al. 1873** Paolo Mantegazza / Enrico Hillyer Giglioli / Charles Letourneau, *Istruzioni per lo studio della psicologia comparata*, Firenze, Stabilimento di G. Pellas, 1873.
- Mavor 1995** Carol Mavor, *Pleasures Taken: Performances of Sexuality and Loss in Victorian Photographs*, Durham, London, Duke University Press, 1995.
- Mc Clintock 1995** Anne Mc Clintock, *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Context*, London, New York, Routledge, 1995.
- Morgan 1996** Susan Morgan, *Place Matters: Gendered Geography in Victorian Women's Travel Books About Southeast Asia*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 1996.
- Nepi 2004** Chiara Nepi, *La Carpoteca e la collezione delle lastre fotografiche*, in Piero Cuccuini / Chiara Nepi (a cura di), *La collezione delle Palme di Odoardo Beccari*, Firenze, Polistampa, 2004, pp. 21-23.
- Ockenga 1993** Starr Ockenga, *On Women and Friendship: A Collection of Victorian Keepsakes and Traditions*, New York, Stewart, Tabori, and Chang, 1993.
- Pampaloni 1902** Luigi Pampaloni, *Gli apparecchi microfotografici del Dott. O. Beccari*, in "Bullettino della Società Fotografica Italiana", a. 14, nn. 4-5, 1902, pp. 129-145.
- Pichi Sermolli 1994** Rodolfo E.G. Pichi Sermolli, *Odoardo Beccari: vita, esplorazioni, raccolte e scritti del grande naturalista fiorentino*, in Guido Moggi / Monica Maffioli / Emanuela Sesti (a cura di), *Fotografia e botanica tra Ottocento e Novecento*, Firenze, Alinari, 1994.
- Pratt 1992** Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London and New York, Routledge, 1992.
- Puccini 1999** Sandra Puccini, *Andare lontano: viaggi ed etnografia nel secondo Ottocento*, Roma, Carocci, 1999.
- Puerto 1996** Elvira Puerto, *Fotografia fra arte e storia. Il "Bullettino della Società Fotografica Italiana" (1889-1914)*, Napoli, Alfredo Guida, 1996.

- Reece 1982** Robert Harold William Reece, *The Name of Brooke: The End of White Rule in Sarawak, Kuala Lumpur*, Oxford, Oxford University Press, 1982.
- Review 1905** S.a., *Review of Wanderings in the Great Forest of Borneo*, in "Bulletin of the American Geographical Society" n. 37, 1905, p. 255.
- Runciman 1977 [1966]** Steven Runciman, *Il Rajah bianco. La vera storia di James Brooke e della sua dinastia*, Milano, Rizzoli, 1977 [ed. orig. inglese 1966].
- Seiberling 1986** Grace Seiberling, *Amateurs, Photography, and the Mid-Victorian Imagination*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.
- Smith 1998** Linda Smith, *The Politics of Focus: Women, Children, and Nineteenth-century Photography*, Manchester / New York, Manchester University Press, 1998.
- Tomassini 1985** Luigi Tomassini, *Le origini della Società Fotografica Italiana e lo sviluppo della fotografia in Italia. Appunti e problemi*, in "AFT. Archivio fotografico toscano", n. 1, 1985, pp. 42-51.
- Willumson 2002** Glen Willumson, *The Photo-Album as Cultural Artifact*, in Section Française de l'Institut international de conservation, *L'album photographique. Histoire et conservation d'un objet*, Champ-sur-Marne, SFIIC, 2002, pp. 39-48.

L'Esposizione internazionale del Sempione del 1906: fotografia, pubblicistica illustrata e propaganda della modernità

Abstract

Photographic representations of industrial exhibitions held in Western countries during the 19th and the 20th centuries were instrumental in shaping and disseminating notions of modernity and nationalism. In the months preceding the Esposizione Internazionale del Sempione, held in Milan in 1906, professional ateliers extensively photographed the construction site of the fair and the alpine tunnel after which it was named. This study analyzes the ideological and cultural assumptions of these photographs, which often reached the wider public as reproductions carried by major illustrated magazines.

Keywords

MILAN INTERNATIONAL EXPOSITION, 1906, SIMPLON TUNNEL, CONSTRUCTION SITES, ILLUSTRATED MAGAZINES, VARISCHI & ARTICO E C., ALFIERI-LACROIX, LUCA COMERIO

Nel luglio del 1905 “L’Illustrazione italiana”, il noto periodico fondato da Emilio Treves⁻¹, inizia a rendere conto dei lavori in corso a Milano per la realizzazione delle strutture che, tra l’aprile e il novembre dell’anno successivo, ospiteranno l’Esposizione Internazionale del Sempione:

—

Da per tutto ferve il lavoro; nel parco come nella grande piazza d’armi; da per tutto steccati, armature; in via Mario Pagano sono già costruiti gli archi del formidabile cavalcavia che porterà la ferrovia elettrica speciale dall’Arco del Sempione alla Piazza d’Armi; in tutti i cantieri si lavora fervosamente, mentre al Comitato Esecutivo arrivano dall’Este-
ro le più lusinghiere adesioni⁻².

—

Sviluppata su una superficie di circa un milione di metri quadri distribuiti nei due poli di Parco Sempione e della nuova Piazza d'Armi, la rassegna milanese, inizialmente prevista sul tema dei trasporti e successivamente estesa a tutte le attività produttive, rappresenta una tappa centrale dell'affermazione del capoluogo lombardo tra le capitali internazionali dell'industria e una fondamentale opportunità di rivendicazione, in patria e all'estero, degli avanzamenti conseguiti dallo stato italiano nei diversi campi della cultura materiale ⁻³.

Come ampiamente rilevato dagli studi, le grandi esposizioni industriali otto-novecentesche operano infatti come grandi piattaforme di divulgazione dei valori di progresso e coesione sociale che informano l'ideologia della borghesia imprenditoriale dominante nelle società degli stati nazionali. Questa funzione è ampiamente riscontrabile anche nelle strategie di comunicazione impiegate per promuovere le stesse rassegne: in questo senso, ha osservato Alexander Geppert, le esposizioni assumono il carattere di "meta-media, [...] mezzi specifici di comunicazione che racchiudono e incorporano altre tecnologie comunicative" concorrenti a veicolare i messaggi di modernità e progresso ⁻⁴. Rivolgendosi a un pubblico non specialistico, la loro attività di propaganda si traduce infatti nella produzione di immagini ufficiali in grado di interpretare efficacemente le istanze sottese alla genesi degli eventi espositivi. Queste immagini vengono diffuse nella forma di manifesti, cartoline, medaglie commemorative, oltre che attraverso una vasta gamma di opere a stampa a commento delle manifestazioni, quali guide, opuscoli, opere monografiche, cronache illustrate. Nella seconda metà dell'Ottocento un apporto fondamentale a questo sistema di comunicazione è offerto dalla fotografia, la quale, oltre ad acquisire uno spazio sempre più autonomo all'interno delle rassegne, diviene strumento privilegiato d'indagine della storia delle esposizioni, a cominciare dalle vicende della loro materiale realizzazione.

Il presente contributo si propone di indagare i modi d'uso della rappresentazione fotografica dei cantieri legati all'esposizione milanese, in particolare attraverso il suo impiego entro una specifica tipologia editoriale, quella della pubblicistica periodica illustrata, per rilevare il ruolo della fotografia nella circolazione presso il grande pubblico di quei valori di modernità, progresso e unità nazionale che strutturano la base concettuale della stessa manifestazione.

Secondo una consuetudine consolidatasi in occasione delle esposizioni ottocentesche, due dei principali editori milanesi del tempo, Edoardo Sonzognò ed Emilio Treves, dedicano alla rassegna del 1906 delle cronache illustrate a dispense settimanali: rispettivamente, "L'Esposizione Illustrata di Milano del 1906. Giornale ufficiale del Comitato Esecutivo" ⁻⁵ e "Milano e l'Esposizione Internazionale del Sempione 1906", diretta da Ercole Arturo Marescotti ed Edoardo Ximenes ⁻⁶.

Sin dall'apertura dei cantieri dell'Esposizione le due riviste si offrono di rispondere al generale clima di attesa e curiosità diffuso presso la popolazione milanese, come esplicitato dalla redazione della "Cronaca illustrata":

—

E anche ora, a Milano, è un continuo chieder notizie dell'Esposizione, un essere avidi di novità ad essa inerenti. Abbiam veduto più d'una volta, sui trams, studenti, signore, persone colte pendere dal labbro di operai e muratori – specie nelle vie e nei rioni popolari – che, fieri, andavan narrando delle varie fasi dei loro lavori, di quelli cioè di una o dell'altra galleria dell'Esposizione.

Attorno ai cantieri è in vero, specie nei giorni festivi, un febbrile avvicinarsi di gente, che spia, osserva e commenta, trattenuta di là dall'assito – ormai lungo e serpeggiante nel Parco e interminabile attorno alla vastissima Piazza d'Armi – dal frequente cartello: “È vietato l'ingresso alle persone non addette ai lavori.”

Ma il nostro foglio mostra e spiega, colle illustrazioni numerose e i presenti cenni, lo stato dei lavori, anche, anzi appunto a quelli che “ai lavori non sono addetti” ⁻⁷.

—

Proprio nel rivolgersi al pubblico di coloro “che ai lavori non sono addetti” i due periodici ricorrono ampiamente all'apporto della fotografia, il cui impiego editoriale risulta ormai normalizzato all'inizio del Novecento in virtù dei perfezionamenti conseguiti nel campo dei processi fotomeccanici. Si tratta di una vera e propria rivoluzione che, nell'emanipare la produzione delle illustrazioni destinate alla carta stampata dal monopolio di disegnatori e incisori, permette la realizzazione di repertori iconografici sempre più corposi ed esaustivi. A proposito di queste illustrazioni, affermatesi in campo editoriale soprattutto dall'ultimo quarto del XIX secolo, Paola Pallottino ha parlato di “fotografia illustrativa” ⁻⁸, distinguendo al suo interno le immagini realizzate in studio e destinate a opere letterarie da quelle di carattere “didascalico-documentale” – una sottocategoria, quest'ultima, che includerebbe le scene di costume e di cronaca e dunque anche le fotografie commissionate e pubblicate dalle riviste illustrate in occasione dell'Esposizione.

Nel corso dell'Ottocento, la lentezza dei tradizionali mezzi di illustrazione aveva rappresentato un forte ostacolo nella registrazione di realtà in continua evoluzione come quelle dei grandi cantieri, soprattutto per riviste che ambivano ad offrire resoconti regolari, completi e debitamente visualizzati dell'intera cronistoria delle esposizioni. Così nel 1873, durante la costruzione dell'Esposizione di Vienna, la redazione della cronaca illustrata Sonzogno precisava ai propri lettori lo straordinario impegno profuso da redattori e tipografi nel fornire con la massima sollecitudine le illustrazioni dei lavori in atto nella capitale asburgica, stante l'impossibilità di tradurre direttamente sulle pagine della rivista le fotografie scattate dai propri inviati:

—

I soggetti dei nostri disegni sono dapprima fotografati sul posto, poi disegnati sul legno, poi incisi, e finalmente stereotipati sul rame. Tutto ciò, necessariamente, richiede del tempo, e fa sì che le nostre vignette non possano camminare di pari passo con gli articoli, senza contare

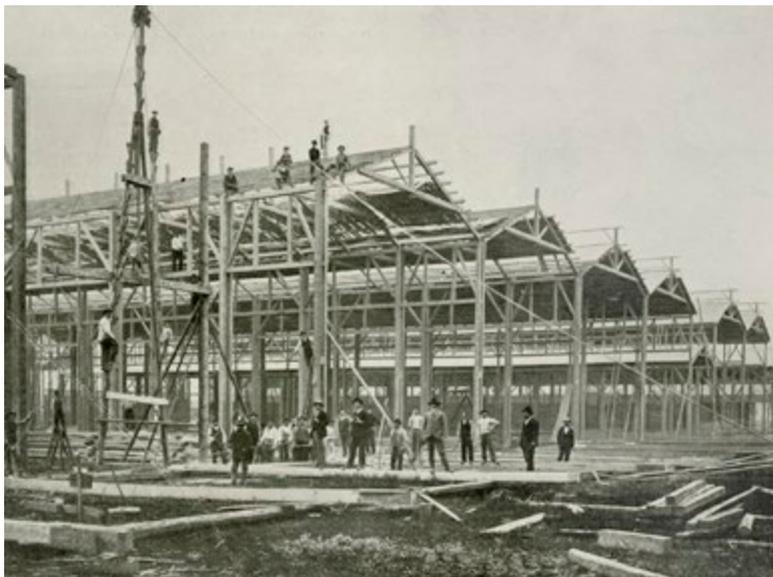
che mano mano che noi c'inoltriamo, i soggetti si moltiplicano, poiché l'Esposizione entra nel suo periodo di espansione e di splendore, e le incisioni si aumentano, mentre non possiamo stampare che un numero o due per settimana per poter dar sfogo a tanta provvigione di articoli e di disegni ⁻⁹.

Tre decenni dopo, nel 1906, alla realizzazione degli apparati illustrativi della "Cronaca illustrata" e dell'"Esposizione illustrata" partecipano invece alcuni dei più affermati operatori fotografici milanesi, quali lo studio Varischi, Artico e C., i tecnici dello stabilimento grafico Alfieri-Lacroix e Luca Comerio ⁻¹⁰. La ditta di Varischi e Artico, che fornisce alla redazione Sonzogno circa 200 fotografie, metà delle quali dedicata alla documentazione dei cantieri dell'Esposizione, è la più attiva nella ripresa dei lavori anche nella rivista Treves (almeno 50 fotografie), seguita dallo stabilimento Alfieri-Lacroix e da Luca Comerio, incaricato di eseguire anche fotografie per la ditta Pilade Rocco, "concessionaria esclusiva" delle cartoline illustrate dell'Esposizione ⁻¹¹.

Nella "Cronaca illustrata", i fotografi si contendono lo spazio con gli storici illustratori dell'editrice Treves, tra i quali Roberto Salvadori ⁻¹², Elio, Aldo Molinari ⁻¹³, Gennaro Amato ⁻¹⁴ e Mario Stroppa, tra l'altro autore degli acquerelli dei principali padiglioni dell'Esposizione riprodotti a colori nelle tavole fuori testo ⁻¹⁵, le cui immagini tradiscono in molti casi un'origine fotografica, talvolta esplicitata nelle didascalie. Il caso più eclatante è quello di Elio, che pubblica oltre 20 fotografie dei cantieri milanesi oltre a numerosi disegni sul medesimo tema elaborati da fotografie scattate sul posto. L'"Esposizione illustrata", invece, ricorre quasi integralmente a immagini di derivazione fotografica, riservando ai disegnatori uno spazio estremamente esiguo, limitato ad alcune tavole di Stroppa e a pochi altri casi.

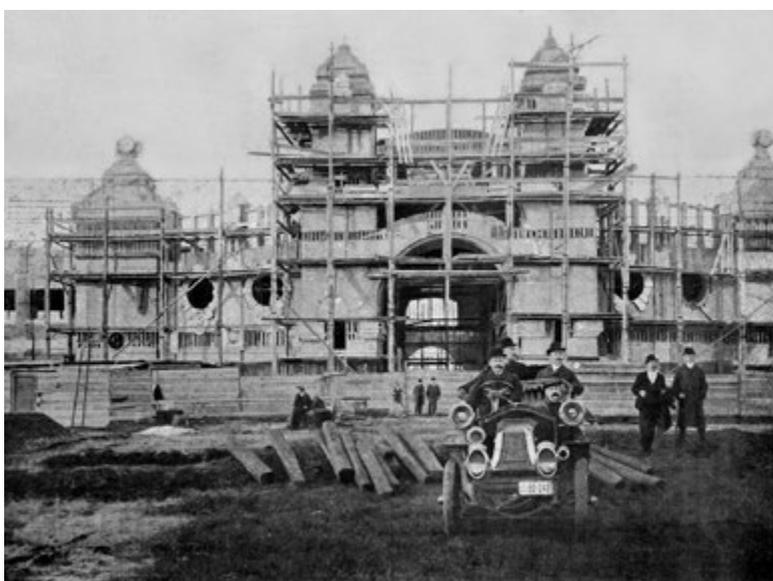
Per quanto concerne gli esiti dell'attività dei fotografi sui cantieri, improntata a una continuità di ritorni sui medesimi soggetti, preme sottolineare la capacità che essi dimostrano di rilevare gli attributi simbolici attraverso i quali i promotori dell'Esposizione intendono connotare l'immagine pubblica dell'evento. Al centro di questo sistema simbolico è la rappresentazione plastica del lavoro come sforzo collettivo, frutto della sinergia tra moderna tecnologia, industria e uomo. Come ha osservato Ilaria Barzagli, la particolare attenzione della stampa periodica illustrata per il tema del cantiere e in particolare per i lavoratori va ricondotta all'"autentico slancio sociale" che caratterizza la gestione del cantiere del traforo alpino ⁻¹⁶. Allo stesso tempo, ha rilevato efficacemente Carlo Olmo, nel cantiere dell'esposizione "la tecnologia riacquista il suo valore sociale, perché condivisa e perché educativa ⁻¹⁷.

Questi caratteri sono particolarmente percepibili nelle grandi fotografie d'insieme, dove gli scheletri delle costruzioni fanno da sfondo alla febbrile attività umana o vengono impiegati come supporto per grandi scene corali di operai, ordinatamente composti ai piedi o in cima alle armature degli edifici, come nella fotografia dello studio Valtellino e C.,



01

Fotografia Valtellino & C.,
*Sui lavori. Trasporti
terrestri. Galleria
dell'Austria,*
in *L'Esposizione Illustrata*
1906, p. 44



03

**Fotografia Treves, La
nostra Direzione e il signor
Fusi dell'Automobile
Club nei cantieri
dell'Esposizione,
in *Marescotti / Ximenes*
1906, p. 56**



02

Varischi, Artico e C.,
Grandioso interno della
Mostra Ferroviaria
austriana, in L'Esposizione
Illustrata 1906, p. 93



04

Alfieri-Lacroix,
La stazione d'arrivo
in Piazza d'Armi e il
viadotto veduti dal Faro,
in Marescotti / Ximenes
1906, p. 90

Sui lavori. Trasporti terrestri. Galleria dell'Austria (fig. 1) ⁻¹⁸. Le riprese degli interni dei padiglioni in costruzione e ancora privi degli allestimenti – si veda ad esempio una fotografia come *Sui lavori. Uno dei Saloni della Mostra Francese*, di Luca Comerio ⁻¹⁹ –, mentre mostrano il persistere del fascino per l'estetica del ferro già consacrata dalle prime esposizioni ottocentesche, esaltano il ruolo dell'architettura *in fieri* come metafora visiva di un progresso che si manifesta. Ne è prova il fatto che questo soggetto avrà un ruolo in un altro tipo di iconografia popolare destinata a promuovere l'Esposizione, quello della cartolina illustrata ⁻²⁰.

L'affinità materiale e culturale tra la moderna pratica costruttiva, colta dai fotografi nella sua nuda natura tecnologica, e lo spirito della civiltà industriale protagonista della rassegna si manifesta con particolare evidenza nelle rappresentazioni dei cantieri di Piazza d'Armi, dove si concentrano le mostre dei trasporti. Ne sono esempio alcune fotografie eseguite all'interno delle grandi gallerie in costruzione durante l'installazione dei congegni che verranno esposti nella sezione delle "macchine in azione" ⁻²¹ o nel corso dell'allestimento delle locomotive delle mostre ferroviarie, come nella fotografia di Varischi, Artico e C., *Grandioso interno della Mostra Ferroviaria austriaca* (fig. 2). Questa tipologia di immagini rivela le potenzialità del cantiere di funzionare come un vero e proprio fondale scenografico per la presentazione 'in anteprima' di temi e prodotti dell'Esposizione, una possibilità che un anonimo fotografo di casa Treves pare intuire pienamente in una fotografia – *La nostra Direzione e il signor Fusi dell'Automobile Club nei cantieri dell'Esposizione* (fig. 3) – che mostra, sullo sfondo dei padiglioni in costruzione in Piazza d'Armi, i giornalisti della "Cronaca illustrata" in compagnia di un membro dell'Automobile Club, a bordo di una vettura nuova fiammante, la cui "esattezza meccanica" ⁻²², chiarisce l'autore dell'articolo, corrisponde al principio informatore delle forme architettoniche destinate a contenerla.

Nelle numerose vedute panoramiche realizzate dall'alto dei padiglioni, particolare rilievo è riservato alla costruzione della grande ferrovia sopraelevata ideata per collegare il Parco del Sempione con la Piazza d'Armi. Secondo Ornella Selvafolta, "come il tunnel del Sempione si opponeva ai serpeggiamenti della 'vecchia strada' di valico, così il collegamento diretto tra le due zone espositive si opponeva alla esistente topografia cittadina", offrendo "ai milanesi un campo di inedite esperienze dove era inclusa anche la percezione della città osservata dall'alto, rapidamente, senza incontrare ostacoli" ⁻²³. Si legge in questo senso la veduta di Alfieri-Lacroix intitolata *La stazione d'arrivo in Piazza d'Armi e il viadotto veduti dal Faro* (fig. 4): oltre a rilevare la vastità delle operazioni in corso e il loro posizionamento rispetto al contesto di inserimento, la fotografia offre l'anteprima di un orizzonte urbano che grazie ai trasporti si avvia a offrire inedite esperienze percettive.

Nella "Cronaca illustrata" e nell'"Esposizione illustrata", i temi del rinnovamento della città di Milano e del suo ruolo strategico negli scambi di merci e persone tra la penisola e il resto d'Europa, resi possibili

dalle nuove possibilità d'intervento sull'ambiente naturale, vengono ribaditi attraverso ripetuti aggiornamenti sui lavori imponenti in corso sui fronti italiano e svizzero del tunnel ferroviario del Sempione. Con i suoi 19,8 km scavati tra la Val d'Ossola e l'Alta valle del Rodano, il traforo si avviava ad essere il più lungo d'Europa e il suo compimento fu motivo dei festeggiamenti e celebrazioni della *kermesse* milanese.

L'“Esposizione illustrata” affronta l'argomento sin dalla prima dispensa, con il primo di una serie di lunghi articoli sugli inizi e sugli sviluppi, a volte molto difficoltosi, del cantiere ⁻²⁴. Treves aggiorna regolarmente i lettori de “L'Illustrazione italiana” sul progresso dei lavori, che vengono riportati, con ulteriori approfondimenti, all'interno della “Cronaca illustrata” ⁻²⁵ e del numero speciale di Natale, monografico, de “L'Illustrazione italiana” ⁻²⁶. In questa attività illustrativa sono coinvolti, insieme a inviati come Alfieri-Lacroix, Varischi, Artico e C., Roberto Salvadori e Arnaldo Ferraguti ⁻²⁷, personalità esterne alla redazione che a diverso titolo hanno la possibilità di seguire da vicino le operazioni. Nel settembre 1905, ad esempio, l'“Esposizione illustrata” correda i propri articoli sul traforo con fotografie inviate dagli ingegneri della ditta Brandt, Brandau e C., responsabile dei lavori, tra cui spicca il nome di Antonio Scheidler, ringraziato dalla redazione per aver fornito “le originali e belle istantanee” ⁻²⁸, oppure da Alessandro Malladra, illustre geologo e vulcanologo che l'anno precedente aveva pubblicato una monografia sui lavori del Sempione illustrata con fotografie dello studio Calzolari e Ferrario di Milano ⁻²⁹.

In questi repertori è possibile distinguere precise tipologie iconografiche: in primo luogo, le immagini del contesto ambientale e antropologico che i lavori sono destinati a trasformare radicalmente ⁻³⁰, quindi le illustrazioni relative alle operazioni svolte quotidianamente dagli operai all'interno del cantiere ⁻³¹. Nello speciale di Natale de “L'Illustrazione italiana”, questi ultimi sono ampiamente ritratti da Salvadori e Ferraguti mentre attaccano le volte dei cunicoli, predispongono le cariche esplosive o trasportano i materiali di scavo (fig. 5), sia con fotografie sia attraverso illustrazioni che per vivacità e immediatezza denunciano sovente un'origine fotografica ⁻³². Di particolare significato risultano le immagini dei macchinari e delle strutture di servizio impiegate nel cantiere – come l'impianto di ventilazione e di raffreddamento del tunnel, i bagni per i minatori e i villaggi operai dotati di servizi adeguati per gli uomini e le loro famiglie ⁻³³ – che nel complesso intendono illustrare gli sforzi compiuti dalla direzione dell'impresa per garantire ai lavoratori soddisfacenti misure igieniche e di sicurezza e per ridurre i rischi di un'attività svolta in condizioni altrimenti proibitive ⁻³⁴.

Fotografie di questo tipo sono destinate anche all'edizione dei consueti doni per le autorità, fra i quali si segnalano un album-omaggio all'ingegner Brandau, con riproduzioni fotolitografiche della ditta Calzolari e Ferrario, e un album-souvenir della Société Anonyme des Arts Graphiques (Sécheron-Genève), commissionato dalla ditta Chemins de fer fédéraux ⁻³⁵. Gli esiti di queste campagne fotografiche sui lavori del



05

Araldo Ferraguti,
*Scavo di una galleria
di servizio, in Il Sempione*
1905, p. 30

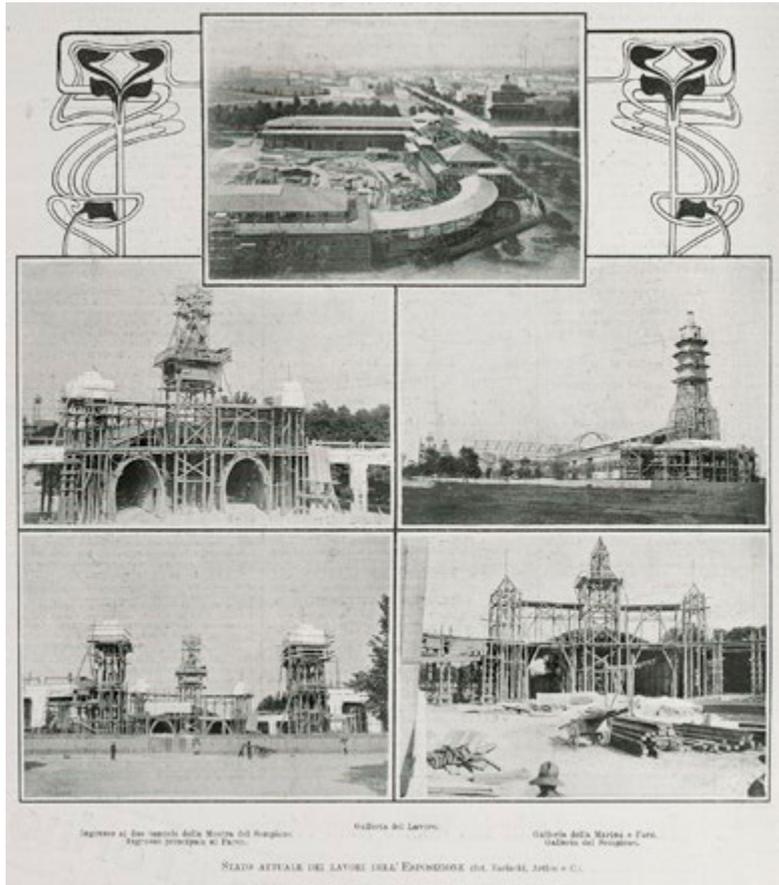


07

Luca Comerio,
*Ingresso principale. Il
giorno dell'inaugurazione,*
in *L'Esposizione illustrata*
1906, p. 424

06

Varischi, Artico e C.,
*Ingresso ai due tunnels
della Mostra del
Sempione. Ingresso
principale al Parco,*
in Marescotti/Ximenes
1906, p. 24



08

Fotografia Treves,
*I lavori della galleria del
Sempione. Il treno della
cerimonia inaugurale,*
in Marescotti/Ximenes,
1906, p. 155



traforo saranno poi presentati nel Padiglione Cinematografico del Sempione, in un lungo percorso “con vedute cinematografiche e proiezioni fisse” ⁻³⁶ sulla diverse fasi di realizzazione della galleria ferroviaria. In una sala attigua al Padiglione, su iniziativa dell’impresa di costruzioni Brandt, Brandau e C., la ditta Calzolari e Ferrario presenterà il medesimo tema attraverso “fotografie verascopeiche, le quali viste con apposito apparecchio stereoscopico, dànno la perfetta illusione del vero” ⁻³⁷.

Questa stessa ricerca di verosimiglianza a scopo illustrativo, “per rendere popolare il Sempione” ⁻³⁸, si ritrova anche nelle modalità di costruzione del Padiglione del Sempione, realizzato con i medesimi strumenti e materiali utilizzati per il traforo sotto la supervisione di alcuni ingegneri già attivi in val d’Iselle (fig. 6). Come scrive il notista della “Cronaca illustrata”,

—
E perché non si sospetti che il fac-simile milanese possa essere, in qualche particolare, poco fedele, si è fatto venire qui a dirigere questi lavori – sicura garanzia di autenticità! – il genero del Brandau e un altro ingegnere che, per sei anni, è rimasto lassù, alla testa di quel drappello di temerarii Mirmidoni, che hanno osato lottare, e vincere, contro la natura titanica” ⁻³⁹.

—
La struttura, costituita da una galleria di 56 metri nella quale si ricostruiscono le principali tappe di realizzazione del traforo e da cinque ambienti deputati a esporre documenti sulla sua storia, è finalizzata a illustrare plasticamente, con il massimo realismo possibile, la cronistoria dei lavori e a stupire il pubblico interpretando in termini insieme pedagogici e spettacolari l’“annullamento delle distanze” ⁻⁴⁰: un tema centrale per un’Esposizione dedicata ai moderni mezzi di trasporto e di comunicazione ⁻⁴¹.

Le riviste Treves e Sonzognò rimarcano in diverse occasioni l’attrattiva del simulacro, interprete efficace dello spirito dell’Esposizione nel suo rispondere a un tempo alla curiosità intellettuale dei visitatori e al desiderio di svago:

—
Di mano in mano che si penetra in questo traforo di cemento e tra codeste armature storiche, si riprovano, in miniatura, le emozioni successive e alterne, di speranza e di sgomento, che ingegneri e operai provavano nel compiere l’opera gigantesca ⁻⁴².

—
È una qualità emozionale che un giornalista dell’“Esposizione illustrata” riconduce all’esperienza vissuta all’interno del traforo, nella quale gli sforzi tesi a una piena comprensione delle dinamiche dei lavori si erano dovuti arrendere al coinvolgimento per il grandioso spettacolo offerto dalla conquista della montagna:

—
lo ricorderò sempre il mio stupore davanti a questi demoni, in mezzo ad un frastuono infernale, in un piccolo cunicolo poco più vasto

di due metri quadrati, coi piedi nell'acqua, sopra treni traballanti per le furie ignote che sibilando provenivano dal lontanissimo imbocco, fra una incerta oscurità, rotta solo dalle mobili lampade dei minatori. Invano tendevo l'orecchio per udire quanto mi andava spiegando, in pretto piemontese, il robustissimo gigantesco caposquadra... Nulla udii, poco vidi, meno compresi..., cioè fui tosto soggiogato da questa vittoria del genio umano contro le forze della natura ⁻⁴³.

Nelle due riviste prese in esame, le fotografie sulla costruzione del Padiglione del Sempione (fig. 6) ⁻⁴⁴ si avvicendano numerose a quelle sullo scavo del tunnel originale, sottolineando il rimando reciproco tra i cantieri e consentendo di cogliere diacronicamente la manifestazione di quelle energie che rendono il Sempione una delle "grandi conquiste pacifiche destinate ad eclissare gli effimeri trionfi dei campi di battaglia" ⁻⁴⁵.

Il 28 aprile 1906, alla presenza di Vittorio Emanuele III, si inaugurano i padiglioni dell'Esposizione collocati all'interno del Parco del Sempione, due giorni dopo quelli dedicati alle mostre internazionali in Piazza d'Armi, con solenni celebrazioni documentate da Luca Comerio. L'immagine forse più celebre di questa seconda giornata mostra il prospetto principale del Padiglione del Sempione, nobilitato dal consueto apparato decorativo nel quale si distingue il gruppo scultoreo dei *Minatori* di Enrico Butti, e, a fianco, il padiglione reale occupato dai Savoia e da altre autorità (fig. 7) ⁻⁴⁶. Una situazione che si replica, a meno di un mese di distanza, con l'intervento dei Reali all'inaugurazione della galleria del Sempione (fig. 8) ⁻⁴⁷.

Negli stessi giorni, le riviste Treves e Sonzogno riportano la notizia della posa della prima pietra della nuova Stazione Centrale di Milano, fotografata nuovamente, tra gli altri, da Comerio ⁻⁴⁸. Si tratta di una cerimonia dal forte valore simbolico, che nei suoi sviluppi avrebbe consentito al sistema della comunicazione di proseguire senza soluzione di continuità la rappresentazione della città ospitante l'Esposizione in quanto 'cantiere infinito', metafora di una crescita che la cultura ufficiale della nazione esigeva priva di cesure e di incidenti di percorso. Tuttavia, come è noto, alla cerimonia non seguirà l'effettiva realizzazione del complesso ferroviario, che sarà ultimato solo nel 1931 dopo un lungo e travagliato *iter* progettuale. È forse considerando proprio queste ultime illustrazioni, assunte come epilogo del racconto visivo costruito attorno ai cantieri dell'Esposizione del 1906, che la fotografia, sopraggiunta l'impossibilità di documentare la realtà di questo presunto 'cantiere infinito', si rivela strumento delle istanze di una propaganda che, utilizzando le vicende della cronaca, tende fortemente a condizionare la narrazione stessa degli eventi.

–¹ Il settimanale, nato nel 1873 come “Nuova Illustrazione Universale”, assumerà il titolo definitivo nel novembre del 1875. Sulla storia della rivista, cfr. Busca / Mantovani 2013.

–² I lavori all’Esposizione di Milano 1905.

–³ Nell’ampio panorama degli studi dedicati all’Esposizione del Sempione, si segnalano, tra i più recenti: Redondi / Lini 2006, Audenino et al. 2008, Ricci / Cordera 2011. Per il confronto del sistema produttivo milanese con il contesto internazionale durante le esposizioni industriali di secondo Ottocento, si veda Piazzoni 1995.

–⁴ Cfr. Geppert 2004, p. 16. Per un inquadramento sul tema delle esposizioni e del loro profilo comunicativo si segnalano, entro la vastissima bibliografia dedicata, Aimone / Olmo 1990, Geppert / Baioni 2004 e Pellegrino 2011. Per il contesto milanese, cfr. in particolare Pavoni / Selvafolta 1994, Barzaghi 2008, Barzaghi 2009, Ricci / Cordera 2011.

–⁵ L’Esposizione illustrata 1906 (d’ora in avanti, nel testo, “Esposizione illustrata”). La citazione è tratta da un annuncio promozionale riportato *ivi*, s.i.p.

–⁶ Marescotti / Ximenes 1906, d’ora in poi, nel testo, “Cronaca illustrata”. Edoardo Ximenes (1852-1932), fratello dello scultore Ettore (1855-1926), fu anche tra i primi collaboratori de “L’Illustrazione italiana”: oltre che illustratore fu anche fotografo, e come

tale documentò le vicende del colonialismo italiano in Libia e in Eritrea. Cfr. Pallottino 1988 p. 146.

–⁷ Cfr. Lo stato dei lavori 1906.

–⁸ Pallottino 1988, pp. 157-162.

–⁹ La vigilia dell’apertura 1873.

–¹⁰ Per un esauriente profilo della ditta Varischi & Artico, che nella stessa Esposizione del 1906 ottenne importanti riconoscimenti nella mostra fotografica, cfr. Paoli 1996, p. 56. Per la storia di Alfieri-Lacroix, dotato tra l’altro di uno studio per la produzione diretta dei *clichés* tipografici, cfr. Caccia 2013. Sulla biografia di Comerio (1878-1940) si rimanda a Pesenti Campagnoni / Oldani 2007.

–¹¹ Cfr. L’Esposizione Illustrata 1906, p. 28.

–¹² Riccardo Salvadori (1866-1927) esordisce a “L’Illustrazione Italiana” nel 1899: cfr. Salvadori, Riccardo (*ad vocem*), in Osterwalder 1992, p. 1023.

–¹³ Anche Molinari (1885-1959), come Comerio e Ximenes, è corrispondente per “L’Illustrazione italiana” durante la campagna di Libia.

–¹⁴ Sulla biografia di Gennaro Amato (1857-1947), tra i più celebri inviati de “L’Illustrazione italiana” di questi anni e collaboratore per le case editrici Treves, Sonzogno, Aliprandi e Bemporad, cfr. Pallottino 1986.

–¹⁵ Un ampio profilo biografico e professionale di Mario Stroppa (“Marius”) (1880-1964) è in Roncai / Bondioni 2014a. Sul suo ruolo di illustratore

per l’Esposizione milanese, si veda in particolare Roncai / Bondioni 2014b.

–¹⁶ Cfr. Barzaghi 2008, pp. 36-37.

–¹⁷ Cfr. Aimone / Olmo 1990, p. 51.

–¹⁸ Cfr. L’Esposizione Illustrata 1906, p. 44. Per “Cronaca illustrata” si vedano, ad esempio, le illustrazioni tratte da fotografie di Aldo Molinari: *I lavori dell’Esposizione del 1906: in Piazza d’Armi (L’insieme della gallerie; Il Faro della Marina; La grande Galleria del Lavoro; La Galleria dei Trasporti)*, in Marescotti / Ximenes 1906, p. 5.

–¹⁹ L’Esposizione illustrata 1906, p. 28.

–²⁰ La didascalia dell’immagine precisa: “Dalla serie eseguita per la Ditta Pilade Rocco, concess. esclusiva delle cartoline illustrate dell’Esposizione” (*ibid.*).

–²¹ Cfr. Fot. Varischi, Artico e C., *La Galleria a capriate in ferro, per la mostra delle macchine in azione (prog. Bianchi, Magnani e Rondoni)*, *ivi*, p. 92.

–²² Si riporta il passo completo, a commento dell’immagine: “E intanto ecco l’automobile – aguzzo là dove deve fender l’aria, tondo là dove deve prestar comodo appoggio; e senza spigoli, oggetti inutili, dannosi anzi, eccolo a provarci una volta di più come in cose di simil specie il lato artistico debba dipendere dal motto: nulla di più del necessario. E la facciata dell’edificio destinato alla Mostra dell’Automobilismo è stata informata dallo stesso concetto. È il fabbricato adibito ad

accogliere automobili, l'esattezza meccanica tradotta in pratica per uso nostro; la stessa precisione, fonte di intima bellezza": ivi p. 58.

– ²³ Selvafolta 2009, p. 10.

– ²⁴ Cfr. Annoni 1906a-d.

– ²⁵ Cfr. Intorno al Sempione 1906a-g.

– ²⁶ Cfr. Il Sempione 1905.

– ²⁷ La familiarità di Ferraguti con il mezzo fotografico per la sua attività di illustratore è stata recentemente oggetto di studi specifici: cfr. Rebora 2006 e, in particolare, Milan 2006.

– ²⁸ Cfr. Il traforo del Sempione 1906, p. 14.

– ²⁹ "Parte delle vignette di questo articolo sono riprodotte, per cortese concessione, dal citato bel libro del prof. Malladra": Annoni 1906c, p. 47. Alessandro Malladra, docente di scienze naturali al collegio Mellerio-Rosmini di Domodossola, specifica infatti in alcune didascalie la paternità dello studio milanese delle illustrazioni: cfr. Malladra 1905. Sulla ditta Calzolari e Ferrario, nata nel 1889 dall'associazione di Icilio Calzolari (1833-1906) e Carlo Ferrario, cfr. Paoli 2010b.

– ³⁰ Cfr. ad esempio L'illustrazione italiana 1898, pp. 384-386.

– ³¹ Si vedano: *Macchina in azione* e *Come si trasporta la dinamite*, in L'Esposizione illustrata 1906, p. 16; *Il traforo del Sempione. Operai italiani che preparano i materiali per ostruire una vena d'acqua; Locomotiva ad aria costruita per la trazione dei vagoni, impiegati per il trasporto dei rottami*, in L'illustrazione

italiana 1903, p. 178; Fot. Brocherel, *I lavori della galleria del Sempione: Rivestimento della vòlta; Impalcatura interna*, in Marescotti / Ximenes 1906, p. 69.

– ³² Cfr. A. Ferraguti, *Scavo di una galleria di servizio* (fig. 5), *Operai che lavorano all'allargamento del primo scarico* (illustrazione ricavata da una fotografia dell'ing. Gelasio Caetani, come riportato nella didascalia della medesima immagine pubblicata sul frontespizio del 30 settembre de L'illustrazione italiana 1900), *Operai che sgombrano il materiale di scavo*, in Il Sempione 1905, pp. 30, 31, 36.

– ³³ Cfr. ad esempio le fotografie *Aria Compressa* e *I potenti ventilatori nelle gallerie* e Il "ventaglio liquido". *Macchina che vaporizza l'acqua, per raffreddare l'aria e rendere possibile agli operai il lavoro*, in L'Esposizione illustrata 1906, pp. 16 e 40.

– ³⁴ Tali condizioni erano legate in particolare alle alte temperature presenti all'interno della montagna, ai frequenti allagamenti del tunnel causati dalle sorgenti d'acqua sotterranea incontrate durante gli scavi, al pericolo di contrarre malattie respiratorie. Nel secolo precedente, durante la realizzazione dei tunnel ferroviari quali il Cenisio, il Gottardo e l'Arlberg, questi rischi si erano rivelati fatali per molti lavoratori. Per un approfondimento su questi temi, cfr. Redondi 2013.

– ³⁵ Cfr., rispettivamente, Il tunnel del Sempione 1906 e Chemins de fer fédéraux 1906.

– ³⁶ Cfr. Il Padiglione Cinematografico del Sempione 1906, p. 131.

– ³⁷ *Ivi*, p. 132. La ditta fotografica fornisce le illustrazioni anche per un opuscolo voluto dal Comitato dell'Esposizione e dedicato alla storia del traforo e del Padiglione del Sempione, come si evince da un confronto con le immagini pubblicate nel già citato album-omaggio a Brandau. Cfr. Il Sempione 1905 e Il Padiglione Cinematografico del Sempione 1906.

– ³⁸ *Ivi*, p. 131.

– ³⁹ Scherillo 1906, p. 139.

– ⁴⁰ Questo tema risulta centrale, in realtà, per tante esposizioni industriali otto-novecentesche. Cfr. Giuntini 2004.

– ⁴¹ Sotto questo aspetto, il padiglione è emblematico del rafforzamento della componente spettacolare nella progettazione e nelle strategie comunicative delle esposizioni, avviato da quella parigina del 1900. Si vedano, a questo proposito, Tomassini 2004, p. 118 e Morgana 2008.

– ⁴² Scherillo 1906, p. 139.

– ⁴³ Cfr. Annoni 1906c, p. 47.

– ⁴⁴ Si vedano, ad esempio, Fot. Varischi e Artico e C., *Ingresso ai due tunnels della Mostra del Sempione. Ingresso principale al Parco* (fig. 6) e Fot. Alfieri-Lacroix, *Ingresso alle gallerie del Sempione riprodotto all'Esposizione di Milano*, in Marescotti / Ximenes 1906, rispettivamente pp. 24 e 97. Ancora, *Ingresso principale al Parco. Stato dei lavori; Ingresso principale (Galleria del*

traforo; Prospettiva); Fot. Varischi, Artico e C., *Al Propileo e Al Propileo (ingresso d'onore al Parco). Il piano superiore della Galleria del Sempione: il "Mercurio" e la "Gloria"*, in L'Esposizione Illustrata 1906, rispettivamente pp. 12, 20, 78, 96.
 -⁴⁵ Cfr. Attraverso il Sempione 1906, p. 24.
 -⁴⁶ L. Comerio, *Ingresso principale. Il giorno dell'inaugurazione*, in L'Illustrazione italiana 1906, p. 424 e *La cerimonia inaugurale (28 aprile)* (fig. 7), in L'Esposizione illustrata 1906, p. 101.
 -⁴⁷ Cfr. *L'apertura della nuova "via delle*

genti", in L'Esposizione illustrata 1906, pp. 121-123. Per le illustrazioni, in particolare, si vedano L. Comerio, *Allo sbocco di Iselle: l'arrivo del treno internazionale da Briga*, *ivi*, p. 123 e Fotografia Treves, *I lavori della galleria del Sempione. Il treno della cerimonia inaugurale*, in Marescotti / Ximenes 1906, p. 155 (fig. 8).
 -⁴⁸ Si vedano: L. Comerio, *La cerimonia del collocamento della prima pietra per la nuova stazione di Milano; Come sarà la nuova Stazione di Milano. La cerimonia della posa della prima pietra e la stazione attuale*, in

L'Illustrazione italiana 1906, p. 426 e *La posa della prima pietra della nuova stazione (Arrivano i Reali; La prima pietra della nuova stazione: mentre si prepara la gru; Il re dà il primo colpo di cazzuola alla prima pietra della nuova stazione)*, in L'Esposizione Illustrata 1906, p. 107; Fot. Tarantola, *La cerimonia della posa della prima pietra per la nuova stazione Centrale di Milano (Il palco reale; La benedizione)*, in Marescotti / Ximenes 1906, p. 222.

- Aimone / Olmo 1990** Linda Aimone / Carlo Maria Olmo, *Le esposizioni universali 1851-1900. Il progresso in scena*, Torino, Allemandi, 1990.
- Annoni 1906a-d** Ambrogio Annoni, *Il traforo del Sempione. Parte I. Sue origini; Parte II. L'anatomia del monte; Parte III. Come si compì il lavoro; Parte IV. Nelle viscere del monte*, in L'Esposizione illustrata 1906, pp. 31-32; 39-40; 47-48; 55-56.
- Attraverso il Sempione 1906** *Attraverso il Sempione. La titanica opera. L'inno agli eroi*, in L'Esposizione illustrata 1906, pp. 23-24.
- Audenino et al. 2008** Patrizia Audenino / Maria Luisa Betri / Ada Gigli Marchetti / Carlo G. Lacaïta, *Milano e l'Esposizione internazionale del 1906. La rappresentazione della modernità*, Milano, Franco Angeli, 2008.
- Barzaghi 2008** Ilaria M.P. Barzaghi, *Comunicazione per immagini e rappresentazione della modernità. Due esposizioni a confronto: Milano 1881-Milano 1906*, in Audenino et al. 2008, pp. 25-38.
- Barzaghi 2009** Ilaria M.P. Barzaghi, *Milano 1881: tanto lusso e tanta folla. Rappresentazione della modernità e modernizzazione popolare*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009.
- Busca / Mantovani 2013** Gaja Busca / Barbara Paola Mantovani, *L'illustrazione italiana*, in Barbara Cinelli et al. (a cura di), *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Milano, Bruno Mondadori, 2013, pp. 326-329.
- Caccia 2013** Patrizia Caccia, *Alfieri e Lacroix (ad vocem)*, in Ead. (a cura di), *Editori a Milano (1900-1945). Repertorio*, Milano, Franco Angeli, 2013, pp. 33-34.
- Chemins de fer fédéraux 1906** *Chemins de fer fédéraux, Tunnel du Simplon. Souvenir de la fête d'inauguration*, Ginevra, 1906.

Bibliografia

- Dagrada et al. 2007** Elena Dagrada / Elena Mosconi / Silvia Paoli (a cura di), *Moltiplicare l'istante. Beltrami, Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema*, Milano, Il Castoro, 2007.
- Decleva / Lacaita / Ventura 1995** Enrico Decleva / Carlo G. Lacaita / Angelo Ventura (a cura di), *Innovazione e modernizzazione in Italia fra Otto e Novecento*, Milano, Franco Angeli, 1995.
- Geppert 2004** Alexander C.T. Geppert, *Città brevi: storia, storiografia e teoria delle pratiche espositive europee, 1851-2000*, in Geppert / Baioni 2004, pp. 7-18.
- Geppert / Baioni 2004** Alexander C.T. Geppert / Massimo Baioni (a cura di), *Esposizioni in Europa tra Otto e Novecento. Spazi, organizzazione, rappresentazioni*, numero monografico di "Memoria e Ricerca. Rivista di storia contemporanea", n. 12, 2004.
- Giuntini 2004** *La mobilità in mostra: i trasporti e le comunicazioni nelle esposizioni della seconda rivoluzione industriale*, in Geppert / Baioni 2004, pp. 19-34.
- I lavori all'Esposizione di Milano 1905** *I lavori all'Esposizione di Milano* in "L'Illustrazione italiana", n. 5, 1905, p. 86.
- Il Padiglione Cinematografico del Sempione 1906** *Il Padiglione Cinematografico del Sempione*, in Marescotti / Ximenes 1906, pp. 131-132.
- Il Sempione 1905** *Il Sempione. Numero di Natale dell'Illustrazione italiana*, Milano, Fratelli Treves, 1905.
- Il Sempione e il Padiglione del Sempione 1906** *Il Sempione e il Padiglione del Sempione. Note esplicative*, Milano, G. Modiano e C., 1906.
- Il traforo del Sempione 1906** *Il traforo del Sempione. Note statistiche*, in L'Esposizione Illustrata 1906, pp. 14-16.
- Il tunnel del Sempione 1906** *Il tunnel del Sempione*, Milano, 1906.
- Intorno al Sempione 1906a-g** *Intorno al Sempione, I-VII*, in Marescotti / Ximenes 1906, pp. 50-53, 69-71, 80-82, 108-110, 124-126, 155-158, 172-173.
- La vigilia dell'apertura 1873** *La vigilia dell'apertura dell'Esposizione Universale di Vienna del 1873 illustrata*, Milano, Stabilimento dell'Editore Edoardo Sonzogno, 1873, pp. 213-214.
- L'Esposizione illustrata 1906** "L'Esposizione Illustrata di Milano del 1906. Giornale ufficiale del Comitato Esecutivo", Milano, Società Editrice Sonzogno, 1906.
- L'Illustrazione italiana 1898** "L'Illustrazione italiana", Milano, Fratelli Treves Editori, 1898.
- L'Illustrazione italiana 1900** "L'Illustrazione italiana", Milano, Fratelli Treves Editori, 1900.
- L'Illustrazione italiana 1903** "L'Illustrazione italiana", Milano, Fratelli Treves Editori, 1903.
- L'Illustrazione italiana 1906** "L'Illustrazione italiana", Milano, Fratelli Treves Editori, 1906.
- Lo stato dei lavori 1906** *Lo stato dei lavori*, in Marescotti / Ximenes 1906, p. 47.
- Malladra 1905** Alessandro Malladra, *Il Traforo del Sempione. Conferenza tenuta al Circolo Filologico Milanese*, Milano, Tipografia Editrice L.F. Cogliati, 1905.
- Marescotti / Ximenes 1906** Ercole Arturo Marescotti / Edoardo Ximenes, "Milano e l'Esposizione Internazionale del Sempione, 1906. Cronaca illustrata dell'Esposizione compilata a cura di E.A. Marescotti e Ed. Ximenes", Milano, Fratelli Treves, 1906.

- Milan 2006** Mariella Milan, “Ma lei scusi, come farà a pitturare a bordo?”. Arnaldo Ferraguti illustratore per casa Treves”, in Rebora 2006, pp. 45-65.
- Morgana 2008** Silvia Morgana, *La vetrina delle novità: tra innovazione linguistica e divulgazione*, in Audenino et al. 2008, pp. 39-48.
- Osterwalder 1992** Marcus Osterwalder, *Dictionnaire des illustreurs 1890-1945*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1992.
- Pallottino 1986** Paola Pallottino, *D'Amato (Amato), Gennaio (ad vocem)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1986, pp. 293-294.
- Pallottino 1988** Paola Pallottino, *Fotografia contro pittura*, in Ead., *Storia dell'illustrazione italiana. Libri e periodici a figura dal XV al XX secolo*, Bologna, Zanichelli, 1988, pp. 137-162.
- Paoli 1996** Silvia Paoli, *Lo studio e laboratorio fotografico Artico*, in “AFT. Rivista di storia e di fotografia”, n. 24, 1996, pp. 52-65.
- Paoli 2010a** Silvia Paoli (a cura di), *Lo sguardo della fotografia sulla città ottocentesca. Milano 1839-1899*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 2010-2011), Torino, Allemandi, 2010.
- Paoli 2010b** Silvia Paoli, *Icilio Calzolari (ad vocem)*, in Ead. (a cura di), *Lo sguardo della fotografia sulla città ottocentesca. Milano 1839-1899*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 2010-2011), Torino, Allemandi, 2010, pp. 276-277.
- Pavoni / Selvafolta 1994** Rosanna Pavoni / Ornella Selvafolta, *Milano 1894. Le Esposizioni Riunite*, Milano, Camera di Commercio, Industria, Artigianato e Agricoltura di Milano, 1994.
- Pellegrino 2011** Anna Pellegrino, *Macchine come fate. Gli operai italiani alle esposizioni universali (1851-1911)*, Milano-Sesto San Giovanni, Guerini e associati e Fondazione ISEC, 2011.
- Pesenti Campagnoni / Oldani 2007** Sarah Pesenti Campagnoni / Alessandro Oldani (a cura di), *Luca Comerio. Profilo biografico*, in Dagrada et al. 2007, pp. 152-162.
- Piazzoni 1995** Irene Piazzoni, *Milano e le esposizioni universali (1860-1900)*, in Decleva / Lacaïta / Ventura 1995, pp. 529-577.
- Rebora 2006** Sergio Rebora (a cura di), *Arnaldo Ferraguti (1862-1925). Tra pittura e letteratura alla fine di un secolo*, catalogo della mostra (Verbania Pallanza, Museo del Paesaggio, 2006), Cinisello Balsamo, SilvanaEditoriale, 2006.
- Redondi 2013** Pietro Redondi, *Non morire più di lavoro. Il fattore umano al Traforo del Sempione*, in *Almanacco Storico Ossolano 2014*, Domodossola, Edizioni Grossi, 2013, pp. 9-33.
- Redondi / Lini 2006** Pietro Redondi / Domenico Lini (a cura di), *La scienza, la città, la vita. Milano 1906. L'Esposizione internazionale del Sempione*, catalogo della mostra (Milano, Università degli Studi di Milano Bicocca, 2006), Ginevra-Milano, Skira, 2006.
- Ricci / Cordera 2011** Giuliana Ricci / Paola Cordera (a cura di), *Per l'Esposizione, mi raccomando...! Milano e l'Esposizione Internazionale del Sempione del 1906 nei documenti del Castello Sforzesco*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 2012), Milano, Civica Biblioteca d'Arte di Milano/CASVA, 2011.
- Roncai / Bondioni 2014a** Luciano Roncai / Elisabetta Bondioni, *Mario Stroppa. Grafico scenografo pittore architetto urbanista*, Cremona, Ordine degli architetti, pianificatori, paesaggisti e conservatori della Provincia di Cremona, 2014.

- Roncai / Bondioni 2014b** Luciano Roncai / Elisabetta Bondioni, *L'esposizione di Milano del 1906 illustrata attraverso i disegni di Mario Stroppa*, in Roncai / Bondioni 2014a, pp. 127-135.
- Scherillo 1906** Michele Scherillo, *Quel che già si vede all'Esposizione*, in Marescotti / Ximenes, 1906, pp. 139-144.
- Selvafolta 2009** Ornella Selvafolta, *Milano 1906. L'Esposizione Internazionale del Sempione e le arti decorative al "principio di un'epoca nuova"*, Milano, Comune di Milano, 2009.
- Tomassini 2004** Luigi Tomassini, *Immagini delle esposizioni universali nelle grandi riviste illustrate europee del XIX secolo*, in Geppert / Baioni 2003, pp. 95-140.

Fotografia documentaria e modernismo “transatlantico”: influenze europee e americane in *Changing New York* di Berenice Abbott

Abstract

One of the most significant photo-books of the 1930s, Berenice Abbott's *Changing New York* has increasingly been understood as a critical study of the American metropolis modelled after Atget's survey of Old Paris. This essay relies on the notion of “transatlantic modernism” to uncover the influence of European as well as American visual culture on Abbott's work, suggesting a dialectical exchange between documentary and modernist art in her visual language and selection of subjects.

Keywords

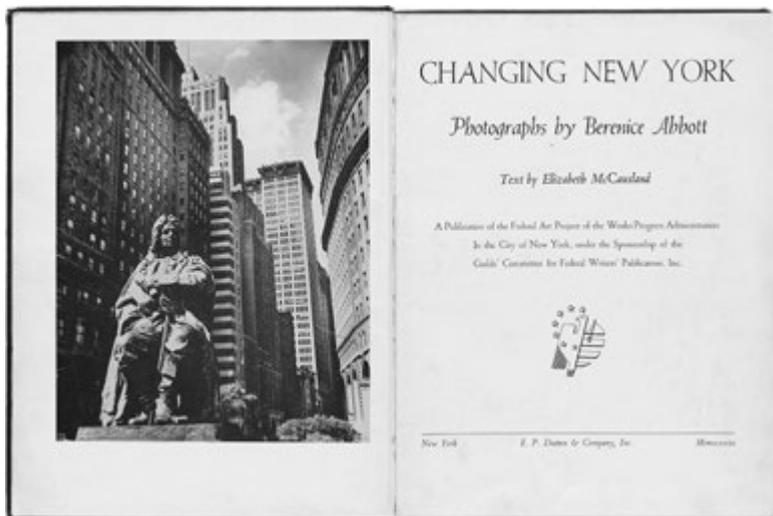
URBAN PHOTOGRAPHY, DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY, TRANSATLANTIC MODERNISM, NEW YORK CITY, BERENICE ABBOTT, EUGÈNE ATGET, MAN RAY, PERCY LOOMIS SPERR

Apparso nell'aprile 1939 in occasione della New York World's Fair, *Changing New York* è oggi riconosciuto non solo come l'opera per eccellenza di Berenice Abbott, ma anche come un testo fondamentale per gli sviluppi della fotografia documentaria negli Stati Uniti. Attraverso una sequenza di 97 fotografie commentate dalla critica d'arte Elizabeth McCausland (fig. 1), il libro offriva allo spettatore un percorso visivo nella storia e nella geografia di New York, dall'area di più antica urbanizzazione attorno a Wall Street sino alla modernità industriale dell'Hell Gate Bridge, nel quadrante settentrionale di Manhattan⁻¹. Le immagini, realizzate con estrema cura tecnica mediante apparecchi di grande formato, si collocavano pienamente nel solco di quel linguaggio descrittivo e “diretto” che a partire dagli anni Venti aveva caratterizzato l'iconografia urbana più avanzata, agli antipodi rispetto

alle drammatizzazioni formali ancora praticate a New York da disegnatori di successo come Edward H. Suydam e Hugh Ferriss⁻². Non a caso *Changing New York* venne subito apprezzato dall'anonimo recensore dell'"Architectural Forum", per il quale le fotografie "lacking fake drama, [...] in the end are more impressive for their plain honesty"⁻³. Valutazioni analoghe vennero espresse anche da "Time", che in Abbott vide "one of the first U.S. photographers to conclude that the art of the camera consists in making visual records"⁻⁴. Come hanno dimostrato gli studi più recenti, al riconoscimento del valore documentario di *Changing New York* contribuì in modo determinante l'accurata raccolta di dati relativi ai soggetti rappresentati – luoghi, edifici e monumenti della città – un elemento teorizzato dalla fotografa sin dai primi anni di lavoro e sviluppato in maniera sistematica soprattutto a partire dal 1935, quando il progetto, grazie al sostegno della Works Progress Administration e del Museum of the City of New York, poté avvalersi della collaborazione di un gruppo di ricercatori specializzati⁻⁵. In questa linea, il libro ricevette anche l'elogio privato di Edward Weston e quello pubblico di Beaumont Newhall, che nel lavoro di Berenice Abbott riconobbe "the best of documentary photography today"⁻⁶.

Changing New York era, in realtà, la *summa* di una ricerca decennale intrapresa da Abbott nel 1929, l'anno in cui fece ritorno negli Stati Uniti dopo un soggiorno europeo durato quasi un decennio. Al pari di molti giovani artisti e intellettuali delusi dalla progressiva mercificazione e volgarizzazione della cultura americana, infatti, Abbott aveva abbandonato New York nel 1921, studiando danza e scultura a Berlino e stabilendosi a Parigi nel 1923, dove frequentò brevemente l'Académie de la Grande Chaumière prima di diventare assistente di camera oscura di Man Ray⁻⁷. Fu qui che dopo un rapido apprendistato si affermò come ritrattista, sostenuta da figure come Peggy Guggenheim e apprezzata da una clientela che includeva tra gli altri Djuna Barnes, Jean Cocteau, James Joyce e Marie Laurencin⁻⁸. La decisione di abbandonare Parigi e di seguire il controesodo dell'"exile's return" – secondo la fortunata formula dell'amico Malcolm Cowley⁻⁹ – maturò agli inizi del 1929, nel corso di un primo viaggio a New York intrapreso per promuovere una collezione di 1.300 negativi e 7.000 stampe di Eugène Atget da poco acquisita con l'aiuto del gallerista Julien Levy⁻¹⁰.

Come Walker Evans, che aveva da poco avviato un progetto fotografico su New York dopo avere soggiornato a Parigi tra il 1926 e il 1927⁻¹¹, anche Abbott vide subito nella "spectacular city full of contrasts"⁻¹² il tema e il luogo per la ricerca di un'arte moderna intrinsecamente 'americana', seppure nutrita dei precedenti europei. Al corrente dei dibattiti tedeschi e sovietici degli anni Venti, la fotografa identificò lucidamente nel *medium* la promessa di un'arte radicalmente nuova, scientifica e spersonalizzata, destinata a trovare nella "machine civilization" degli Stati Uniti il suo rispecchiamento più pieno e coerente⁻¹³. Pur indicando nel Vieux Paris documentato da Atget il proprio modello iniziale, infatti, fu attorno a New York e alla sua velocità di cambiamento che



01

Berenice Abbott,
Changing New York,
 testi di Elizabeth
 McCausland, New
 York. E.P. Dutton,
 1939, frontespizio e
 controfrontespizio.
 Fine Arts Library,
 Cornell University,
 Ithaca, NY

Abbott costruì una vera e propria teoria della fotografia moderna come superamento della tradizione pittorica:

—
 American civilization is not conducive to the development of painters. The pace of American cities is too strenuous to permit the leisure, the quiet, to paint. Just as the color of the spectrum is gray when it is whirled around rapidly, so the colors of our cities are unnoticed in the general speed, and the impressions made are in black and white and gray ⁻¹⁴.

—
 Nei toni calibrati del grigio fotografico, dunque, Abbott vide non solo il linguaggio più adatto a restituire l'esperienza del cittadino nel paesaggio perennemente mutevole di New York, ma anche un antidoto contro la pittura e in particolare contro l'escapismo di quei "weaker esthetes who go to Paris to paint pretty France" ⁻¹⁵.

Anche per queste ragioni, il progetto abbotiano si inseriva pienamente nella temperie di un decennio fortemente segnato dalla ricerca di un'identità artistica che si rendesse autonoma dalla tradizione europea. La lunga gestazione di *Changing New York* coincise con la nascita del Whitney Museum of American Art e del Museum of Modern Art e con un dibattito (non scevro da punte di chauvinismo) che mirava a stabilire il primato persino morale della modernità artistica statunitense (spontanea, diffusa e radicata nella cultura materiale) su quella europea (considerata élitaria, accademica e sovrastrutturale) ⁻¹⁶. In questa direzione mossero anche le prime risposte critiche al progetto: in un significativo saggio su "Parnassus" intitolato *American vs. European Photography*, Katharine Grant Sterne informava che Abbott "has deserted Paris for New York and her early Atger [*sic*] manner for a more straightforward approach, appropriate to the American subject matter",

ovvero più consono all'estetica della macchina, del grattacielo e del manifesto pubblicitario che dominavano il paesaggio di Manhattan ⁻¹⁷. La notazione non era di poco conto, inserendosi in una riflessione di ampia portata che accreditava gli artisti americani per la propensione a un modernismo più "onesto" rispetto a quello tedesco, caratterizzato da una "objectivity by inclusion" (aperta alle complessità e alle contraddizioni del rapporto quotidiano tra individuo e tecnica) contrapposta a una "objectivity by restriction" (vista come astrazione riduttiva, formalista e di fatto consolatoria). Da questo punto di vista, proseguiva l'articolo senza alcuna ironia, persino "the Russo-German cult of *sachlichkeit* is essentially an American invention", dal momento che era nella Machine Age degli Stati Uniti che l'oggettività documentaria aveva trovato le condizioni pratiche e tecnologiche consone al proprio sviluppo, "without bothering much with aesthetic theories or manifestoes" ⁻¹⁸.

Emersa in un periodo fondativo del modernismo americano – che vide istanze analoghe nel Precisionismo pittorico, nell'architettura funzionalista e nella poesia "oggettivista" ⁻¹⁹ – questa visione di un fotografo radicato nella cultura materiale del proprio tempo invece che nella tradizione dell'arte ha informato tutti gli studi più importanti su Berenice Abbott apparsi negli ultimi decenni (generando peraltro il mito paradossale di una pratica documentaria dal valore fortemente civile, ma isolata in una soggettività inattuabile) ⁻²⁰. Tuttavia, come ha osservato Wanda Corn in un importante saggio sugli sviluppi del modernismo negli Stati Uniti, proprio nel periodico richiamo della cultura americana a difesa di un'arte autoctona, anti-intellettuale e pragmatica si deve leggere la risposta al costante flusso di contaminazioni e germinazioni generate dai molti artisti europei immigrati a New York, come anche dagli intellettuali americani che tra le due guerre cercarono a Parigi un rifugio dalla tradizione puritana e dal nuovo capitalismo finanziario ⁻²¹. In questa prospettiva, non è un caso che Corn abbia annoverato anche Abbott tra coloro che aderirono a un vero e proprio modernismo "transatlantico", frutto delle tensioni tra vecchio e nuovo mondo, tra l'avanguardia cubista e Dada e la cultura popolare, tra celebrazione futurista e critica della macchina ⁻²². Importanti spazi di negoziazione tra Europa e America furono per Abbott riviste come "transition" e "Hound & Horn" e diverse gallerie newyorkesi (come quelle di Erhard Weyhe e di Julien Levy) con le quali collaborò a vario titolo ⁻²³. Un indizio non trascurabile di questa visione internazionale e transatlantica – e delle resistenze che incontrò nella cultura ufficiale – si riscontra nel saggio introduttivo a *Changing New York* proposto dallo storico dell'architettura Henry-Russell Hitchcock, ma rifiutato dall'editore, nel quale la New York degli anni Trenta fotografata da Abbott veniva messa a confronto con la Parigi haussmanniana ritratta dagli incisori ottocenteschi ⁻²⁴.

Riconsiderato nella prospettiva del modernismo "transatlantico", *Changing New York* appare dunque come un testo a più livelli, che sotto lo stile diretto e l'americanismo dichiarato nasconde tutte le tensioni di una vera e propria opera di formazione civile e culturale, densa di scorie

del passato e di enigmi irrisolti. Nel libro, sintomi del dialogo serrato intrattenuto da Abbott con la cultura visiva europea sono evidenti nelle scelte tematiche (il contrasto tra architettura moderna e vernacolare, il testo visivo dei messaggi pubblicitari, l'*Ersatz* delle statue e dei manichini), nelle varianti linguistiche (con la persistenza di vedute fortemente angolari entro codici tipicamente documentari) e nelle strategie di montaggio (seppur semplificate dall'editore nella versione a stampa) ⁻²⁵.

Quali sono dunque gli antecedenti, i modelli, le declinazioni del realismo fotografico che definiscono il modo di vedere o, più probabilmente, i modi di vedere la città di Berenice Abbott? E come è venuto definendosi il suo linguaggio nel corso di quegli anni cruciali per la sua formazione, tra Parigi e New York?

Parigi-New York: fotografia documentaria e intertestualità

Nonostante l'ampia letteratura sull'opera di Berenice Abbott, poco è ancora noto riguardo alla sua formazione nel periodo che precedette il progetto newyorkese. Quello di Abbott fu infatti un percorso artistico denso di incontri e di attività su entrambe le sponde dell'oceano, dagli esordi come scultrice e danzatrice a New York e Berlino ai corsi con Émile Bourdelle all'Académie de la Grande Chaumière, dalla scoperta dell'opera di Atget ai rapporti con il Belgio e la Germania coltivati dopo il rientro in madrepatria ⁻²⁶.

Prendendo le mosse dai pochissimi spunti inclusi nelle memorie autobiografiche redatte dalla fotografa nel 1954, Peter Barr ha rintracciato le fonti stilistiche dei suoi ritratti parigini nel confronto con Man Ray, nel classicismo di Picasso e nelle teorie di Leo Stein ⁻²⁷. Se la relativa abbondanza di opere in questo campo ha consentito di evidenziare le similitudini e le significative differenze di approccio tra Abbott e il suo primo mentore, meno agevole è il confronto sui temi della città moderna, un soggetto che Man Ray frequentò più saltuariamente. Come ha dimostrato recentemente Kim Knowles, in realtà, tra gli anni Venti e Trenta Man Ray dedicò un'attenzione non marginale al paesaggio urbano, realizzando fotografie a Parigi, New York e in diversi centri francesi che solo in minima parte sono entrate nel novero delle sue opere note ⁻²⁸.

Sebbene la ricostruzione di Knowles sollevi dubbi cronologici di qualche rilievo ⁻²⁹, l'analisi dell'archivio fotografico di Man Ray suggerisce interessanti punti di contatto con l'opera di Abbott. Comune ai due fotografi fu senza dubbio l'ascendente di Atget, che si può ancora riscontrare in diverse fotografie di Man Ray come *Saint-Séverin* (1936 [?]), *Rue Sade*, *"Au Chat Botté"*, *Antibes* (1936) e *Rue Séguier, Paris* (1936-1937) ⁻³⁰. Apparentemente più vicine a un linguaggio internazionale della "Nuova visione", seppure rielaborato in chiave surrealista, sono invece diverse immagini di Man Ray che operano una decontestualizzazione e una risignificazione critica dei segni urbani, pur incorporando lo sguardo 'naturalistico' di un passante che scruta lo *skyligne* della città. Un esempio del 1931 è *Réverbère et colonne Vendôme, Paris* (fig. 2), ove l'inquadratura istituisce una relazione straniante tra

Man Ray,

Réverbère et colonne
Vendôme, Paris, 1931.

Positivo digitale da
negativo su pellicola,
6 × 6 cm.

Musée national d'art
moderne, Paris
(AM 1995-281 [1284])

© Man Ray Trust
by SIAE 2015



la colonna istoriata sormontata dalla statua di Napoleone I e le forme ramificate di un lampione, le cui lanterne riflettono frammenti del paesaggio urbano circostante⁻³¹. La ricorrenza di questo schema compositivo lascia intuire una vera e propria linea di ricerca avviata da Man Ray nella prima metà degli anni Trenta, basata sulla contrapposizione fra edifici storici o monumentali e dettagli accidentali o accessori del paesaggio urbano (quali lampioni, inferriate, carretti, alberi)⁻³².

Strategie analoghe si ritrovano in diverse fotografie di Abbott, tra le quali ad esempio *Murray Hill Hotel, Spiral* del 1935 (fig. 3), pubblicata in *Changing New York*, dove le balconate dell'edificio ottocentesco in primo piano formano una griglia tondeggiante in netto contrasto con la linearità chiara e dinamica del 275 Madison Avenue Building sullo sfondo⁻³³. Questa tendenza alla contrapposizione dialettica venne rilevata già nel 1932 da un recensore, per il quale “it is the unfamiliar aspect of the familiar which gives piquancy to much of the work. The juxtaposition of little old buildings with gargantuan masses of new architecture [...] make this collection fascinating”⁻³⁴. Discutendo questo dispositivo in *A Guide to Better Photography*, pubblicato nel 1941, Abbott volle tuttavia sottolineare la differenza tra questo tipo di contrapposizione e la visione “paranoica” del surrealismo:

—
Some of Atget's photographs of reflections in Paris shop windows had had an intuitive premonition of the bizarre juxtapositions of objects from nature which surrealism likes to flaunt, but with this difference – Atget's incongruities were seen and understood from life, not fabricated. They had the spontaneous absurdity or even madness of nature's chaos; they were not melancholy arrangements of the paranoiac vision⁻³⁵.
—



03

Berenice Abbott,

Murray Hill Hotel, Spiral,

19 novembre 1935.

Stampa alla gelatina

bromuro d'argento,

48,6 × 39,3 cm.

The Art Institute of

Chicago, Works Progress

Administration Allocation

(1943.1413)

Il senso ultimo di queste analogie compositive tra le fotografie di Abbott e quelle di Man Ray rimane difficile da interpretare, anche alla luce delle incertezze sulla loro cronologia e sulla loro effettiva circolazione. In linea teorica, non è da escludere che il ritorno di interesse dimostrato da Man Ray per i temi urbani a metà degli anni Trenta fosse stato stimolato, oltre che da Atget e dal lavoro di altri fotografi attivi a Parigi, anche dalle mostre newyorkesi che presentavano i primi esiti del progetto abbotiano. Questo filone di ricerca più vicino ai problemi della fotografia documentaria, in ogni caso, venne presto abbandonato dall'artista, come indica il suo saggio del 1935 *Sur le réalisme photographique*, nel quale ribadì la sua piena adesione all'“esprit de révolte” del surrealismo: “deux ou trois essais m'ont vite convaincu que l'architecture verticale (églises, gratte-ciel) n'est pas photographique. Une pomme, un nu offrent plus de possibilités, parce que leur valeur sociale est infiniment plus grande”⁻³⁶. Si può leggere come

conseguenza di questa affermazione – e forse come risposta a distanza al lavoro della sua ex-assistente – l'ironica fotografia dell'Empire State Building come *Vide-air utilitaire* (in relazione al *Plein-air artistique* di un ritratto femminile) inclusa due anni dopo tra le tavole di *La photographie n'est pas l'art* ⁻³⁷.

L'importanza del rapporto con Man Ray non deve oscurare il fatto che negli anni Venti, come ha ricostruito un recente studio di Quentin Bajac e Clément Chéroux, Parigi era una comunità artistica e fotografica cosmopolita, animata in buona parte da intellettuali di cultura tedesca, ungherese e russa ⁻³⁸. Da questo punto di vista è significativo che Abbott, solitamente reticente riguardo al lavoro dei propri colleghi, citasse con simpatia Henri Cartier-Bresson, Germaine Krull ed Eli Lotar tra quei "vanguard European photographers" che, abbandonata ogni preoccupazione per la tecnica, "shot willy-nilly their emotions onto light-sensitive gelatin emulsion" ⁻³⁹. Tra il 1928 e il 1932, in occasioni diverse, Abbott aveva esposto con tutti questi fotografi, accomunati dall'interesse per il paesaggio urbano e legati a vario titolo sia al circolo parigino di Man Ray che a quello newyorkese di Julien Levy, il gallerista che ebbe un ruolo decisivo nell'affermazione del surrealismo negli Stati Uniti ⁻⁴⁰. Un altro fotografo con il quale Abbott dovette intrattenere qualche rapporto fu Jacques-André Boiffard, collaboratore di Lotar e come lei assistente di Man Ray tra il 1924 e il 1929 ⁻⁴¹. Pur dedicandosi esclusivamente al ritratto, dunque, Abbott dovette interessarsi alla fotografia urbana di stampo surrealista già nei suoi primissimi anni di lavoro. È in questo contesto più ampio che si può leggere anche il suo primo incontro con l'opera di Atget, avvenuto con ogni probabilità attraverso una serie di stampe che Man Ray acquistò e raccolse in un album nel 1926 ⁻⁴².

Benché la distanza tra la compostezza stilistica di *Changing New York* e la frammentarietà perturbante della fotografia surrealista non possa essere sottostimata, significativi punti di contatto possono essere individuati nelle vedute parigine commissionate a Boiffard da André Breton per accompagnare la prima edizione di *Nadja*, pubblicata nel 1928. Comune alle riprese di Abbott e Boiffard è infatti l'insistenza su alcuni soggetti come le sculture monumentali, le scritte commerciali fuori scala, le cortine edilizie di una città popolata da figure isolate e distanti ⁻⁴³. Analogie tematiche si riscontrano in particolare tra la prima tavola di *Nadja* – una fotografia che mostra la statua di Jean-Jacques Rousseau posta davanti all'Hôtel des Grands Hommes, 9 Place du Panthéon – e il frontespizio di *Changing New York* – nel quale la statua di Abraham De Peyster, sindaco della città dal 1695 al 1699, campeggiava sullo sfondo dei grattacieli tra Broadway e Wall Street (fig. 1). Come è stato notato, nella "morfologia culturale" di Abbott questa immagine aveva il compito di dare l'avvio alla sequenza geografica del libro, ma anche di identificare la sopravvivenza di tracce incongrue del passato nel palinsesto della metropoli moderna ⁻⁴⁴. Non è da escludere, tuttavia, un riferimento più diretto dell'*incipit* di *Changing New York* alla narrazione autobiografica di *Nadja*: se per Breton la sosta all'Hotel des



04

Berenice Abbott,

Gansevoort Street, no. 53,

29 ottobre 1936.

Stampa alla gelatina

bromuro d'argento,

24,1 × 19,1 cm.

The Museum of the City

of New York (40.140.113)

Grands Hommes – “nel quale abitavo verso il 1918” –⁴⁵ – aveva il senso di un ritorno alle origini, per Abbott, che aveva vissuto a New York nello stesso anno, la fotografia posta all’avvio del libro poteva implicare la riscoperta delle proprie radici e il *pathos* di un nuovo inizio. Nella sistematica mancanza di linearità visiva e tematica di *Changing New York*, solo superficialmente mascherata dall’ordine geografico del volume, si registra peraltro la libertà di una ‘deriva’ urbana del tutto analoga all’idea bretoniana della città come agglomerato di “campi magnetici”, che attraggono chi la percorra senza una logica predefinita.

La persistenza di motivi surrealisti nella documentazione abbottiana emerge in numerose fotografie che isolano elementi stranianti dal paesaggio di New York. Un esempio è *Gansevoort Street, no. 53* (fig. 4), uno scorcio del quartiere dei macelli nel West Side che nella geografia simbolica di Manhattan occupava una posizione analoga a quella ricoperta per Parigi dai sinistri *abattoirs* fotografati da Eli Lotar nel 1929. Ricorrendo alla precisione documentaria invece che alla crudezza espressiva di Lotar, Abbott scelse di rappresentare questo luogo della carne, della repulsione e della morte attraverso la facciata di un edificio smaterializzato, curiosamente simile a una quinta teatrale⁴⁶. Scene analoghe erano frequenti nell’iconografia di Atget, ma un’architettura ugualmente straniante era stata colta anche da Man Ray in *229 Boulevard Raspail* (1928), una fotografia che malgrado l’apparente solidità grafica di stampo costruttivista evocava l’equilibrio precario e fittizio di un’inquietante città sull’orlo del collasso⁴⁷. Nella fotografia di Abbott, il tema concettuale e latamente simbolico al cuore dell’immagine era

invece quello del taglio, allo stesso tempo celato e potenziato dalla freddezza clinica della ripresa. Sezione architettonica che separa la ‘pelle’ dal corpo dell’edificio, la forma dalla sua funzione; ma anche taglio fotografico, evocato da un punto di ripresa che produce l’effetto di un fotomontaggio e da un’inquadratura che chiaramente dichiara, soprattutto nel bordo destro e in quello superiore, il potere di cesura del *medium*. Qui come in molte fotografie di *Changing New York*, un semplice prelievo documentario dal sistema semantico della città nascondeva una rete complessa di possibili rimandi iconologici.

Al di là dei numerosi stimoli che Berenice Abbott poté ricevere dal *milieu* fotografico parigino, fu la scoperta dell’opera di Eugène Atget a rivelarle la possibilità di una nuova esperienza, artistica e civile, della città moderna. L’influenza dell’archivio di Atget su *Changing New York* è un dato storiografico consolidato: come la stessa artista ha ricordato, l’impatto delle sue fotografie fu “immediate and tremendous. There was a sudden flash of recognition – the shock of realism unadorned” ⁻⁴⁸. Se uno *choc* analogo investì anche Man Ray, esso rimase volontariamente inarticolato nella selezione di stampe confluite nell’album del 1926 e nei successivi prelievi per “La Révolution surréaliste”, dove le fotografie di Atget erano riprodotte senza commento ⁻⁴⁹. Si deve invece a Berenice Abbott l’invenzione critica del fotografo francese come “modern forerunner” ⁻⁵⁰ e come modello operativo di una rivoluzione artistica basata sul documento fotografico urbano. Fu proprio presentando la sua opera al pubblico americano, in una lunga serie di interventi distribuiti tra il 1929 e il 1964, che Abbott giunse a definire i “valori” fondamentali di una nuova fotografia del XX secolo, fondata su

—
a relentless fidelity to fact, a deep love of the subject for its own sake, a profound feeling for materials and surfaces and textures, a conscience intent on permitting the subject photographed to live by virtue of its own form and life, rather than by the false endowment of memory or sentimental association ⁻⁵¹.

—
Un’importante variabile linguistica di questa teoria estetica era per Abbott proprio quella del taglio e della “selezione”, ovvero la capacità del fotografo di riconoscere, evidenziare e ordinare le spie culturali di processi nascosti tra le maglie del paesaggio quotidiano:

—
Selection makes the photographer a true historian. He must know what to photograph and what not to photograph, to give meaning to his visual chronicle of civilization. It is not enough to record what exist today; the photographer must make his document significant. Here the artist is needed, for form and composition emphasize the drama of the contemporary city ⁻⁵².

—
Privilegiando la realtà materiale e culturale del soggetto fotografato e circoscrivendo la soggettività dell’artista al gesto fondamentale

dell'inquadratura, Abbott sottolineava dunque l'importanza dell'oggettività per lo statuto della fotografia documentaria, anche se non “the objectivity of a machine, but of a sensible human being with the mystery of personal selection at the heart of it” ⁻⁵³. In questo senso, i linguaggi dell'arte moderna non erano affatto esclusi dalla ‘cassetta degli attrezzi’ del fotografo documentario:

—
[My] photographs are to be documentary, as well as artistic [...]. This means that they will have elements of formal organization and style; they will use the devices of abstract art if these devices best fit the given subject; they will aim at realism, but not at the cost of sacrificing all esthetic factors ⁻⁵⁴.

—
Come ha notato Bonnie Yochelson, a New York Abbott esplorò questa dialettica tra i valori arte astratta e quelli del documento ricorrendo a obiettivi con focali diverse e praticando uno stile “più audace e sperimentale”, che risentiva degli insegnamenti del Cubismo ⁻⁵⁵. Tuttavia nel suo accenno all'astrattismo si può leggere anche un riferimento, se non una totale adesione, a un'idea di arte moderna che in quei mesi era al centro del dibattito critico. Proprio nel marzo del 1936 il Museum of Modern Art aveva inaugurato la sua prima mostra antologica su questo argomento, *Cubism and Abstract Art*, curata da Alfred H. Barr, Jr., che nell'introduzione al catalogo aveva definito l'opera astratta “really a most positively concrete painting since it confines the attention to its immediate, sensuous, physical surface” ⁻⁵⁶.

Nei suoi scritti Abbott evitò quasi sempre di fare esplicito riferimento al dibattito teorico sull'arte moderna. Come osservò a proposito delle distorsioni ottiche praticate da Atget – un problema del linguaggio documentario già ampiamente discusso da Rodchenko e Moholy-Nagy, che ella stessa si trovava ad affrontare puntando l'obiettivo verso la sommità dei grattacieli di Manhattan – se anche il fotografo francese fece ricorso ai “legitimate devices of the artist”, non fu “in a self-conscious intellectual fashion, but in an intuitive and visual sense”, ovvero rispondendo pragmaticamente ai limiti tecnici posti dallo strumento ⁻⁵⁷. Fu anche mediando in questi termini l'opera di Atget che Abbott contribuì a spostare il discorso sulla fotografia americana al di fuori del campo artistico del modernismo europeo, verso una concezione fenomenologica e anti-intellettualistica del mezzo.

Una guida nelle vie di New York: Percy Loomis Sperr

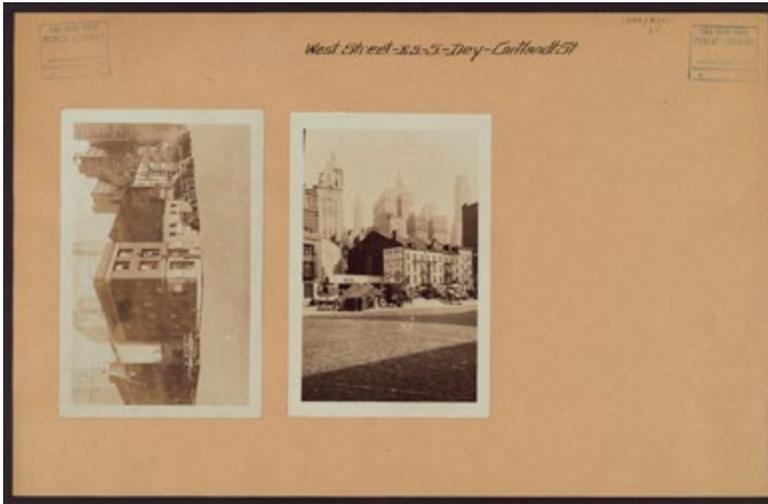
Ritornata stabilmente a New York alla fine del 1929 con il preciso intento di dedicarsi a un progetto fotografico sulla città, Berenice Abbott mise rapidamente a frutto le proprie doti imprenditoriali stabilendo nuovi contatti con possibili committenti e sostenitori, quali ad esempio la Guggenheim Foundation, il Museum of the City of New York e la New-York Historical Society ⁻⁵⁸. In quei primi anni di lavoro, che coincisero con un periodo di particolare interesse verso la documentazione

Percy Loomis Sperr,
53-61 Gansevoort Street,
north side, west of Ninth
Avenue [...], 20 aprile
 1933.
 Stampa alla gelatina
 bromuro d'argento,
 c. 15,4 × 10,2 cm.
 Photographic Views
 of New York City,
 1870s-1970s, from the
 Collections of the New
 York Public Library
 (0850-D9)



e la conservazione del patrimonio edilizio storico, la fotografa dovette prestare attenzione a progetti e collezioni potenzialmente concorrenti, come suggerisce ad esempio il confronto tra molte fotografie di *Changing New York* e quelle donate dall'immobiliarista J. Clarence Davies proprio al Museum of the City of New York nel 1933 ⁻⁵⁹.

Un'altra istituzione che Abbott dovette frequentare con qualche assiduità all'inizio degli anni Trenta fu la New York Public Library, presso la quale nel 1926 era stata istituita una pionieristica Picture Collection, inizialmente diretta da Ellen Perkins e sviluppata da Romana Javitz negli anni della Depressione ⁻⁶⁰. Un precedente diretto della scena ripresa da Abbott a Gansevoort Street (fig. 4) è identificabile infatti in due fotografie del 1933 conservate nella collezione della biblioteca, parte di un rilievo sistematico del paesaggio urbano commissionato al fotografo professionista Percy Loomis Sperr nella seconda metà degli anni Venti (fig. 5). Seguendo un metodo empirico, per circa un ventennio Sperr documentò le vie di Manhattan e dei *boroughs* circostanti utilizzando un apparecchio portatile di medio formato (c. 4 × 6 pollici), ritornando sulla scena a distanza di mesi o di anni per registrare le trasformazioni e per creare sequenze diacroniche leggibili comparativamente. È in questa forma che circa 17.000 delle sue vedute vennero raccolte dalla Public Library, via via corredate da precise informazioni geografiche e



06

Percy Loomis Sperr,
West Street - E[ast] S[ide]
- S[outh] - Dey - Cortlandt
 St., 1 luglio 1933 e 17
 aprile 1937.

Stampe alla gelatina
 bromuro d'argento,
 c. 15,5 × 10,2 cm ciascuna
 (supporto secondario
 c. 25,4 × 39,25 cm).
 Photographic Views
 of New York City,
 1870s-1970s, from the
 Collections of the New
 York Public Library
 (1044-A1, 1044-A2)

cronologiche e incollate su cartoni di archiviazione per la consultazione pubblica e lo studio (fig. 6) ⁻⁶¹.

Ad oggi quasi del tutto ignoto agli studi, Sperr dedicò la sua intera attività professionale alla documentazione della città, vendendo le proprie fotografie anche attraverso agenzie e librerie specializzate ⁻⁶². Nato in Ohio nel 1889 e formatosi all'Oberlin College, aveva lavorato presso una casa editrice di Columbus prima di trasferirsi a New York, dove la sua presenza è attestata sin dal 1917 ⁻⁶³. In quei primi anni newyorkesi, oltre a pubblicare articoli e saggi con un interesse particolare per l'esperienza e la storia dei luoghi ⁻⁶⁴, lavorò presso la Map Room della Public Library, dove tra il 1924 e il 1925 fu impiegato anche Walker Evans, stretto sodale di Berenice Abbott nel periodo di concepimento di *Changing New York* ⁻⁶⁵. È assai probabile, dunque, che Abbott ed Evans ebbero modo di conoscere personalmente Sperr nei loro primi anni di esplorazione della città, o almeno che ebbero accesso diretto alla collezione che egli andava accumulando presso la Public Library. Molte corrispondenze iconografiche mostrano che a lungo i tre fotografi, accomunati da un interesse profondo per le trasformazioni dell'ambiente costruito, si ritrovarono a percorrere gli stessi luoghi, realizzando fotografie per molti versi comparabili ⁻⁶⁶.

Paralleli stringenti si riscontrano in molte scene riprese da Abbott e Sperr, ad esempio a Grove Street, Stanton Street, Broome Street, Pearl e Hanover Streets, Mulberry Street, Fifth Avenue, Hell Gate Bridge ⁻⁶⁷. Le coincidenze iconografiche e la cronologia spingono a pensare che proprio la campagna sistematica condotta da Sperr e più in generale la Picture Collection della New York Public Library furono fonti di rilievo per *Changing New York* sin dalle fasi iniziali, ma ancor più a partire dal 1935, quando il progetto abbotiano assunse un carattere più precisamente archivistico. Affiancata da un gruppo di collaboratori addetti alle ricerche storiche e alla sovrapposizione delle fotografie, Abbott probabilmente

Berenice Abbott,
Vista from West St.
Looking Southeast with
115-189 West St. in
Foreground,
 23 marzo 1938.
 Stampa alla gelatina
 bromuro d'argento,
 37,1 × 48,1 cm.
 The Art Institute of
 Chicago, Works Progress
 Administration Allocation
 (1943.1415)



si servì del loro aiuto anche per identificare nuovi luoghi ed edifici da riprendere. In più d'una occasione, il precedente di Sperr sembra avere fornito anche un modello visivo di raffronto, da verificare ed eventualmente aggiornare sul campo attraverso un linguaggio fotografico più consapevole e una visione più critica della metropoli.

Un caso significativo è dato dalla veduta di West Street realizzata da Abbott il 23 marzo 1938 (fig. 7), che appare esemplata su due riprese di Sperr del 1933 e del 1937 (fig. 6). Non solo l'idea di fondo della fotografia (il contrasto tra gli edifici popolari in primo piano e i nuovi grattacieli sullo sfondo) è già presente nelle due vedute più antiche, ma anche il punto di vista e l'illuminazione scelti da Sperr si ritrovano esattamente duplicati nella fotografia di Abbott, così come il ritmo serrato della *walking city* orizzontale, le parole del discorso pubblicitario e lo *skyline* fuori scala e senza regole dell'architettura moderna. Insieme a queste analogie si notano differenze significative: mentre Sperr, probabilmente per ragioni di rapidità e maneggevolezza, utilizzava un apparecchio portatile che imponeva alcuni vincoli nelle strategie di inquadratura, il grande formato utilizzato da Abbott permetteva di ricorrere al decentramento dell'obiettivo per rendere più serrata ed efficace la composizione. E mentre Sperr sembrava presentare i carretti in primo piano come residui della vecchia città minacciata dall'economia immateriale del grattacielo, il peso dato da Abbott alla teoria di automobili parcheggiate sembra segnalare piuttosto la definitiva trasformazione del fronte del porto in un'area di servizio per la città veicolare.

A prima vista, la totale fiducia nel potere descrittivo dello strumento e le imprecisioni di inquadratura si Sperr lascerebbero ipotizzare che

egli nutrì poco interesse per le possibilità formali e interpretative della fotografia. Riconoscendo queste caratteristiche, in un'expertise del 1980 Julia Van Haften aveva definito "dry and dense" lo stile delle sue immagini, ravvisando persino una possibile influenza di Berenice Abbott su un numero circoscritto di stampe che parevano distaccarsi dalla media per la maggiore "sensitivity to individual subjects and architectural detail" -68.

Tuttavia proprio una lettura comparativa delle riprese di Abbott e Sperr consente di cogliere tra le maglie di un linguaggio apparentemente ordinario gli indizi di un vero e proprio pensiero visivo. Nella scena di Gansevoort Street ripresa da quest'ultimo (fig. 5), la posizione defilata del soggetto principale, la carrozza del tram al centro della scena, la geometria delle ombre in primo piano e i frammenti di edifici e scritte commerciali sulla destra, sono tutti elementi che suggeriscono un'attenzione compositiva per la resa dello spazio urbano e delle relazioni tra le sue componenti, più che un rilievo puramente topografico dell'architettura -69. Al pari di Abbott, peraltro, anche Sperr adottò a volte un linguaggio vicino alle semplificazioni formali della "Nuova visione" per fotografare la crescita dell'architettura moderna nelle aree di Wall Street e Midtown. Collocandosi sulla sommità dei grattacieli più alti, in alcune occasioni decise infatti di inclinare lateralmente l'apparecchio per imprimere alla scena il dinamismo geometrico della diagonale; analogamente, muovendosi sul fondo dei 'canyon' urbani non esitò a esasperare le distorsioni ottiche puntando decisamente l'obiettivo verso l'alto -70.

Le informazioni riguardo alla cultura visiva di Sperr rimangono ancora frammentarie per avanzare ipotesi fondate sul senso di queste torsioni stilistiche del linguaggio documentario, leggibili in parte nel quadro della generale tendenza alla volgarizzazione della "visione armata" nella cultura fotografica degli anni Trenta -71. Ciò non esclude che Sperr poté ricevere proprio da fotografi più giovani come Berenice Abbott e Walker Evans gli stimoli per un aggiornamento dei propri modelli stilistici sulla scorta delle recenti tendenze europee, o che per un breve periodo avesse addirittura intrattenuto con essi un rapporto di collaborazione -72.

Nella figura di Sperr, per converso, Berenice Abbott poté forse vedere una sorta di Atget minore, un silenzioso fotografo completamente assorbito nel progetto di comporre il ritratto della propria città adottiva e di quanto in essa veniva scomparendo. A testimoniare questa tensione, oltre all'estensione geografica e temporale del suo archivio, è il biglietto da visita con il quale negli anni Trenta Sperr presentava la sua "growing collection of over 30,000 views":

-
- 1. New York Harbor: Ships, old and modern; Skylines, Dock Scenes, Harbor Craft, Sunset, Bridges, Naval Vessels.
- 2. New York City, all five boroughs; Street Scenes, Skyscrapers, Old Houses, Foreign Quarters, Pushcarts, Farms, Old New York Scenes -73.
-

In piena sintonia con *Changing New York* – nel quale un ruolo fondamentale ebbero le didascalie di Elizabeth McCausland – Sperr

afferitava peraltro che “a little data with each picture may some day be worth a small fortune to the historian” ⁻⁷⁴. E come scrisse nel 1934,

—
My own interest is rather in the story than in the picture. It is the picture which tells the story. [...] The story which interests me is one which lends itself to unlimited photography – the tale of the City of New York ⁻⁷⁵.
—

Accantonate le iniziali ambizioni giornalistiche e letterarie, negli anni Trenta Sperr aveva trovato nel documento fotografico lo strumento per restituire, se non la storia, almeno la cronaca visiva di New York, scegliendo come protagonisti gli edifici, le facciate e gli spazi della città, piuttosto che i volti e i gesti delle persone sfruttati dal reportage sociale negli anni della Depressione. È significativo che le poche tracce di esposizioni di Sperr riconducano, piuttosto che a gallerie e musei di New York, allo Staten Island Institute of Arts and Sciences, un’istituzione dedicata alla storia e alla cultura locale alla quale il fotografo si associò sin dal suo primo approdo a New York ⁻⁷⁶. Fu proprio a Staten Island che nel 1937 Sperr dedicò la sua unica pubblicazione monografica, un ritratto dell’isola attraverso “Its Beauty Spots, Historic Houses, Parks, Bridges, Public Buildings and other points of interest Selected from a portfolio of over 5000 Views” ⁻⁷⁷. È in questa fascinazione per una “unlimited photography” destinata al caleidoscopio dell’archivio che rimane inscritta la visione civile di Sperr, alla quale Abbott probabilmente guardò non solo come a una fonte, ma forse anche come a un modello da vagliare e rielaborare attraverso la concettualità dell’arte moderna ⁻⁷⁸.

La “passione calma” di *Changing New York*

È evidente che la piena comprensione della cultura visiva di Berenice Abbott non può basarsi unicamente sulle figure di Man Ray, Boiffard e Sperr sin qui considerate. L’analisi più estesa dell’iconografia di *Changing New York* rivela infatti un dialogo serrato con il modernismo transatlantico del periodo interbellico, non solo nel campo della fotografia, ma anche in quelli della pittura post-cubista, dell’architettura moderna, della letteratura sperimentale. Fu anche con gli artisti della “Machine Age” e con i pittori successivamente identificati come “precisionisti” (quali Louis Lozowick, Stefan Hirsch, George Ault, Charles Sheeler) che Abbott si trovò a condividere i problemi estetici connessi con la scelta della città americana come tema privilegiato e con l’adesione a un linguaggio visivo lineare, stereometrico, fortemente descrittivo e allo stesso tempo tendenzialmente astratto ⁻⁷⁹.

Ciò che emerge da questa prima prospezione riguarda un aspetto più particolare, ma non meno fondamentale, del vocabolario abbottiano. Se, come scrisse nel 1942, “selection makes the photographer a true historian” ⁻⁸⁰, gli esempi proposti suggeriscono che a questa consapevolezza Abbott non giunse solo attraverso l’esperienza empirica maturata nelle vie di Manhattan, ma anche riflettendo sugli insegnamenti offerti

da una lunga catena di predecessori su ambo i lati dell'Atlantico. Dalle esplorazioni di Man Ray, Boiffard e altri fotografi frequentati durante il soggiorno parigino (e verosimilmente seguiti anche negli anni successivi), Abbott poté apprendere il vagare non preordinato nel corpo della città e l'atto della selezione come ricomposizione anticonvenzionale dei suoi segni. Attraverso il lavoro di Sperr, l'artista poté invece cogliere l'importanza della selezione dei soggetti e di un progetto complessivo per la realizzazione di un ritratto critico della città americana moderna.

Questa negoziazione tra la soggettività dell'artista e lo sguardo analitico dello storico urbano percorre tutta la visione di Abbott, a partire dall'affermazione della sua "fantastic passion" per New York dichiarata al suo primo arrivo in città nel 1929⁻⁸¹. Tra le righe di questa espressione non è da leggere solo l'entusiasmo per quella essenza dell'America che Wanda Corn (riprendendo Georgia O'Keeffe) ha definito "the great American thing"⁻⁸², ma tutto lo spessore del concetto di "fantastique social" che un critico come Pierre Mac Orlan aveva teorizzato attorno all'opera di Atget alla fine degli anni Venti⁻⁸³. Il problema che Abbott si trovò ad affrontare nei lunghi anni di lavoro a New York fu quello di tradurre questa energica "passione" iniziale per la metropoli in un vero e proprio progetto, in un documento plausibile del paesaggio ordinario dell'America metropolitana che incorporasse anche una "profoundly passionate search for significance in a wider human sense"⁻⁸⁴.

Nel 1951, in una conferenza sulla specificità del linguaggio fotografico, Abbott richiamò un'osservazione pronunciata da Goethe negli ultimi anni di vita: "Ha ingegno, non v'ha dubbio, ma è travagliato dal male generale, la soggettività, e vorrei vedernelo guarito"⁻⁸⁵. È questo processo di maturazione e di travaso dell'esperienza giovanile nel linguaggio distaccato e nella cultura visiva del *medium* a fare di *Changing New York*, allo stesso tempo, una vera e propria opera di formazione civile e un classico della fotografia documentaria. Ed è al termine di questo cammino, parafrasando quanto ha suggerito Franco Moretti a proposito degli *Anni di apprendistato di Wilhelm Meister*, che l'opera si offre allo spettatore nella pienezza di una "passione calma", che trascende la biografia di sé e della città da cui scaturisce⁻⁸⁶.

-1 Abbott / McCausland 1939. Poco dopo la pubblicazione del volume Abbott definì il progetto attraverso una serie più ampia, costituita da 305 stampe, conservata presso il Museum of the City of New York. Cfr. Yochelson 1997, p. 31.

-2 Si veda, ad esempio, Irwin 1927 e Ferriss 1929.

-3 Architectural Forum 1939, p. 20.

-4 Time 1939, p. 59.

-5 Yochelson 1997, pp. 24-29.

-6 Lettera di Edward Weston a Berenice Abbott, 23.08.1939, cit. in

Yochelson 1997, p. 31;

Newhall 1939, p. 38.

-7 Sulle vicende biografiche di Abbott (1898-1991), cfr. soprattutto Barr 1997, pp. 15 sgg.; Yochelson 1997, pp. 9-13;

Rotily 1998, pp. 65-69.

-8 Barr 2010.

-9 Cowley 1934.

—
Note

- 10 Ware / Barberie 2006, p. 56.
- 11 Frongia 2012.
- 12 Herald Tribune 1936, p. 19.
- 13 Morris 1930, p. 5.
- 14 Cit. in *ibid.*
- 15 *Ibid.*
- 16 Nel 1932 Abbott partecipò al primo tentativo di accreditare il *medium* fotografico – nella forma spuria del *photo-mural* – come nuovo veicolo per un'arte civile americana: cfr. Kirstein 1932.
- 17 Sterne 1932, p. 18.
- 18 *Ivi*, p. 16. Nel 1935, questa idiosincrasia era ancora evidente in un saggio di Elizabeth McCausland, che a proposito di Abbott osservava: "From 1923 to 1929 her photographic evolution was in this [Parisian] milieu, and with what was probably a somewhat artificial European esthetic imposed on her natural sturdiness and integrity" (McCausland 1935, p. 15).
- 19 Abbott, cit. in McCausland 1935, p. 16 e Herald Tribune 1936.
- 20 Cfr. Raeburn 1984, 2006; Yochelson 1997; Barr 1997, 2002, 2010; TeGrotenhuis 2009; Miller 2009; Weissmann 2011.
- 21 Corn 1999, pp. xvi-xviii.
- 22 *Ivi*, p. 185.
- 23 White 2013.
- 24 Cfr. Yochelson 1997, p. 30-31.
- 25 Una discussione del primo progetto del libro, ispirato alle strategie grafiche dell'avanguardia sovietica e respinto dall'editore, è in Weissman 2011, pp. 155-161.
- 26 Barr 1997, pp. 60 sgg.
- 27 Barr 2010.
- 28 Knowles 2010.
- 29 Si consideri, ad esempio, la fotografia di "un grattacielo di New York" (*ivi*, p. 40) assegnata al 1927 sulla base della catalogazione del Man Ray Trust (n. 200/02): trattandosi del RCA Building del Rockefeller Center, la ripresa non poté essere realizzata prima del 1933, data in cui fu completato l'edificio.
- 30 Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris, rispettivamente AM 1994-393 (775), AM 1994-394 (3602), AM 1991-167.
- 31 Knowles 2010, p. 40, identifica erroneamente il soggetto con Place de la Concorde.
- 32 Cfr. Jacob 2009, pp. 30, 208, 212 e diverse fotografie conservate presso il Centre Pompidou, quali ad esempio AM 1991-237, AM 1991-242, AM 1994-393 (775), (4120), (4226).
- 33 Abbott / McCausland 1939, p. 139. Per ulteriori esempi di questo approccio stilistico cfr. *ivi*, pp. 65, 113, 159, 207.
- 34 Cit. in Ware / Barberie 2006, p. 74.
- 35 Abbott 1941, p. 17. E tuttavia la composizione di *Murray Hill Hotel*, trasferita nella metropoli, riecheggiava anche la dialettica di forme ambiguamente sessuate che nel 1918-1920 Man Ray aveva iscritto in due fotografie di studio rispettivamente *Homme* e *Femme*. Per la significativa vicenda che riguarda la successiva inversione dei titoli, cfr. Foresta 1988, p. 86, nota 35.
- 36 Ray 1935, p. 120.
- 37 Ray 1937.
- 38 Lo studio offre una ricostruzione anche quantitativa dei flussi internazionali che animarono il *milieu* fotografico parigino tra le due guerre: cfr. Bajac / Chéroux 2012, in part. pp. 31-41. Per una panoramica sul contesto artistico più allargato, cfr. Rotily 1998 e Lévy 2003.
- 39 Abbott 1941, p. 172.
- 40 Ware / Barberie 2006, pp. 42, 56. Paralleli tra Abbott e Krull sono evidenziati in Barr 1997, p. 141 e Barr 2002, p. 259. La persistenza di questi rapporti con i circoli surrealisti si evince, tra l'altro, dalla presenza di Berenice Abbott in una serie di fotografie riprese nel 1942 da Hermann Landshoff nella casa di Peggy Guggenheim a New York, nelle quali compaiono fra gli altri André Breton, Leonora Carrington, Max Ernst, Marcel Duchamp e Man Ray (Münchener Stadtmuseum, FM-2012/200.182 e FM-2012/200.190).
- 41 Sayag 1982.
- 42 Laxton 2002.
- 43 Va osservato che queste analogie iconografiche sono in parte contraddette da elementi stilistici (ad esempio nell'uso della luce) che avvicinano le fotografie di Boiffard, assai più di quelle di Abbott, alle atmosfere di Atget. Si veda a questo proposito Walker 2002, p. 61.
- 44 Allo stesso modo, in *Nadja*, "la così bella e così inutile Porte Saint Denis": Breton 1972 [1928], p. 28.
- 45 *Ivi*, p. 20.
- 46 Ma si veda anche, a confronto, la fotografia di un bastione murario pubblicata da Lotar nel

1929 per la serie "Paysages méconnus" in "Variétés" (Lionel-Marie / Sayag 1993, p. 62; Walker 2002, p. 103).
- 47 Cfr. Musée national d'art moderne, Paris, AM 1995-281 (887).
- 48 Va osservato che una ricognizione filologica dei nessi stilistici e tematici tra le fotografie di Atget acquistate a Parigi e quelle di *Changing New York* non è mai stata tentata. Cfr. Atget 1930; Abbott 1964.
- 49 Cfr. Walker 2002, pp. 88-113; Aubenas / Le Gall 2007.
- 50 Abbott 1929, p. 651.
- 51 Abbott 1936, p. 7.
Considerazioni simili in Evans 1931, p. 126 e Katz 1971, p. 85.
- 52 Abbott 1942, p. 1398.
Cfr. anche Abbott 1936, p. 7; Abbott 1941, pp. 52, 156, 160; Abbott 1964, p. xxv.
- 53 Abbott, conversazione con James McQuaid (dicembre 1975), cit. in Van Haaften 1989, p. 8.
- 54 Abbott, *Notes on Research*, cit. in Yochelson 1997, p. 25.
- 55 Yochelson 1997, pp. 23-24.
- 56 Barr 1936, p. 11.
- 57 Abbott 1936, p. 7.
- 58 Yochelson 1997, pp. 15-16.
- 59 La donazione di J. Clarence Davies includeva una campagna fotografica sugli edifici storici di New York commissionata a Charles Von Urban. Cfr. *ivi*, pp. 16-17 e Rogers / Allen 1933. Presso il Museum of the City of New York Abbott espose i primi esiti del progetto nel 1932 e in una mostra personale - *New York Photographs by Berenice Abbott* - nel 1934. Cfr. *ivi*, pp. 16-18.
- 60 Sulla Picture

Collection della Public Library, cfr. Troncale 1995.
- 61 Le fotografie di Sperr sono confluite nella raccolta *Photographic Views of New York City, 1870's-1970's* della New York Public Library, consultabile online in <<http://digitalcollections.nypl.org>> (19.12.2015). Un progetto digitale rende ora possibile la consultazione su base topografica: <<http://www.oldnyc.org/>> (19.12.2015).
- 62 Inserzioni pubblicate in "The Publishers' Weekly" nel 1935-1936 e timbri sul verso di alcune stampe apparse nel mercato antiquario rimandano al Chelsea Book Shop (58 West 8th Street) e all'agenzia Atlas Photo (45 West 45th Street).
- 63 Cfr. WWI Draft 1917; Census 1920; Oberlin 1916, p. 215; SIIAS 1923, p. 150 e Sperr 1923a, che anticipano la cronologia di Peluso [1999]. Sperr (27.12.1899-25.06.1964) si trasferì a Staten Island nel 1941, dove visse sfruttando il proprio archivio e vendendo libri usati fino al 1964. Anche Abbott era nata in Ohio e si era trasferita a New York nel 1918 per studiare giornalismo alla Columbia University, prima di intraprendere la carriera fotografica.
- 64 Cfr. ad esempio Sperr 1923a-b, 1924b-e, 1925a-b.
- 65 Cfr. Rathbone 1995, pp. 23-24.
- 66 Un'osservazione sul possibile incontro di Abbott con il lavoro di Sperr per la NYPL è in Lugon 2008 [2001], nota 107, pp. 128-129. Per il nesso Sperr-Evans, cfr. Frongia 2012, pp. 146-147.

- 67 Cfr. le fotografie di Abbott nella collezione del Museum of the City of New York e quelle di Sperr presso la New York Public Library: 40.140.111/0863-C1 (Grove Street), 49.282.125/0993-A7 (Stanton Street), 43.131.1.2/0757-D3 (Broome Street), 40.140.137/0956-B4 (Pearl e Hanover Streets), 49.282.60/0928-B5 (Mulberry Street), 92.21.21/0335-D2 (Fifth Avenue), 40.140.141/1305-A4 (Hell Gate Bridge). Ragioni di spazio non consentono di discutere in questa sede la sistematicità di queste e altre risposdenze, talvolta complicate da problemi di cronologia.
- 68 Van Haaften 1980.
- 69 Questa tensione è evidente in una variante realizzata da Sperr nello stesso giorno (NYPL 0850-E2), nella quale l'edificio è ripreso nella sua interezza e al centro dell'inquadratura, mentre l'effetto straniante della facciata è equilibrato da un punto di vista leggermente laterale che ne registra correttamente la volumetria.
- 70 Cfr., a titolo di esempio, NYPL 1013-C1 (1931), 1286-C2 (1933), 1279-F10 (1939).
- 71 Solomon-Godeau 1983.
- 72 Non è da escludere peraltro che Sperr si sia servito di collaboratori per le riprese e che Abbott o Evans siano responsabili di alcune stampe catalogate dalla NYPL sotto la dicitura generica "P.L. Sperr / No reproductions". Probabilmente in conseguenza di una

- poliomielite, sin da giovane Sperr aveva subito la paralisi di una gamba (WWI Draft 1917). Cfr. Evening Independent 1912 per la cronaca di un incidente occorso a Sperr a causa di questa menomazione.
- **73** Una copia del biglietto da visita è in NYPL [1999].
- **74** Cit. in Peluso [1999], p. 5. Cfr. anche Sperr 1924b. Si veda Abbott 1942, p. 1403, per una simile osservazione sui “research data” da associare alle fotografie.
- **75** Peluso [1999], p. 1.
- **76** SIIAS 1923; Sperr 1924a; Municipal Reference 1926.
- **77** Sperr 1937.
- **78** Per decenni considerato disperso, l’archivio personale di Sperr (costituito da oltre 40.000 negativi su acetato) è riemerso recentemente in un’asta (Profiles in History, Hollywood Auction 74, Calabasas, Calif., 29 settembre 2015, Lot 398).
- **79** Per un indizio in questo senso, cfr. *Untitled (Burns Brothers Factory)* di Abbott (Herbert F. Johnson Museum, Cornell University, 85.068.312) e la veduta del medesimo soggetto in Machine-Age Exposition 1927, p. 14.
- **80** Cfr. *infra*, nota 53.
- **81** Cit. in McCausland 1935, p. 16.
- **82** Corn 1999, p. xv; Barr 1997, pp. 27 sgg.
- **83** Cfr. Mac Orlan 1928.
- **84** McCausland 1935, p. 15.
- **85** Abbott 1951, p. 71. Il riferimento è alle conversazioni di Goethe con J.P. Eckermann (XXII, 1828).
- **86** Moretti 1999, pp. ix-x.

Bibliografia

- Abbott 1929** Berenice Abbott, *Eugène Atget*, in “Creative Art”, vol. 5, n. 3, settembre 1929, pp. 651-656.
- Abbott 1936** Berenice Abbott, *Photographer as Artist*, in “Art Front”, vol. 2, n. 9, settembre-ottobre 1936, pp. 4-7.
- Abbott 1939a** Berenice Abbott, *Changing New York*, original manuscript, “Federal Support for the Visual Arts: The New Deal and Now”, Library of the National Collection of Fine Arts of the Smithsonian Institution, Washington, D.C., pubblicato in Van Haaften 1989, pp. 24-25. Disponibile on-line <<http://newdeal.feri.org/texts/200.htm>> (16.06.2014).
- Abbott 1941** Berenice Abbott, *A Guide to Better Photography*, New York, Crown Publishers, 1941.
- Abbott 1942** Berenice Abbott, *Documenting the City*, in “The Complete Photographer”, vol. 4, n. 22, 20 aprile 1942, pp. 1393-1405.
- Abbott 1951** Berenice Abbott, *It Has to Walk Alone*, conferenza tenuta all’Aspen Institute, ottobre 1951, Abbott Archives, Commerce Graphics, New York, in Van Haaften 1989, pp. 70-71.
- Abbott 1953** Berenice Abbott, *A New Guide to Better Photography*, New York, Crown Publishers, 1953.
- Abbott 1964** Berenice Abbott, *The World of Atget*, New York, Horizon Press, 1964.
- Abbott / McCausland 1939** Berenice Abbott / Elizabeth McCausland, *Changing New York*, New York, E.P. Dutton, 1939.
- Architectural Forum 1939** S.a., *Changing New York*, in “The Architectural Forum”, vol. 70, n. 5, maggio 1939, p. 20.
- Atget 1930** *Atget, Photographe de Paris*, Paris, Henri Jonquières, 1930.
- Aubenais / Le Gall 2007** Sylvie Aubenais / Guillaume Le Gall (a cura di), *Atget. Une rétrospective*, catalogo della mostra (Paris, Bibliothèque nationale de France, 2007), Paris, Hazan, 2007.

- Bajac / Chéroux 2012** Quentin Bajac / Clément Chéroux (a cura di), *Voici Paris. Modernités photographiques, 1920-1950*, catalogo della mostra, Paris, Centre Pompidou, 2012.
- Barr 1936** Alfred H. Barr, Jr., *Cubism and Abstract Art*, catalogo della mostra, New York, The Museum of Modern Art, 1936.
- Barr 1997** Peter Barr, *Becoming Documentary: Berenice Abbott's Photographs, 1925-1939*, tesi di PhD, Boston, Boston University, 1997.
- Barr 2002** Peter Barr, *Berenice Abbott's Changing New York and Urban Planning Debates in the 1930s*, in Karen Koehler (a cura di), *The Built Surface*, vol. 2, *Architecture and the Pictorial Arts from Romanticism to the Twenty-First Century*, Aldershot, Ashgate, 2002, pp. 257-282.
- Barr 2010** Peter Barr, *The Reception and Sources of Berenice Abbott's Paris Portrait Style, 1925-1929*, in "History of Photography", vol. 34, n. 1, febbraio 2010, pp. 43-59.
- Breton 1972 [1928]** André Breton, *Nadja*, trad. it. di G. Falzoni, Torino, Einaudi, 1972 [ed. orig. francese 1928].
- Carlton 1931** Sarah Carlton, *Berenice Abbott Photographer*, in "The American Girl", agosto 1931, pp. 12-13.
- Clair 1991** Jean Clair (a cura di), *The 1920s: Age of the Metropolis*, catalogo della mostra, Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts, 1991.
- Corn 1999** Wanda M. Corn, *The Great American Thing: Modern Art and National Identity 1915-1935*, Berkeley, University of California Press, 1999.
- Corwin / May / Weissmann 2010** Sharon Corwin / Jessica May / Terri Weissmann, *American Modern: Documentary Photography by Abbott, Evans, and Bourke-White*, Berkeley, University of California Press, 2010.
- Cowley 1934** Malcolm Cowley, *Exile's Return. A Narrative of Ideas*, New York, W.W. Norton & Co., 1934.
- Evans 1931** Walker Evans, *The Reappearance of Photography*, in "Hound & Horn", vol. 5, n. 1, ottobre-dicembre 1931, pp. 125-128.
- Evening Independent 1912** *Oberlin Girls to Rescue*, in "The Evening Independent [Massillon, Ohio]", vol. XXIV, n. 277, 2 aprile 1912, p. 9.
- Ferriss 1929** Hugh Ferriss, *The Metropolis of Tomorrow*, New York, Washburn, 1929.
- Foresta 1988** Merry Foresta (a cura di), *Perpetual Motif: The Art of Man Ray*, catalogo della mostra (Washington, D.C., National Museum of American Art, 1988), New York, Abbeville Press, 1988.
- Frongia 2012** Antonello Frongia, *"American city is what I'm after": un progetto incompiuto su New York nell'archivio di Walker Evans, 1928-1934*, in "L'Uomo Nero", a. IX, n. 9, dicembre 2012, pp. 140-163.
- Hambourg / Phillips 1989** Maria Morris Hambourg / Christopher Phillips, *The New Vision. Photography Between the World Wars*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 1989), New York, Harry N. Abrams, 1989.
- Hansen 1990** Arlen J. Hansen, *Expatriate Paris: A Cultural and Literary Guide to Paris of the 1920s*, New York, Arcade Publishing, 1990.
- Hemingway 2013** Andrew Hemingway, *The Mysticism of Money. Precisionist Painting and Machine Age America*, Pittsburgh and New York, Periscope Publishing, 2013.
- Herald Tribune 1936** *Changing City Caught in Flight by Photographs*, in "New York Herald Tribune", 19 marzo 1936, p. 19.

- Irwin 1927** Will Irwin, *Highlights of Manhattan*, illustrated by E. H. Suydam, New York and London, Century Co., 1927.
- Jacob 2009** John P. Jacob (a cura di), *Man Ray: Trees + Flowers – Insects Animals*, Göttingen, Steidl, 2009.
- Jacob / Foku 2008** John P. Jacob / Noriko Foku, *Atelier Man Ray: Unconcerned but Not Indifferent*, catalogo della mostra (Paris, Pinacothèque de Paris, 2008), Madrid, La Fabrica, 2008.
- Jewell 1932** Edward Alden Jewell, *Photographs by Miss Abbott*, in "New York Times", 29 settembre 1932, p. 19.
- Katz 1971** Leslie Katz, *Interview with Walker Evans*, in "Art in America", vol. 59, n. 2, marzo-aprile 1971, pp. 82-89.
- Kirstein 1932** Lincoln Kirstein (a cura di), *Murals by American Painters and Photographers* (catalogo della mostra), New York, The Museum of Modern Art, 1932.
- Knowles 2010** Kim Knowles, *From Studio to Street: The Urban Photography of Man Ray*, in "History of Photography", vol. 34, n. 1, febbraio 2010, pp. 29-42.
- Laxton 2002** Susan Laxton, *Paris as Gameboard. Man Ray's Atgets*, New York, Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, Columbia University, 2002.
- Lévy 2003** Sophie Lévy (a cura di), *A Transatlantic Avant-Garde: American Artists in Paris, 1918-1939*, catalogo della mostra (Giverny, Musée d'Art Américain Giverny, 2003), Berkeley, University of California Press, 2003.
- Lugon 2008 [2001]** Olivier Lugon, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Milano, Electa, 2008 [ed. orig. francese 2001].
- Lionel-Marie / Sayag 1993** Annick Lionel-Marie / Alain Sayag (a cura di), *Eli Lotar* catalogo della mostra, Paris, Centre Pompidou, 1993.
- Mac Orlan 1928** Pierre Mac Orlan, *La photographie et le fantastique social*, in "Les annales politiques et littéraires", n. 2321, 1 novembre 1928, pp. 413-414.
- Machine-Age Exposition 1927** *Machine-Age Exposition*, catalogo della mostra (New York, 119 West 57th Street, 1927), in "The Little Review", vol. 11, s.n., 1927.
- McCausland 1935** Elizabeth McCausland, *The Photography of Berenice Abbott*, in "Trend", vol. 3, n. 1, marzo-aprile 1935, pp. 15-18, 21.
- Miller 2009** Sarah M. Miller, *Inventing "Documentary" in American Photography, 1930-1945*, tesi di PhD, Chicago, University of Chicago, 2009.
- Moretti 1999** Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.
- Morris 1930** Ruth Morris, *Fits Art to Age: Miss Abbott Identifies Photography with America*, in "Brooklyn Daily Eagle", 14 dicembre 1930, p. 5.
- Municipal Reference 1926** S.a., *Street Scenes in New York*, in "Municipal Reference", vol. 12, n. 1, 6 gennaio 1926, p. 1.
- Newhall 1939** Beaumont Newhall, *Changing New York*, in "U.S. Camera", n. 4, giugno 1939, pp. 38, 70.
- Oberlin 1916** S.a., *Alumni News*, "The Oberlin Alumni Magazine", vol. 12, n. 7, luglio 1916, pp. 209-220.
- O'Neal 1982** Hank O'Neal, *Berenice Abbott: American Photographer*, New York, McGraw Hill, 1982.
- Raeburn 1984** John Raeburn, *"Culture Morphology" and Cultural History in Berenice Abbott's Changing New York*, in Jack Salzman (a cura di), *Prospects:*

The Annual of American Cultural Studies, vol. 9, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, pp. 255-291.

- Raeburn 2006** John Raeburn, *A Staggering Revolution: A Cultural History of Thirties Photography*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2006.
- Ray 1935** Man Ray, *Sur le réalisme photographique*, in "Cahiers d'art", nn. 5-6, 1935, pp. 120-121.
- Ray 1937** Man Ray, *La photographie n'est pas l'art*, Paris, Guy Lévis Mano, 1937.
- Rogers / Allen 1933** Agnes Rogers / Frederick Lewis Allen, *The American Procession: American Life Since 1860 in Photographs*, New York, Harper & Brothers, 1933.
- Rotily 1998** Jocelyne Rotily, *Artistes américains à Paris, 1914-1939*, Paris, l'Harmattan, 1998.
- Sayag 1982** Alain Sayag (a cura di), *Atelier Man Ray: Berenice Abbott, Jacques-André Boiffard, Bill Brandt, Lee Miller, 1920-1935*, catalogo della mostra (Paris, Centre Georges Pompidou, 1982), Paris, Philippe Sers, 1982.
- SIIAS 1923** Staten Island Institute of Arts and Sciences, *Proceedings*, vol. 1, New Brighton, N.Y., 1923.
- Solomon-Godeau 1983** Abigail Solomon-Godeau, *The Armed Vision Disarmed: Radical Formalism from Weapon to Style*, in "Afterimage", vol. 10, n. 6, gennaio 1983, pp. 9-14, poi in Ead., *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, pp. 52-84.
- Sperr 1923a** Percy Loomis Sperr, *A Dinner for One*, in "New York Tribune", 15 luglio 1923, p. SM8.
- Sperr 1923b** Percy Loomis Sperr, *A Tower of Babel That Travels on Wheels*, in "New York Tribune", 14 ottobre 1923, p. SM3.
- Sperr 1924a** Percy Loomis Sperr, *Collection of Photographs of Staten Island*, Tompkinsville, Staten Island, 1924.
- Sperr 1924b** Percy Loomis Sperr, *Preserving the Records*, in "The Inland Printer", vol. 72, n. 4, gennaio 1924, p. 596.
- Sperr 1924c** Percy Loomis Sperr, *Books That Go Down to the Sea in Ships*, in "New York Tribune", 6 gennaio 1924, p. SM3.
- Sperr 1924d** Percy Loomis Sperr, *The Part That Old Maps Play in Modern Business*, in "New York Tribune", 3 febbraio 1924, pp. SM12-13.
- Sperr 1924e** Percy Loomis Sperr, *Century-old Structures Link Staten Island to Historic Past*, in "New York Tribune", 30 novembre 1924, p. B1.
- Sperr 1925a** Percy Loomis Sperr, *An Old-World Festa Among the Skyscrapers*, in "Travel", vol. 44, n. 3, marzo 1925, pp. 12-13, 42.
- Sperr 1925b** Percy Loomis Sperr, *What Price Straw Braid? The Public Library: An Information Desk that Serves Every Branch of Business*, in "The Office Economist", vol. 7, n. 6, giugno 1925, pp. 3-6.
- Sperr 1937** Percy Loomis Sperr, *Island Scenes: Pictures of Staten Island, its beauty spots, historic houses, parks, bridges, public buildings and other points of interest selected from a portfolio of over 5000 views*, New York, 1937.
- Sterne 1932** Katharine Grant Sterne, *American vs. European Photography*, in "Parnassus", vol. 4, n. 3, marzo 1932, pp. 16-20.
- Tagg 1982** *The Currency of the Photograph*, in Victor Burgin (a cura di), *Thinking Photography*, London, Macmillan, 1982, pp. 110-141.

- TeGrotenhuis 2009** Meredith Ann TeGrotenhuis Shimizu, *Photography in Urban Discourse: Berenice Abbott's Changing New York and the 1930s*, tesi di PhD, Evanston, Ill., Northwestern University, 2009.
- Time 1939** *Abbott's New York*, in "Time", vol. 33, n. 15, 10 aprile 1939, p. 59.
- Troncale 1995** Anthony T. Troncale, *Worth Beyond Words: Romana Javitz and The New York Public Library's Picture Collection*, in "Bibliion: The Bulletin of the New York Public Library", vol. 4, n. 1, autunno 1995, pp. 115-138.
- Turner 1985** Elizabeth Hutton Turner, *Transatlantic*, in Rosalind Krauss / Jane Livingston (a cura di), *L'Amour Fou*, New York e London, Abbeville Press, 1985, p. 137.
- Van Haaften 1989** Julia Van Haaften (a cura di), *Berenice Abbott Photographer: A Modern Vision*, catalogo della mostra, New York, The New York Public Library, 1989.
- Walker 2002** Ian Walker, *City Gorged with Dreams: Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris*, Manchester, Manchester University Press, 2002.
- Ware / Barberie 2006** Katherine Ware / Peter Barberie, *Dreaming in Black and White: Photography at the Julien Levy Gallery*, catalogo della mostra (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 2006), New Haven, Yale University Press, 2006.
- Weissmann 2011** Terri Weissmann, *The Realisms of Berenice Abbott. Documentary Photography and Political Action*, Berkeley, University of California Press, 2011.
- Whelan 1981** Richard Whelan, *Double Take: A Comparative Look at Photographs*, New York, Clarkson N. Potter, 1981.
- White 2013** Eric B. White, *Transatlantic Avant-Gardes: Little Magazines and Localist Modernism*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013.
- Yochelson 1997** Bonnie Yochelson (a cura di), *Berenice Abbott, Changing New York: The Complete WPA Project*, New York, New Press e Museum of the City of New York, 1997.

Fonti archivistiche

- Census 1920** Department of Commerce, Bureau of the Census, *Fourteenth Census of the United States: 1920-Population*, Manhattan Assembly District 22, New York, New York; Roll: T625_1226; Page: A; Enumeration District: 1478; Image: 122, disponibile online in <<http://www.ancestry.com>> (24.12.2013).
- NYPL [1999]** Vertical file, "Photographers - Sperr, Percy L. (1890? [sic]-6/25/64)", Local History and Genealogy Division, New York Public Library.
- Peluso [1999]** Anthony J. Peluso, Jr., "*The Tale of the City of New York: Percy Loomis Sperr*, dattiloscritto (maggio 1999?), in NYPL [1999].
- Van Haaften 1980** Julia Van Haaften, *Report on Sperr photos at Phillips auction #292 lots 306, 307, 308, May 21, 2pm*, memorandum dattiloscritto (21.05.1980) per Gunther Pohl (Chief of the Local History and Genealogy Division of the NYPL), in NYPL [1999].
- WWI Draft 1917** United States, Selective Service System, *World War I Selective Service System Draft Registration Cards, 1917-1918*, Washington, D.C.: National Archives and Records Administration, disponibile online in <<http://www.ancestry.com>> (24.12.2013).

Ritorno al teatro. Napoli e il *medium* fotografico: Donato, Biasiucci, Accetta

Abstract

This article discusses the “photo-theatrical” approach as a distinguishing element of Neapolitan and Italian photography, in contrast to the so-called “theatralisation” affecting recent trends in the medium. In the lively cultural scene of 1960s Naples, theatre and the performing arts began to influence a specific strand of photographic practice that is still recognisable to this day. The creative strategies elicited by this approach are best seen in the works of Fabio Donato, Antonio Biasiucci, and Cesare Accetta, who have been among the first practitioners in this field.

Keywords

PHOTO-THEATRICAL, THEATRICALISATION, MEDIALITY, NAPLES, CESARE ACCETTA, ANTONIO BIASIUCCI, FABIO DONATO

La fotografia, occhio artificiale, si interroga da sempre, lontano da qualsiasi presunzione di naturalismo⁻¹, rispetto agli enigmi dello sguardo. Gioca con le categorie goffmaniane di scena e retroscena, recuperate dal contesto teatrale ed applicate all’analisi sociale, rielaborandole comunque ed iscrivendole *medialmente* tra reale e immaginario.

La fotografia che elabora un pensiero teatrale anche inconsapevolmente ha esteso la questione estetica del medium più in generale indagando il rapporto tra reale e immaginario, tra etica ed estetica, non esclusivamente nell’ultimo decennio. L’analisi proposta da Michel Poivert nel volume *La fotografia contemporanea*, uscito in Francia nel 2010, muove in tal senso secondo una prospettiva che articola una nuova dialettica tra arte e documento, tra registrazione ed espressione fotografica: la fotografia costruita – come scrive Poivert – “teatralizzata”, estende appunto la dimensione fotografica più in generale al rapporto

tra reale e immaginario. L'estetica dell'immagine fotografica, elaborata, – continua lo studioso francese – respinta costantemente dal Modernismo, affermando il carattere artificiale della sua costruzione colloca la creazione al di fuori di qualsiasi trascendenza. “Né finzioni né simulacri, per riprendere i luoghi comuni della critica postmoderna, ma forme dell'esperienza immaginativa”⁻².

Citando Roland Barthes in *La camera chiara*, Poivert recupera l'attualità del pensiero teatrale per la fotografia, insistendo sull'immagine della sperimentazione etica ed estetica tra ultimo tratto del Novecento e inizio del nuovo millennio, quella da una parte dell'autorità della rappresentazione, dall'altra di una nuova equità della relazione immagine-spettatore, quindi di un nuovo potere dell'immaginazione che, attivata dalla produzione dell'obiettivo, si disperde e matura negli occhi del consumatore. “Il riferimento esplicito al teatro stesso resta molto raro”⁻³ mentre si fanno canonici i richiami alla pittura e al cinema. La galleria globalizzata e contemporanea di Poivert propone autori e scuole differenti, spesso distanti tra loro, dove la fotografia italiana trova raramente spazio e riconoscimento, con una serie di immagini controllatissime dall'autore e dal processo, ma dall'effetto incontrollato sullo spettatore, aperte alla creatività dello sguardo, in definitiva alla performance dello sguardo. Comunque esse siano, apparentemente realiste ma finzioni assolute, in presa diretta dagli orrori della guerra eppure teatralmente composte dall'occhio e rilanciate nell'immaginario mediale, Poivert documenta una sorta di teatro eterno e fotografico che apre alla lettura di senso dello spettatore. L'immagine diventa una performance, un gesto che apre il senso, e risponde alla preoccupazione etica di rimescolare le carte del reale e del virtuale fuori dell'ideologia spettacolare. Ancora una volta, come ha ricordato Luisa Valeriani⁻⁴, lo scarto fondante trova radici nella grande consapevolezza e nello sconvolgimento concettuale elaborato ad inizio Novecento da Duchamp.

La dialettica arte, media, espressione appartiene indubbiamente alla genealogia e allo sviluppo della fotografia. Il medium fotografico si ridefinisce continuamente nell'arco di due secoli, rimediando costantemente tecnologie e contenuti tra opacità e trasparenza⁻⁵. Con Poivert, credo che “la fotografia contemporanea attualizzi la dimensione teatrale come struttura degli immaginari”⁻⁶. Però, rispetto alle sue tesi, in questo articolo intendo andare oltre e altrove. Intendo prima di tutto riconsiderare un rapporto genetico, profondo e strutturale, tra la camera oscura teatrale e la stanza buia fotografica, tra il medium fotografico e il medium teatrale⁻⁷. Intendo andare oltre lo strumento interpretativo della fotografia “teatralizzata”, per esplorare come una lunga storia di fecondazione reciproca tra fotografia e teatro⁻⁸ trovi anche in un recente passato spunti e temi profondamente strutturati che raccolgono e sviluppano un incontro predestinato e privilegiato, dove – come ha scritto Ugo Volli – “due specchi diversi per natura e tecnica” sono messi nella “condizione obbligata di riflettersi a vicenda”⁻⁹. Il carattere ‘teoretico’ della fotografia, non quello ‘mimetico’, è rivelato compiutamente

da tale relazione. E in taluni casi – che riguardano intensamente la fotografia italiana – il pensiero teatrale è strumento lucido e consapevole di ricerca fotografica d'avanguardia che indaga il rapporto tra reale e immaginario.

Alla luce di uno sguardo 'fototeatrale' complesso, che non è solo e semplicemente 'teatralizzato', intendo restituire attenzione a un tratto di fotografia italiana da ricollocare al centro di un contesto internazionale, spostando il tempo e il luogo oggetti del discorso. Recuperando un caso specifico ed esemplificante che storicamente consente di ragionare almeno di un passato che affonda le sue radici alla fine degli anni Sessanta e geograficamente consente di prendere in analisi la fotografia italiana – e nel caso specifico, la scuola, l'ambiente, le individualità cresciute e sviluppatesi a Napoli – attualizzandola secondo una diversa centralità e ricchezza.

In Italia si vivono esperienze fotografiche di larga consapevolezza 'fototeatrale' e prima di quanto si possa immaginare, con una contaminazione reciproca e permanente⁻¹⁰. Napoli, in tal senso, sembra destinata a sperimentare prima e altrove ogni forma dell'esperienza immaginativa, perché è uno spazio liminare, un luogo di confine, l'ossimoro impossibile dove reale e immaginario sono destinati a cortocircuitare. Come ha scritto Alberto Abruzzese, Napoli prima di qualsiasi luogo in Italia si è delineata come

—

Esposizione Universale permanente, spazio in cui al bisogno di consumare immagini si offriva una intera città e non la sola messa in scena di una sua parte recitata ed effimera, invece che le 'copie' dell'antico erano esposti i suoi modelli autentici e a recitare lo spettacolo non erano le comparse ma era la gente del 'popolo' ed infine i trucchi o le attrazioni erano forniti dalle feste del Folklore, dalle eruzioni del Vesuvio, dalle rovine del Tempo⁻¹¹.

—

Se nel lungo Ottocento la borghesia metropolitana sorride teatralmente in posa⁻¹² nei grandi atelier fotografici, così Napoli sorride immediatamente e fotograficamente in una posa che evoca quella di un fondale teatrale⁻¹³. La 'bella veduta' fotografica è erede di una iconografia pittoresca che stabilisce una continuità ideale nell'evoluzione delle tecniche grafiche per la riproduzione seriale dell'immagine. Napoli fotograficamente entra nell'immaginario collettivo eternamente in posa, costretta oleograficamente, e teatralmente, a sorridere.

Eppure è proprio questa città che mette in moto energie variegata e differenti nel corso del Novecento. Se in effetti l'evoluzione del rapporto tra la fotografia e il suo soggetto si può esplorare secondo una prospettiva teatrale, a partire dagli anni Settanta, e per alcuni versi ancora prima, il teatro influenza il pensare e il fare fotografia a Napoli. Che non è solo il fermare lo sguardo secondo generi fotografici molto differenti ma che insistono comunque su una realtà visceralmente e culturalmente teatrale, su un set che sfonda continuamente le porte

tra realtà e rappresentazione. Per ragionare della fotografia napoletana bisogna restituire un contesto diacronico e sincronico, si deve accostare le immagini l'una all'altra, montarle in parallelo, almeno ricostruire una genealogia sommaria e parziale che restituisca nuovo senso e articolazione in termini di un confronto ampio ⁻¹⁴, magari sulla scena globale.

Tre esempi particolari, mai isolati da un contesto complesso, ci conducono tra il 1968 e gli anni Ottanta, rispondendo ad un grande fermento culturale, fotografico e creativo: il percorso prende le mosse, forzando decisamente Poivert, genealogicamente dalla scena teatrale e dalla ricerca sperimentale sulla stessa scena delle neoavanguardie, per arrivare alla rappresentazione ed alla costruzione di una realtà, espressiva e fotografica, secondo strategie creative che appartengono al teatro. Sicuramente queste radici trovano fondamenta negli anni Settanta per svilupparsi compiutamente negli anni Ottanta: tra il colera e il terremoto, insieme alla sperimentazione del teatro d'Avanguardia, alle performance degli artisti nello studio di Lucio Amelio e agli sconfinamenti della fotografia nelle opere di Warhol e Rauschenberg con il medium inglobato nel linguaggio dell'arte.

In definitiva il ritorno al teatro, serve per riflettere sul medium fotografico e ri-conoscere l'esperienza che del medium fanno a Napoli – forti della scena socioculturale napoletana che si muove tra locale e globale – Fabio Donato, Antonio Biasiucci e Cesare Accetta.

Fabio Donato. Ripartire dal 1968: *Paradise Now*

La storia fotografica di Fabio Donato si incarna in un archivio di trecentomila fotografie tra la produzione in bianco e nero e quella a colori, oltre quarant'anni di vita napoletana, tra la fine degli anni Sessanta e il primo decennio del nuovo millennio, dove la fotografia si innesta principalmente su teatro, arte e cultura. In sostanza la sua fotografia si colloca tra le due facce della cultura di questa città, registrando, e pensando visivamente, l'arte e il teatro. La copertina del catalogo *Viandante tra le arti* opera una sintesi tra gli universi attraversati da Donato. Due fotografie l'una accanto all'altra, un ritratto di Eduardo De Filippo affiancato a un'immagine che ritrae Lucio Amelio con Andy Warhol, due facce della cultura di questa città: da una parte l'avanguardia espressiva, dall'altra le radici della "napoletanità" ⁻¹⁵. Nell'archivio di Donato convivono le fotografie della sceneggiata e la performance di body art, Gina Pane ed Hermann Nitsch, Mario Merola e l'avanguardia teatrale napoletana, De Filippo e Julian Beck. Eppure, ben oltre i riconoscimenti che lo riguardano in quanto fotografo di scena, la sua fotografia interpreta un pensiero visivo ⁻¹⁶ che nulla ha a che fare con la poetica dell'"istante decisivo". E che invece, con un salto epistemologico apparentemente azzardato, risalendo alle radici e al momento di partenza di un percorso creativo, costruisce un connubio esclusivo, fondante, innovativo tra fotografia e teatro.

Siamo nel 1968 al teatro Mediterraneo a Napoli. In scena c'è il Living Theatre con l'opera *Paradise Now*. Il Living Theatre, fondato nel

1947, si sviluppa nel secondo dopoguerra, sulla scia delle neoavanguardie artistiche. John Cage è un punto di riferimento assoluto insieme alla rivisitazione del lavoro concettuale di Marcel Duchamp. *Paradise Now* è uno spettacolo dalla gestazione complessa, elaborato in una fase di crisi e di intensa protesta sociopolitica che vede la compagnia fondata da Judith Malina e Julian Beck portare avanti una sorta di “deteatralizzazione teatrale”. Julian Beck negli anni Sessanta ha sconvolto il teatro cancellando la divisione tra palcoscenico e sala: gli attori scendevano tra le poltrone e coinvolgevano gli spettatori, rendendoli protagonisti della performance teatrale. *Paradise Now* viene pensato nell’isolamento siciliano, prevede la creazione di uno spettacolo che – racconta in un’intervista lo stesso Donato – “fosse un’esplosione di felicità e di ottimismo rivoluzionario”⁻¹⁷. La metafora individuata dal gruppo è quella del viaggio, concepito secondo la visione chassidica della vita che dalla terra aspira al cielo. La compagnia si trova coinvolta nelle giornate di insurrezione del maggio francese, a Parigi. Vi partecipa redigendo anche una *Dichiarazione per l’occupazione dell’Odéon*. L’esperienza influenza lo spettacolo, Beck e Malina lo rendono meno mistico e più politico, coinvolgendo centinaia di persone alle prove: studenti, artisti, hippies, vagabondi, anarchici e protestatari di tutte le razze, attirandosi l’ostilità delle autorità e della popolazione contraria all’ideologia sessantottina. Il Living raccoglie i favori del pubblico e la critica astiosa della direzione del festival di Avignone. Lo spettacolo va in scena il 23 luglio 1968, con un finale che insorge contro la borghesia e la stessa direzione artistica del festival. Le prime repliche vengono tollerate, ma al quarto giorno le rappresentazioni vengono fermate per motivi di ordine pubblico. La straordinaria partecipazione rimane circoscritta al clima eccezionale che caratterizza il festival. Le rappresentazioni successive di *Paradise Now* rimangono passive, verticali, senza riuscire ad attuare il coinvolgimento predicato dai Beck. Le contraddizioni del Living, indeciso tra la permanenza all’interno della rappresentazione teatrale e la definitiva uscita da essa a favore di un’attività politica diretta, esplodono proprio con *Paradise Now*. L’ultima versione dello spettacolo, nell’autunno del 1969, risulta poco convincente proprio a causa di questa spaccatura. Il gruppo arriverà a sciogliersi nel 1970.

Nel 1968 Donato studia architettura e segue come fotografo il lavoro teatrale di Mario e Marialuisa Santella che sperimentavano sulla scena recuperando l’esperienza di un gruppo teatrale anarchico, appunto il Living di New York. Quando li vede in scena, al Teatro Mediterraneo, gli attori recitano seminudi. Il giovanissimo fotografo napoletano ha un’intuizione: “mi arrampico sul palcoscenico e mi sono posto dietro gli attori assumendo un punto di vista singolare, proprio alle spalle dei protagonisti (fig. 1)”⁻¹⁸. Il punto di vista del fotografo non è più quello della platea, si fonde con quello degli attori, si muove tra scena e retroscena, affianca le persone che dalla platea salgono in palcoscenico, mentre gli attori si spostano tra gli spettatori. L’occhio analogico di Fabio Donato realizza una sorta di fusione spaziale andando oltre la rappresentazione

Fabio Donato,

Paradise Now. Living Theatre, 1969.

Stampa lightjet su carta fotografica, 80 × 80 cm.

Napoli, Museo d'Arte Contemporanea
Donnaregina (MADRE)



e la documentazione visiva dello spettacolo, prende parte alle ideali prospettive del Living e documenta un processo e una relazione, la relazione tra spettatore e attore, con tutte le intenzioni teoriche del regista, essere parte della relazione. Il processo di rappresentazione si fa performance e parte stessa della deteatralizzazione del Living ⁻¹⁹.

Nel 1968 Donato è uno studente di 21 anni. Nell'intuire e comprendere che c'era una simbiosi tra la trasformazione nel mondo del teatro e ciò che avveniva in quel periodo nel mondo dell'arte, della cultura, della politica, rende quella serata fondamentale. Arrivato al bivio tra fotografia o architettura due anni dopo, quell'incontro segnerà in maniera determinante la sua scelta. Il Living influenza a tal punto Donato da implicare la scelta principale del palcoscenico teatrale come soggetto privilegiato della rappresentazione del mondo. È lui ad inventare la fotografia 'di teatro' a Napoli, a perseguirla totalmente per oltre 25 anni e aprire una strada a personaggi come Cesare Accetta e Oreste Lanzetta.

Le fotografie di *Paradise Now*, un bianco e nero scarno, intenso, raccontavano molto di più di quanto possa descrivere l'obiettivo, erano performance e parte di un processo esperienziale. Erano espressione di un clima e parte di una pratica riflessiva su intenzioni teoriche, linguistiche. Donato lo comprende solo più tardi. Quando la scena pubblica comincia a parlarne, a discuterne, a riconoscerne il valore, quando



02

Fabio Donato,
Masaniello. Ipotesi di lettura fotografica di una rappresentazione teatrale, Napoli, Editoriale Scientifica, 1976, copertina



03

Fabio Donato,
I piedi... India '70, 1970.
 Stampa lightjet su carta fotografica, 60 × 240 cm.
 Collezione dell'artista

– racconta personalmente – le immagini hanno ricevuto un riconoscimento pubblico. Quegli scatti “fanno vedere quale forma avesse l’immaginario libertario e anarchico di quell’epoca”⁻²⁰, ma nello stesso tempo rappresentano già l’espressione matura di un occhio che si innesterà nel teatro in mutamento, quello appunto di Mario e Marialuisa Santella, Ettore Massarese, ma anche dell’arte contemporanea di Gino Marotta, Mattiacci, Pistoletto e Kounellis che passavano al Centro di via dei Mille, poi di via Carducci, della musica nuova di Frank Zappa o dei napoletani Arturo Morfino, Sergio De Santis, Pino Daniele, Armando Piazza e Lucio Cilio, delle prove articolate che vengono compiutamente sviluppate e perseguite nel volume dedicato al Masaniello di Armando Pugliese (del 1976) o nel fotolibro *Frammenti sul delitto dell’arte*⁻²¹. Dove l’occhio pesa tutta la concretezza storica e semiotica dell’immaginario teatrale nella sua relazione con Napoli e il fotografo, in una completa convergenza e sovrapposizione tra medium teatrale e medium fotografico, passando dal punto di vista dello spettatore a quello del demiurgo consapevole (fig. 2)⁻²².

Alla fine degli anni Sessanta, il fotografo partirà per l’India, da Napoli a bordo di un vecchio furgone della polizia multiuso, con cinque amici, senza prevedere che la fotografia attraverserà per intero la sua esistenza. Ancora studente insegue il viaggio *on the road*, sulla scorta della *beat generation*, alla ricerca di se stesso, subito dopo aver vissuto l’accelerazione in avanti del ’68 e fotografato, innovando, le performance teatrali del Living. Dopo sette mesi di peregrinazione tornerà con una immagine mentale dell’India e del viaggio, della relazione e dell’epifania nell’incontro con una cultura e la terra mitica di allora. Oggi questa immagine assume una forza e una valenza differente: nel 1971, alla libreria Guida a Port’Alba la fotografia di Donato scompigliò, divise in due. La mostra fece il giro d’Italia nello stesso anno, Caserta, alla galleria Oggetto, Firenze, alle Cascine, Milano, alla galleria il Diaframma, e finì per consegnare al suo autore il premio della biennale del reportage di Fermo (fig. 3).

Tra il 6 giugno e il 3 luglio 2013 la mostra è stata riproposta in una lettura attualizzata allo Spazio Nea a Napoli in via Costantinopoli a cura di Pasquale Lettieri e Isabella Valente⁻²³. La scena: entrando nella galleria sembra di essere accolti da una sorta di arena teatrale che avvolge lo spettatore e lo rende protagonista e attore. È come se i corpi fossero nascosti dal telo nero fotografico che scorre lungo il perimetro dell’ambiente, poi abbassando lo sguardo si intercettano le fotografie, appoggiate per terra, in bianco e nero essenziale, in una sequenza da ipnosi, come se scorressero ancora nella pellicola originaria, scandite dai numeri delle esposizioni, dal marchio Ilford, un solo tipo di immagine, ripetuta serialmente. Una miriade di piedi, gambe, caviglie circonda lo spettatore e interroga la natura riproducibile serialmente della fotografia e delle sue relazioni con lo spazio, le possibilità di nascondere e svelare, dirotta lo sguardo verso il basso, abitualmente il rimosso della terra, assumendo un punto di vista inedito che inquadra i piedi scalzi

dell'altro. L'India di Donato si racconta attraverso 'piedi' che si fanno continenti, in pochi scatti istintivi da reporter che non è mai stato reporter, in un soggetto rappresentato che ogni volta è leggermente differente e fonde la realtà con la percezione soggettiva, l'incontro con il diverso e il pensiero fotografico, per sintetizzare l'intero subcontinente, la sua gente, e un'esperienza irripetibile che vale la pena farsi raccontare.

Ancora, e direttamente, Fabio Donato:

—
Eravamo rimasti solo in due, ci siamo fermati in un piccolo villaggio. Il mio amico comincia a suonare la chitarra ed io ho chiuso gli occhi. Dopo pochi minuti li ho riaperti: eravamo circondati da un centinaio di bambini, incantati ad ascoltare il suono della chitarra. Davanti agli occhi avevo una serie di piedi e di piccole gambe: ho allungato la mano nello zaino, ho preso l'apparecchio fotografico e ho scattato una decina di immagini ⁻²⁴.

—
Come in *trance*, l'azione fotografica prolunga il pensiero e lo sguardo, e rende tutta la percezione di una umanità immanente in quegli scatti, la sensazione di un avvolgimento costante che accompagna il viaggio fotografico. E nello stesso tempo rappresenta l'anticipazione della ricchezza culturale, sperimentale, comunicativa degli anni Settanta che il fotografo vivrà a partire da quegli scatti, tra memoria privata e collettiva al tempo stesso, con un occhio continuamente in bilico. All'esposizione de *Il Diaframma*, pochi mesi dopo la libreria Guida, una ragazza entra in mostra senza notare il fotografo in un angolo: "va al centro della galleria: ha fatto due giravolte di danza ed è andata via" ⁻²⁵.

Antonio Biasiucci. L'occhio fotografico di Antonio Neiwiller

Quando nel 1987 Antonio Biasiucci conosce il regista napoletano Antonio Neiwiller, ha 26 anni e ha fotografato le periferie urbane e i riti, i contesti e le persone della provincia di Caserta, a Dragoni, dove è nato e vissuto fino a 19 anni. Le sagome di animali e pastori, gli interni delle case rurali sono ancora figure, ambienti e cose che conservano legami con i soggetti fotografati, fantasmi che evocano la molteplicità della fotografia socioantropologica che ha raccontato tra gli anni Cinquanta e Settanta il Meridione.

Neiwiller allora ha 38 anni, e morirà pochi anni dopo, nel 1993, a soli 45 anni. Tra gli anni Settanta e Ottanta la sua ricerca segna radicalmente il teatro italiano controcorrente. A un tempo attore e regista, smonta completamente il ruolo dell'attore attingendo principalmente al teatro di Kantor e facendo riferimento alle passioni per Beuys, Brecht e Pasolini, adottando modalità compositive ed espressive che intendono abbattere il muro della verosimiglianza e dell'imitazione della realtà ⁻²⁶. La sua esperienza va dall'ideazione del Teatro dei Mutamenti nel 1975 ai Teatri Uniti, creati nel 1987 con Mario Martone e Toni Servillo, realtà teatrale d'avanguardia che attraverserà, fermentandolo, il rinascimento espressivo napoletano di quegli anni. Tra loro c'è una consuetudine di

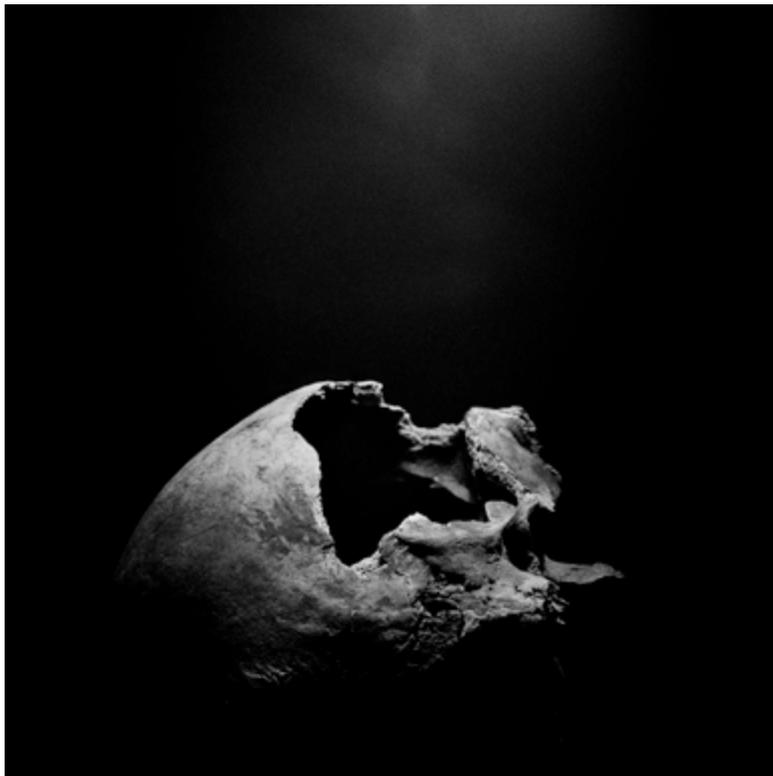
Antonio Biasiucci,

Cranio n. 7, 2014.

Stampa ai sali d'argento,

40 × 40 cm.

Collezione dell'artista



lavoro e una comunità di intenti. Gli anni in cui Biasiucci frequenta il regista, tra il 1987 e il 1993, sono quelli in cui Neiwiller firma spettacoli come *Blackout* tratto da Pinter, *Titanic* da Enzensberger, la *Storia naturale infinita* ispirato a Paul Klee, *Una sola moltitudine* dedicato a Pessoa, *Dritto all'inferno* connesso al lavoro di Pier Paolo Pasolini.

Neiwiller riparte da una scena buia e priva di difese: da un teatro che scava nel vuoto. Il suo è un 'laboratorio' di teatro: l'azione dell'attore sul palcoscenico è ridotta all'essenza, mirando ad un'unione intensa con l'opera teatrale e la filosofia del suo autore. Il regista tende a sviluppare una performance profonda dell'interprete sul palcoscenico, elaborata per sottrazione che, assumendo un valore universale, diventi altro (fig. 4).

Biasiucci entra nell'occhio-macchina e si confronta con la realtà che lo circonda, adoperando una prospettiva filosofica e un metodo di ricerca che si immedesima nel laboratorio di teatro Neiwiller. A pochi metri dalla casa natale di Dragoni, nel contesto che ha segnato la sua esperienza di vita quotidiana, in una stalla che si figura come un antro di luce, il fotografo esercita lo sguardo al metodo, e alla camera oscura teatrale, del regista. All'inizio erano semplicemente vacche, poi si trasformano in carne, fino a diventare immagini universali, fotografie che sono emanazioni del sé. Il risultato passa attraverso una lunga sedimentazione, un bianco e nero intenso, l'ombra piuttosto che la luce, la densità piuttosto

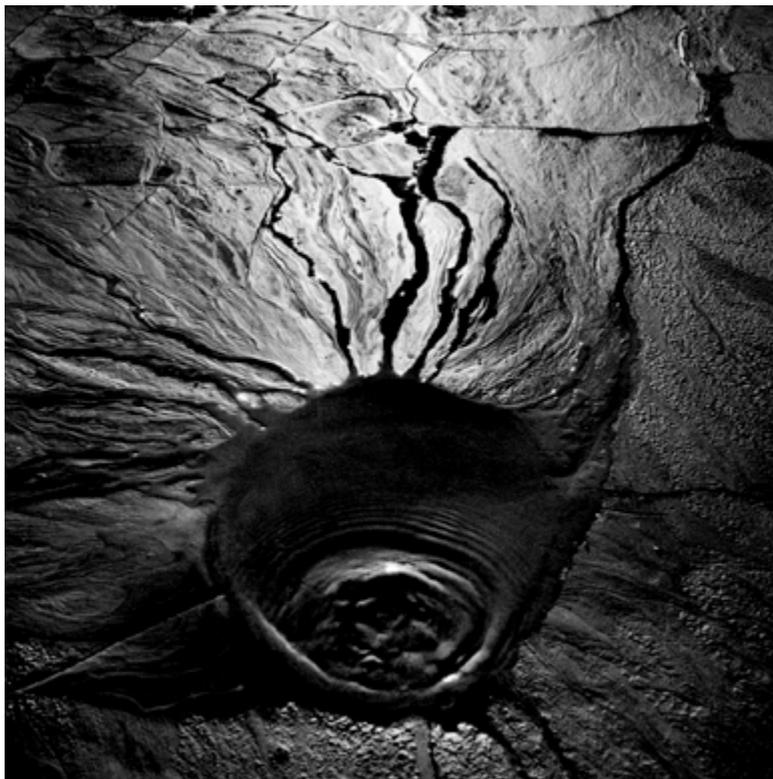
che la superficie. Un occhio emerge nella parte alta dell'immagine, il corpo è tutto nero, assolutamente in ombra, una mucca vestita di nero, una proiezione del teatro del Nō ⁻²⁷. La trasfigurazione dell'occhio diventa emblematica perché è la prima applicazione di un 'metodo', una sorta di filosofia visuale, che poi è diventato il destino di Biasiucci, in ogni suo lavoro. Realizzata alla fine degli anni Ottanta, l'occhio animale diventa un periscopio che scandaglia l'interno e l'esterno, l'oggetto e il soggetto. Biasiucci comincia ad applicare il metodo teatrale del regista alla fotografia, alla rappresentazione visiva attraverso la macchina, determinando uno spostamento, un cambiamento del suo modo di procedere e osservare il mondo. La serie *Vacche* viene presentata allo Studio Morra a Napoli nel 1993, con un testo scritto dal regista prima di morire, "come un manifesto" ⁻²⁸ dell'intera ricerca del fotografo. "Una stalla può diventare un tempio..." ⁻²⁹, scrive Neiwiller. Per il fotografo la stalla rappresenta il 'laboratorio' fototeatrale. Il lavoro portato avanti tra Dragoni e Benares, in India, tra il 1989 e il 1999, troverà compimento nel volume *Vacche* (2000) accompagnato dal testo *L'altro sguardo* del regista.

Il lavoro sugli animali è parzialmente già incluso in *Corpus* (1995) che assume il laboratorio Neiwiller come processo creativo, mettendo insieme la caverna della memoria e un progressivo dilatamento dell'occhio ⁻³⁰, montando tra loro una decina di argomenti circoscritti – la stalla, la tinozza del pane, il corpo della nonna – e creando un mondo visivo che si nutre di ogni genere fotografico, dal paesaggio al ritratto e rende i diversi capitoli, simili tra loro. La religiosità della memoria privata si rispecchia eticamente in una ricerca rigorosa che procede fino al presente. L'occhio lavora fondendo soggetto e oggetto, per sottrazione.

Si comincia guardando un luogo, una 'cosa', l'organico e l'inorganico, il pane e la sabbia, i resti di un cranio e un foglio di giornale, un corpo di fabbrica e un calco di gesso, il volto o la lava, un dettaglio animale o le mani dell'uomo, l'impronta di un ex-voto d'argento. Il risultato è dato da un'inquadratura silenziosa che è la sua forma e fonde gli elementi viscerali della vita che a Napoli emergono prepotenti nutrendo il quotidiano: l'acqua, la terra, l'aria, il fuoco. Sono quegli elementi naturali, 'mediati' dalla rappresentazione dell'uomo, che la rendono scena teatrale a cielo aperto. L'intento programmatico è restituire la fusione tra uomo e natura plasmando la luce, tradurre visivamente, aprire a un mondo interiore che è già *post-human* ⁻³¹ e intrinsecamente teatralizzante ⁻³². Le immagini ermetiche di Biasiucci sconcertano, almeno in Italia, a Napoli, a Roma e poi a Palermo (1994), nella galleria Sellerio. Successivamente vengono richieste dalla Francia, dalla Svizzera, da tutta Europa. L'occhio della vacca apre una strada che è l'applicazione di un metodo e di una filosofia teatrale perfettamente consapevole: un'impronta riconosciuta, utopia dello sguardo, possibilità di ri-vedere e immaginare il mondo.

Per sua scelta, Biasiucci abita Napoli pur non essendo napoletano. Sullo sfondo permanente di via Tribunali il profilo oleografico del

Antonio Biasiucci,
Bocca della Malvezia n. 1,
 1993.
 Stampa ai sali d'argento,
 40 × 40 cm.
 Collezione dell'artista



Vesuvio è un immaginario ingombrante, iscritto nella storia e nella cultura di massa, stritolato tra disastro e bellezza. Il suo sguardo lento e feriale è una progressiva risalita del vulcano. Napoli si innesta nell'esperienza biografica e nella ricerca espressiva, rappresenta la caldera del vulcano, lo spazio primario dell'esistenza dove attingere alla materia surriscaldata da elaborare con i ferri del mestiere, la città ideale per riscoprire le radici dell'esistenza e trasferirle nell'esperienza performativa del vulcano-immagine. Lo stesso processo creativo è un continuo ritorno, fisico e psichico, distante dalla seduzione scenografica della veduta a distanza. Lo sguardo contiguo corrisponde a qualcosa di aspro, un deserto reale che rimanda almeno all'esperienza di Leopardi. L'occhio di Biasiucci, in sintonia con l'esperienza espressiva di Neiwil-ler, va dentro. Si immerge nel 'magma', scava nel paesaggio interiore della vita che porta in sé il vulcano (fig. 5). Così le installazioni lasciano entrare lo spettatore dentro il dissolversi di grandi immagini dove le polveri sono stelle, le pietre meteoriti, le scintille folgori, i basalti montagne, il ribollire della terra onde luminose. Fuoco e terra coesistono e si trasformano in una fluttuazione energetica continua. *Magma* (1998) è il completamento di *Vacche* (2000), tesse il filo tra le viscere minerali e animali, rappresenta il rovescio dell'altro, il vuoto per il pieno, come il concavo e il convesso lo sono nell'universo tridimensionale di

Anish Kapoor. Minerale e animale, interno ed esterno, non sono che pieghe ⁻³³, esplosioni di un universo intero, impossibilità di svelare, ombre del comunicare e del sentire che assumono una sorta di plasticità tridimensionale in grado di dialogare con la manipolazione barocca della luce e le installazioni contemporanee dell'arte. I vulcani appartengono al fondo del viaggio nella caverna, stadio primordiale e terminale dell'universo, visioni solfuree e oniriche, parlano con l'istinto della terra e con le viscere dell'uomo. L'occhio macchina si allontana dalle suggestioni paesaggistiche e dal rigore scientifico, registra l'attività sismica della mente e della terra, come fosse un sismografo interiore, esercizio di autopsia della coscienza. Come per le viscere animali, dal nero Biasucci registra la materia e il magma, strappa all'ombra le radici di una cultura che sprofonda nel nostro Sud interiore: appunto la sofferenza e la fatica, l'origine e la fine. Le increspature metalliche, pieghe luminose private del contesto, incarnano nella fotografia un occhio dilatato che nel cogliere l'esterno si fa riflesso dell'interno e scava trasfigurando ⁻³⁴, costruendo un altro frammento della singolare topografia dell'animo umano. Il dettaglio abbandona il referente e si consegna al mistero e al silenzio produttivo dello spettatore ⁻³⁵. La sacralità del gesto fotografico, dell'incontro con la realtà, diventa forza metamorfica della luce per dare consistenza ai fantasmi e alimentare la mobilità imprevedibile del suo, e del nostro, immaginario.

Cesare Accetta, foto-teatro del mondo

All'ombra della fucina del vulcano Cesare Accetta ha sperimentato prima di molti altri la dimensione costitutiva della creazione fotografica. E nella maturità degli anni Ottanta, muovendosi in una sorta di spazio intermedio che ha costruito la sua proiezione visiva, assolutamente artificiale, entrando e uscendone, interagendo al bordo di almeno tre forme espressive – il teatro, il cinema e, specificamente, il pensare la fotografia – montandole insieme in una sorta di altra dimensione immaginativa che è la sua cifra espressiva.

Tra la seconda parte degli anni Settanta e il principio degli anni Ottanta, Napoli proietta sulla sua natura, storicamente e intimamente teatrale, un potente fascio di luce che mette in scena letteratura, sogno e vita; musica, critica ed espressione. Appunto, costruzione concettuale dello spiazzamento Dada e performance post-avanguardiste, basti citare ereticamente insieme proprio il Teatro dei Mutamenti di Antonio Neiwiller e Renato Carpentieri, Falso Movimento di Mario Martone e il Teatro Studio di Toni Servillo.

Cesare Accetta, giovanissimo, nutre le sue passioni, intercetta e vive il clima culturale, politico ed estetico. Prima intercetta l'esperienza 'foto teatrale' di Fabio Donato, poi quella umana e sperimentale di Antonio Neiwiller, con il quale dividerà casa ed affinità elettive a Palazzo Marigliano. La sua ricerca, che è appunto pensiero 'foto teatrale' affrancato da ogni naturalismo, trasferisce tutto questo, con la finzione dello spazio palcoscenico, – tra scena e retroscena, strada, piazza e teatro,

06

Cesare Accetta,

Crollo nervoso, 1982.

Stampa ai sali d'argento,

60 × 40 cm.

Collezione privata



luce naturale e luci artificiali, attori e registi, corpi e costumi, cose e scenografie – dalla scena teatrale ai tempi dilatati dell'intero processo fotografico ⁻³⁶ che porta fino al sipario immobile della stampa finale.

In Accetta è l'attrazione per la scatola nera ad elaborare l'esperienza dell'occhio e, ancora prima, della mente ⁻³⁷. Il colore nero: spettro sensibile, luce allo stadio nascente, o morente, scatola vuota e primigenia che rappresenta il grado zero del teatro e allo stesso tempo si incarna nella camera oscura. Anche la sua storia sembra assorbita dal nero della macchina teatrale prima e cinematografica poi, invisibile per lungo tempo ai luoghi di riconoscimento dell'espressione fotografica.

Il suo lavoro si materializza in un continuo sconfinamento espressivo. L'architettura e il disegno delle luci prima di fermarsi sulla pellicola in negativo, si muovono sui bordi, nutrendosi di pittura come dei linguaggi della video arte, della scenotecnica come del lavoro dell'attore d'avanguardia, tra il corpo in scena e la performance espressiva. L'intervallo di elaborazione prevede un lavoro complesso di costruzione della luce, di sottrazione esiziale che sembra riflettere l'esperienza del laboratorio e della performance teatrale concepita da Neiwiller. Accetta si concentra sul tempo dell'immagine in movimento, verso le sequenze che ricompongono il reale. È come se nel nero dell'occhio il teatro si aprisse al cinema, e viceversa, costringendosi nel tempo dilatato



07

Cesare Accetta,

Colore, 1994.

Glicée print,

100 × 100 cm.

Collezione dell'artista

dell'istante fotografico. La sua fotografia, da sempre scandisce quell'attimo prima – o dopo – l'azione. Costituisce una sorta di intervallo perduto, una sospensione che coincide con il nero e apre alle possibilità, e all'immaginazione, dello sguardo e dello spettatore. L'attesa, il *punctum* di Barthes, quell'indeterminato della fotografia che consente di immaginare e costruire storie a colui che guarda.

Non a caso, la prima mostra distante dalla scena teatrale, si intitola *Nero sensibile* e si tiene a Villa Pignatelli nel 1985. Un chiaro indirizzo declinato dall'attrazione musicale per il nero, un campo di 'tensione' e 'guerra' per la messa in scena, dove può accadere di tutto: fino a sprofondare e rilevare, in una dimensione teatrale, la struttura degli immaginari. Oggi, nel 2015, anche l'archivio immenso di Cesare Accetta si presenta come una matassa densa e nera, dal quale estrarre e trasportare in una nuova dimensione digitale, pochi, laceranti, brandelli di luce.

Nel corso del tempo, la ricerca, la sua preoccupazione creativa è diventata una sorta di disciplina dell'occhio e della persona. Refrattario alle sovraesposizioni, essenziale, una confidenza singolare con il mondo che si anima, palpita e vive della luce. Accetta ha attraversato incolume il campo dei media e della rappresentazione spettacolare: l'esperienza fondante sulle scene del teatro napoletano di ricerca, il passaggio al set cinematografico e alla manipolazione della luce, il riferimento costante

all'approccio fotografico, quindi alla riflessione sul linguaggio di Duane Michals. Da qui passa l'elaborazione progressiva di uno sguardo più complesso di costruzione della luce, concentrato sul tempo dell'immagine in movimento, verso le sequenze che ricompongono il reale e consentono di riflettere sulla fotografia e sulle relazioni intermediali. Sintetizzato nel movimento rapsodico di *Dietro gli occhi* -³⁸ dove la tensione circolare spezza la linearità del tempo occidentale e, in un'unica, progressiva 'sequenza' in più stanze, accosta lo sguardo al corpo che prende forma nello spazio, alla faccia – per esempio alla maschera di Antonio Neiwiller – che sconfessa, e si nutre del buio.

Accetta elabora l'esperienza accumulata, lavora tradendo continuamente la natura del medium, negando l'istante impossibile della fotografia da una parte, dall'altra negando la narrazione della vita che scorre nel flusso della pellicola cinematografica. Tanto nell'immagine fotografica dilata lo spazio oltre la cornice, mette in relazione i frammenti, collega singolarità per montarle in narrazioni cicliche, quanto nel video ha esaltato le radici fotografiche dell'immagine in movimento, rallentando ed esasperando il moto per montare istante su istante, come in un eterno ritorno che trova pace nell'immagine ferma e sospesa, o meglio nella dialettica intensa e concettuale tra fotografia e teatro. Comunque aprendo un dialogo complice e performativo verso lo sguardo produttivo dello spettatore.

Bisogna ripartire dalla relazione dell'artista con l'apparecchio fotografico e le sue origini, con la camera oscura, con la stanza-scatoletta nera che produce luce-immagine e si offre come fonte inesauribile per ricercare e giocare con ciò che gli interessa, il corpo dell'attore nello spazio teatrale della camera oscura. La scena è scarna, essenziale, addirittura primitiva. Il teatro è fotografico e la camera oscura diventa una placenta buia di 'nero sensibile', attraverso la quale partorire l'energia luminosa del bianco e delle declinazioni del bianco, nei tratti evidenti del volto, nel combattimento erotico tra i corpi, nelle sembianze ridotte al minimo della riconoscibilità dell'attore, trasformando in fantasmi irriconoscibili le forme di Toni Servillo e Iaia Forte, Andrea Renzi o Alessandra D'Elia. Le parti del corpo assumono vita propria nella condensazione del nero: una mano tira fuori dalla fluidità dello specchio la vita, le sue possibilità innumerevoli da costruire o inventare -³⁹. L'occhio si surriscalda muovendosi empaticamente tra il nero e i dettagli essenziali del dramma, i tratti porosi del corpo e del volto, quasi una riduzione all'osso dell'immagine, l'essenza del costruire ombre, concepire e fare fotografia.

Le stampe dal grande formato portano a compimento un viaggio e rappresentano su tela una nuova avventura dello sguardo nel buio: sensibilmente risucchiano e trasferiscono l'occhio in un'energia musicale che si dilata fino a coincidere nel tempo profondo e unitario della notte dello spettatore, o dell'inconscio, nel momento in cui afferra il riflesso seduttivo della luce. Quel nero, musicale e promiscuo, intermediale -⁴⁰, scava tutta la gravità dei bassi dell'animo, da regista dell'immobile,

consegnandosi alla performance dello sguardo ed esaltando il potere dei corpi ⁻⁴¹.

La fotografia di Accetta va accolta e contestualizzata nella più feconda sperimentazione – etica ed estetica – contemporanea, oscillante tra una diversa autorità della rappresentazione e una nuova equità della relazione immagine-spettatore. Quella di un diverso potere dell'immaginazione che, attivata dall'obiettivo e dalla soggettività, si disperde e matura negli occhi del consumatore di immagini. Appunto quella che secondo Poivert assomiglia a una sorta di “teatro vetrato e paralizzato” ⁻⁴² ma pronta ad aprire sensibilità e sguardo sull'altrove di chi guarda, e penso qui alle inquietudini del lavoro di Jeff Wall, di Gregory Crewdson o, per altri motivi, di Liu Zheng. Si è già detto: “Né finzioni né simulacri”, per riprendere i luoghi comuni della critica postmoderna, ma forme dell'esperienza immaginativa che, oltre la lettura di Poivert, attingono al lungo repertorio di una contaminazione e uno scambio di lunghissima durata.

Accetta elabora e controlla il processo in ogni sua fase. Il risultato finale è sguardo dalla composizione pittorica, contaminazione tra i dispositivi cinematografici e teatrali, riferimento e citazione che concretizzano l'ossimoro visivo che è la fotografia. Una sorta di teatro eterno e fotografico: l'immagine diventa una performance, un gesto che apre alla lettura di senso dello spettatore e risponde alla preoccupazione etica di rimescolare le carte del reale e del virtuale fuori di un'ideologia spettacolare. La complessità del set, nella stampa finale perde ogni riferimento alla macchina teatrale, il macro diventa il micro e viceversa, c'è solo l'onda di luce perturbante che affiora dal nero, vive della sperimentazione ottico chimica, e sopravvive nella rimediazione digitale ⁻⁴³. Il suo approccio 'cinematografico' alla fotografia richiama il gioco surreale e hollywoodiano delle grandi immagini dell'americano Gregory Crewdson. Set che oscillano continuamente, ambigualmente, tra realtà e finzione, tra possibile e impossibile, concentrandosi sulle possibilità delle immagini in movimento. Lo scarto è legato a una scelta, e ad una storia, culturale che implica una sorta di disciplina dell'occhio e della persona: rispetto ai set complessi, alle gru, a pochi luci imponenti e a una postproduzione digitale elaborata e complessa nel caso dell'americano, Accetta privilegia la semplificazione, il minimalismo, analizzando l'uso della luce nella pittura seicentesca come per alcuni versi la stessa storia del cinema europeo, magari collocandosi tra Antonioni e Wenders, la densità concettuale dei colori e dei contrasti punta all'essenza dell'immagine in grado di restituire il tempo.

La centralità del nero intende riaprire le porte del tempo: la porosità dello spazio fotografico rinnovato ed inventato deve concedere e promuovere la profondità del tempo per lo sguardo, soggettivo. La fotografia di Cesare Accetta è consapevolezza che eccede la 'teatralizzazione' dell'immagine e scandisce quell'attimo prima – o dopo – l'azione, in attesa, *in between* ⁻⁴⁴. La stessa sospensione ed attesa che contraddistingue il ritmo circolare dei video di Bill Viola. Siamo di fronte a una

sorta di intervallo perduto, una sospensione che apre alle possibilità, e all'immaginazione, dello sguardo e dello spettatore. L'attesa, nel fotografico, intercetta l'occhio pendolare dello spettatore: il *punctum* di Roland Barthes si prende la sua rivincita, esaltando quello sguardo in grado di immaginare e costruire storie. L'obiettivo, in sintonia con la disciplina dell'occhio e della persona, lavora per sottrazione. I colori, le forme, attraverso la luce sono sottratti al buio, per lasciare tracce dei corpi – del corpo – sullo schermo, non solo quello di carta. Sembra un combattimento per l'immagine, o ancora di più per l'immaginazione. Un combattimento vissuto ai confini del mondo e alle origini dell'immagine – non solo quella riproducibile tecnologicamente – quando i corpi faticavano ad uscire dal buio per tradursi in immagine e lasciare poche tracce porose e manuali sulle pareti di pietra.

—
Note

- ¹ Batchen 1997.
- ² Poivert 2011 [2010], pp. 225-226.
- ³ Ibid.
- ⁴ Valeriani 2009.
- ⁵ Bolter / Grusin 1999 [2002].
- ⁶ Poivert 2011 [2010], p. 227.
- ⁷ Agus / Chiarelli 2007, Anderson 2015, Balk 2002, Meyer-Plantureux 1992, Pauli 2006.
- ⁸ Dondero 2008, Vanhaesebrouck 2009, Volli 1989.
- ⁹ Volli 1989, pp. 70-71.
- ¹⁰ Vanhaesebrouck 2009.
- ¹¹ Abruzzese 1992, p. 10.
- ¹² Freund 1976 [1936].
- ¹³ Fiorentino 1992, pp. 30-32. Da oltre un ventennio, parte della mia ricerca è dedicata alla cultura fotografica napoletana tra Ottocento e Novecento. Negli ultimi anni, ho dedicato particolare attenzione agli sviluppi della fotografia contemporanea sia attraverso esposizioni e riflessioni articolate (Fiorentino 2010a), sia attraverso contributi monografici dedicati, tra gli altri, a Biasiucci (Fiorentino 2012a, 2012c) e Accetta (Fiorentino 2010b, 2012b) presi qui in considerazione, al fianco di Donato, secondo una prospettiva e un'articolazione completamente nuova. Per altri versi – e di questo ringrazio Titta Fiore e Alessandra Pacelli – ho avuto la possibilità di seguire costantemente gli sviluppi più recenti della ricerca di Donato, Biasiucci e Accetta scrivendone per le pagine del "Mattino".
- ¹⁴ Fiorentino 2010a, pp. 19-20.
- ¹⁵ Donato / Savarese 2010.
- ¹⁶ Mulas 1973.
- ¹⁷ Fiorentino 2010e, p. 39.
- ¹⁸ Ibid.
- ¹⁹ Franco 2007.
- ²⁰ Ivi, p. 80.
- ²¹ Donato 1980.
- ²² Volli 1989, pp. 72-80.
- ²³ Fiorentino 2013.
- ²⁴ Ivi, p. 50.
- ²⁵ Ibid.
- ²⁶ Grieco 2002, Di Vaio 2014.
- ²⁷ Fiorentino 2012a, 2012c.
- ²⁸ Bonetti 2012, p. 177.
- ²⁹ Neiwiller 2000, p. 76.
- ³⁰ È ancora Volli ad annotare la corrispondenza tra occhio, teatro e fotografia. Sia il teatro che la fotografia sono macchine per far vedere (Volli 1989, p. 70).
- ³¹ Deitch 1992.
- ³² Barthes 1980.
- ³³ Deleuze 2004 [1988].
- ³⁴ Valeriani 2009.
- ³⁵ De Certeau 1990.
- ³⁶ Mulas 1973.
- ³⁷ Fiorentino 2012a.
- ³⁸ Accetta 2012.
- ³⁹ Calvino 1956.
- ⁴⁰ Bellour 2007 [2002].
- ⁴¹ Grazioli 1998.
- ⁴² Poivert 2011 [2010].
- ⁴³ Bolter / Grusin 1999. [2002].
- ⁴⁴ Volli 1989.

- Abruzzese 1992** Alberto Abruzzese, *Ai confini della civiltà*, in Giovanni Fiorentino, *Tanta di luce meraviglia arcana. Origini della fotografia a Napoli*, Napoli, Di Mauro, 1992, pp. 7-10.
- Accetta 2012** Cesare Accetta, *Dietro gli occhi. Ad est dell'equatore*, catalogo della mostra (Napoli, Pan, 2012), Napoli, Born to Print, 2012.
- Agus / Chiarelli 2007** Massimo Agus / Cosimo Chiarelli (a cura di), *Occhi di Scena. Fotografia e teatralità*, Pisa, Titivillus, 2007.
- Anderson 2015** Joel Anderson, *Theatre and Photography*, Palgrave, London, 2015.
- Balk 2002** Claudia Balk, *The History of Theatre Photography: Increasing Authenticity*, in Société internationale des bibliothèques et musées des arts du spectacle (a cura di), *Arts du spectacle, patrimoine et documentation*, Atti del XXIII Congresso internazionale (Paris 2000), Paris, SIBMAS – BnF, 2002.
- Barthes 1980** Roland Barthes, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980 [ed. orig. francese 1980].
- Batchen 1997** Geoffrey Batchen, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge, The MIT Press, 1997.
- Beck / Malina 1982** Julian Beck / Judith Malina, *Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952-1969)*, Milano, Ubulibri, 1982.
- Bellour 2007 [2002]** Raymond Bellour, *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, Milano, Bruno Mondadori, 2007 [ed. orig. francese 2002].
- Biasiucci 1995** Antonio Biasiucci, *Corpus*, Udine, Art&, 1995.
- Biasiucci 2000** Antonio Biasiucci, *Vacche*, Roma, Contrasto, 2000.
- Biasiucci 2004** Antonio Biasiucci, *Res - Lo stato delle cose*, Roma, Contrasto, 2004.
- Biasiucci 2012** Antonio Biasiucci, *Tre Terzi. Sacrificio Tumulto Costellazioni*, Roma, Peliti, 2012.
- Bolter / Grusin 1999 [2002]** Jay David Bolter / Richard Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini e Associati, 2002 [ed. orig. americana 1999].
- Bonetti 2012** Francesca Bonetti, *Antonio Biasiucci. Note per un'antologia, 1982-2012*, in Antonio Biasiucci, *Tre Terzi. Sacrificio Tumulto Costellazioni*, Roma, Peliti, 2012, pp. 174-183.
- Calvino 1956** Italo Calvino, *Fiabe italiane*, Torino, Einaudi, 1956.
- Cicelyn 2012** Eduardo Cicelyn (a cura di), *La casa madre. Biasiucci e Paladino*, catalogo della mostra (Sorrento, Villa Fiorentino, 2012), Torino, Umberto Allemandi, 2012.
- De Certeau 1990** Michel De Certeau, *L'invention du quotidien. I, Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.
- De Marinis 1987** Marco De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987.
- Deitch 1992** Jeffrey Deitch (a cura di), *Post Human. Nuove forme della figurazione nell'arte contemporanea*, catalogo della mostra (Torino, Castello di Rivoli, 1992), Milano, Skira, 1992.
- Deleuze 2004 [1988]** Gilles Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco*, Torino, Einaudi, 2004 [ed. orig. francese 1988].
- Di Vaio 2014** Gennaro Di Vaio, *Neiwiller, un poeta per amico*, Napoli, Alessandro Polidoro Editore, 2014.
- Donato 1976** Fabio Donato, *Masaniello. Ipotesi di lettura fotografica di una rappresentazione teatrale*, Napoli, ESI, 1976.
- Donato 1980** Fabio Donato, *Frammenti sul delitto dell'arte*, Napoli, Guida, 1980.

- Donato / Savarese 2010** Fabio Donato / Maria Savarese (a cura di), *Fabio Donato viandante tra le arti. Napoli, un fotoreportage lungo 40 anni*, catalogo della mostra (Napoli, PAN, 2010), Napoli, Paparo, 2010.
- Dondero 2008** Maria Giulia Dondero, *Photography as a Witness of Theatre*, in Jan Baetens / Isabella Pezzini / Hilde Van Gelder (a cura di), numero monografico, *Sémiotique et Photographie / Semiotics and Photography*, in "Rs/Si", vol. 28, nn. 1-2, 2008, pp. 43-57.
- Fiorentino 1992** Giovanni Fiorentino, *Tanta di luce meraviglia arcana. Origini della fotografia a Napoli*, Napoli, Di Mauro, 1992.
- Fiorentino 2010a** Giovanni Fiorentino, *Napoli nel mirino. Per una polifonia dello sguardo fotografico*, in Eduardo Cicelyn / Mario Codognato / Giovanni Fiorentino (a cura di), *'O vero. Napoli nel mirino*, catalogo della mostra (Napoli, Museo MADRE, 2010), Napoli, MADRE, 2010, pp. 17-32.
- Fiorentino 2010b** Giovanni Fiorentino, *In attesa che l'istante passi*, in Cesare Accetta, *03-010*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 2010), Napoli, L'alfabeto urbano, 2010, pp. 6-9.
- Fiorentino 2010c** Giovanni Fiorentino, *Accetta, l'eterno fascino della camera oscura*, in "Il Mattino", 15 ottobre 2010, p. 48.
- Fiorentino 2010d** Giovanni Fiorentino, *Un nuovo orizzonte verso il colore. Cesare Accetta racconta il passaggio dalle immagini di teatro ai set del cinema*, in "Il Mattino", 31 agosto 2010, p. 44.
- Fiorentino 2010e** Giovanni Fiorentino, *"Il Living Theatre mi cambiò la vita". Fabio Donato, dagli studi di architettura agli scatti che hanno immortalato i big dello spettacolo*, in "Il Mattino", 17 agosto 2010, p. 39.
- Fiorentino 2012a** Giovanni Fiorentino, *Sorrento "La casa madre". Antonio Biasiucci e Mimmo Paladino*, Capri, La Conchiglia, 2012.
- Fiorentino 2012b** Giovanni Fiorentino, *Il nero dietro gli occhi*, in Cesare Accetta, *Dietro gli occhi. Ad est dell'equatore*, catalogo della mostra (Napoli, PAN, 2012), Napoli, Born to Print, 2012, pp. 16-18.
- Fiorentino 2012c** Giovanni Fiorentino, *La caverna del Sud e la sismografia dell'occhio / The Cave of the South and the Seismograph of the Eye*, in Eduardo Cicelyn (a cura di), *La casa madre. Biasiucci e Paladino*, catalogo della mostra (Sorrento, Villa Fiorentino, 2012), Torino, Umberto Allemandi, 2012, pp. 31-39.
- Fiorentino 2013** Giovanni Fiorentino, *"In quel viaggio in India diventai un fotografo". Fabio Donato da Nea con gli scatti di quarant'anni fa*, in "Il Mattino", 6 giugno 2013, p. 50.
- Fontcuberta 2012 [2010]** Joan Fontcuberta, *La (foto)camera di Pandora. La fotografi@dopo la fotografia*, Roma, Contrasto, 2012 [ed. orig. catalana 2010].
- Franco 2007** Mario Franco, *Fabio Donato, un fotografo "non obiettivo"*, in Franco Donato, *Infiniti*, Napoli, Edizioni Morra, 2007, pp. 79-85.
- Freund 1976 [1936]** Gisèle Freund, *Fotografia e società*, Torino, Einaudi, 1976 [ed. orig. francese 1936].
- Giacchè 1991** Piergiorgio Giacchè, *Lo spettatore partecipante*, Milano, Guerini, 1991.
- Goffman 1969 [1959]** Erving Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, il Mulino, 1969 [ed. orig. americana 1959].
- Grazioli 1998** Elio Grazioli, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 1998.

- Grieco 2002** Antonio Grieco, *L'altro sguardo di Neiwiller*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2002.
- McLuhan 1967 [1964]** Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, il Saggiatore, 1967 [ed. orig. americana 1964].
- Meyer-Plantureux 1992** Chantal Meyer-Plantureux, *La Photographie de Théâtre ou la mémoire de l'éphémère*, Paris, Paris Audiovisuel, 1992.
- Mulas 1973** Ugo Mulas, *La fotografia*, a cura di Paolo Fossati, Torino, Einaudi, 1973.
- Neiwiller 2000** Antonio Neiwiller, *L'altro sguardo*, in Biasiucci 2000, p. 76.
- Pauli 2006** Lori Pauli, *Acting the Part: Photography as Theater*, London, Merrell, 2006.
- Poivert 2011 [2010]** Michel Poivert, *La fotografia contemporanea*, Torino, Einaudi, 2011 [ed. orig. francese 2010].
- Silvestro 1971** Carlo Silvestro, *The Living Book of The Living Theatre*, Milano, Mazzotta, 1971.
- Tytell 1995** John Tytell, *The Living Theatre: Art, Exile and Outrage*, New York, Grove Press, 1995.
- Valeriani 2009** Luisa Valeriani, *Performers. Figure del mutamento nell'estetica diffusa*, Roma, Meltemi, 2009.
- Vanhaesebrouck 2009** Karel Vanhaesebrouck, *Theatre, Performance Studies and Photography: a History of Permanent Contamination*, in "Visual Studies", vol. 24, n. 2, 2009, pp. 97- 106.
- Volli 1989** Ugo Volli, *La quercia del duca*, Milano, Feltrinelli, 1989.

_ fonti

96 **Carlo Pini (1806-1879).**
Conservatore,
fotografo, editore
— CHIARA NALDI

110 **Qualche nota su**
fotografia, diritto
d'autore e libere
utilizzazioni
— CARLO ELIGIO MEZZETTI

Carlo Pini (1806-1879). Conservatore, fotografo, editore

Abstract

Based on unpublished sources, this article charts the significant photographic production of Carlo Pini, previously characterized as a mere amateur by photo-historian Piero Becchetti. Beginning in the late 1860s, Pini promoted and conducted photographic campaigns on ancient drawings and ‘grottesche’ decorations in the Uffizi Gallery, as well as on artists’ autographed manuscripts in the Archivio di Stato in Florence. Pini’s photographic reproductions were offered to a variety of potential users, including artists, scholars, and archivists. He was also a prolific publisher whose business, located in the heart of Florence, was aimed at an international public.

Keywords

CARLO PINI, FLORENCE, UFFIZI GALLERY, ORNAMENTAL DRAWINGS, AUTOGRAPHED MANUSCRIPTS

Nell’archivio storico dell’Accademia di Belle Arti di Firenze è conservata una raccolta di quattro album con fotografie che riproducono disegni d’ornato del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi ⁻¹. Una dicitura manoscritta sul primo volume informa che gli album vennero “offerti” all’Accademia nel 1876 dal cavalier Carlo Pini, ma non specifica se egli ne fu anche l’autore. Allo stesso album è allegato il catalogo commerciale a stampa delle fotografie che fu pubblicato da Le Monnier, il cui frontespizio indicava che a Carlo Pini, editore delle stesse, occorreva rivolgersi per l’acquisto (fig. 1) ⁻².

Pini era all’epoca il conservatore del patrimonio grafico degli Uffizi; come vedremo in seguito, era anche incaricato di accogliere i fotografi nel Gabinetto e aveva voce in capitolo sulla concessione dei permessi per le campagne fotografiche. Il fatto che fosse un esperto conoscitore dei materiali conservati e che lavorasse a diretto contatto i fotografi locali fa nascere il sospetto – assieme ad altri indizi – che egli potesse essere proprio il fotografo dei disegni degli Uffizi.

Questo studio ha lo scopo di ricostruire l'attività fotografica di Carlo Pini (1806-1879), del quale non si riscontrano tracce storiografiche oltre alla suggestione di Piero Becchetti che, nel 1978, lo definì "forse fotografo dilettante" sulla scorta del fatto che presentò una serie di fotografie di sculture d'artisti antichi all'Esposizione di Vienna del 1873⁻³. La figura di Pini, peraltro, è rimasta in ombra anche per ciò che riguarda la sua attività di conservatore: sue notizie emergono in maniera indiretta in riferimento ad altre personalità dell'ambiente culturale fiorentino dell'epoca, come Gaetano e Carlo Milanesi, coi quali fondò nel 1845 la Società degli amatori di belle arti, che aveva come intento proprio quello di produrre materiali per la storia dell'arte⁻⁴.

La formazione senese

È possibile ricostruire il primo periodo della vita di Carlo Pini grazie a una lettera di presentazione che egli stesso indirizzò nel 1842 al direttore degli Uffizi, Antonio Ramirez de Montalvo, chiedendo di esser preso in considerazione nel caso si presentasse un posto vacante adatto alle sue qualità⁻⁵. Nato a Siena nel 1806, a soli dieci anni Pini divenne aiuto custode dello zio presso il neonato Istituto di Belle Arti, prendendone il posto dopo circa un decennio. Presso l'Istituto senese apprese i fondamenti del disegno e intraprese da autodidatta lo studio della storia della pittura, esercitandosi nel confronto tra le opere d'arte degli antichi maestri senesi. La passione per la conoscenza delle cose d'arte crebbe al punto da spingerlo a viaggiare, prima nelle zone limitrofe a Siena, poi nelle maggiori città toscane, osservando e disegnando le opere che trovava di maggiore interesse. Proprio nel 1842 ebbe modo di mettere in pratica l'esperienza acquisita allorché all'Istituto di Belle Arti si pose la necessità di ordinare, in maniera ragionata e secondo cronologia, la ricca raccolta di dipinti dell'antica scuola senese⁻⁶. Pini curò dunque il nuovo allestimento della galleria dell'Istituto stesso, che ottenne gran successo tra i visitatori e l'approvazione del Principe⁻⁷. Grazie alla presentazione di quest'ultimo e al sostegno del cavalier Luigi Pratellesi, Pini fu nominato secondo ispettore della Regia Galleria di Firenze, con *motu proprio* del 21 dicembre 1842⁻⁸. Fu promosso a primo commesso nel 1856⁻⁹ e divenne (in una data ancora imprecisata) conservatore del Gabinetto Disegni e Stampe. Ricoprì questa carica fino alla morte avvenuta nel 1879, quando gli succedette Nerino Ferri, con il quale nel 1873 aveva compilato il *Catalogo descrittivo delle stampe di varii tempi e scuole esposte al pubblico della R. Galleria degli Uffizi in Firenze*⁻¹⁰.

La cerchia degli intellettuali fiorentini

Il contesto culturale in cui Pini si inserì a Firenze fu quello di un importante sodalizio di cultori dell'arte. Il primo legame fu con Gaetano Milanesi, conosciuto negli anni senesi quando quest'ultimo era impiegato presso la Libreria Comunale e frequentato a Firenze dopo il suo trasferimento all'Archivio di Stato nel capoluogo toscano nel 1858⁻¹¹.



01

476 ornamenti vari per servire a diverse arti riprodotti con la fotografia dai disegni originali e dalle stampe rare della R. Galleria di Firenze, Firenze, Editore Carlo Pini, [1875], frontespizio

Insieme a Milanesi, Cesare Guasti e il domenicano Vincenzo Marchese, con i quali condivideva l'interesse per le fonti in ambito storiografico, Pini fondò nel 1845 la Società di Amatori delle Arti Belle ed avviò l'anno seguente un'attività editoriale intitolata la *Raccolta artistica*, pubblicata da Le Monnier⁻¹². Oltre all'interesse per le fonti c'era quello per la riscoperta dei primitivi e la condivisione delle teorie puriste sull'arte, di cui il gruppo si fece promotore attraverso scritti come *Del Purismo*, pubblicato nel 1852 in occasione dell'esposizione all'Accademia⁻¹³.

L'attenzione per le fonti storiche era al centro anche degli incarichi che queste figure ottennero presso varie istituzioni fiorentine: Gaetano Milanesi era impiegato presso l'Archivio di Stato, mentre suo fratello Carlo era stato chiamato nel 1842 da Gian Pietro Vieusseux, che gli aveva affidato la compilazione dell'*Archivio Storico Italiano*, di cui assunse anche la direzione alla sua morte avvenuta nel 1863⁻¹⁴; Cesare Guasti, dopo aver iniziato come commesso archivista dell'Opera di Santa Maria del Fiore, nel 1852 divenne aiuto archivista presso il nuovo Archivio Centrale dello Stato Toscano, dove ricoprì la carica di sovrintendente nel 1874⁻¹⁵.

Il sodalizio si distinse anche per una significativa produzione letteraria, di cui è opportuno ricordare la traduzione dal francese del saggio di Étienne-Jean Delécluze su Leonardo da Vinci, curata da Pini

con Carlo Milanese nel 1844 ⁻¹⁶; l'importante contributo storiografico di Vincenzo Marchese, con l'edizione delle *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani* del 1846 ⁻¹⁷; infine, l'opera degna di maggior nota a cui Pini partecipò: l'edizione delle *Vite* del Vasari curata da Gaetano Milanese, tra il 1878 e il 1885, per l'editore Sansoni ⁻¹⁸.

"Negative" agli Alinari

La fotografia di riproduzione di opere d'arte aveva un ruolo e uno spazio importante nella cultura fotografica dell'epoca. A Firenze ricordiamo tra i momenti più importanti la campagna Alinari sui disegni di Raffaello nel 1858, commissionata dal principe consorte Alberto I d'Inghilterra ⁻¹⁹, e quella sui dipinti delle Regie gallerie, per la quale i Fratelli Alinari ottennero un permesso annuale nel 1860 ⁻²⁰. Nel 1864 il fotografo inglese John Brampton Philpot, attivo a Firenze dal 1850 ⁻²¹, ricevette il permesso di fotografare i disegni degli antichi maestri nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi ⁻²². L'anno successivo, a gennaio, la ditta Alinari avanzò una nuova richiesta per fotografare i disegni, ottenendo il primo rifiuto da parte della direzione proprio su indicazione di Carlo Pini. In quanto conservatore, infatti, quest'ultimo era incaricato di seguire artisti, copisti e fotografi durante la loro attività di studio, copia e riproduzione al Gabinetto. Pini giustificò il suo disaccordo per una nuova campagna fotografica Alinari adducendo come motivazione il fatto che sarebbe stata eseguita a "ridosso" del lavoro di Philpot, già esaustivo riguardo alla riproduzione dei disegni degli antichi maestri:

—
E siccome queste riproduzioni [Alinari e Philpot] sono state dai fotografi med.i poste in commercio, così vien largamente provveduto all'interesse dell'arte ed al desiderio degli amatori. Perciò la nuova domanda degli Alinari palesa l'intenzione di fare, come suol dirsi, un ridosso a Philpot, poiché essi non farebbero altro che riprodurre le cose stesse fatte da lui. [...] mi permetto di fare altresì osservare che concedendo un novo permesso agli Alinari, vorrebbe giustizia che lo stesso fosse concesso a quanti altri fotografi venissero per loro mero interesse a domandare simigliante cosa; e così io, che debbo occuparmi di acconciare e sistemare tutte le altre grandi masse di Disegni e Stampe, altro non potrei fare che stare a disposizione dei fotografi e continuamente levare e rimettere in cornice i disegni con danno della loro conservazione. Vero è che uno degli Alinari presentandomi la nota dei disegni mi ha dichiarato verbalmente che li riprodurrebbe senza levarli di cornice, ma io dubito fortemente che ciò possa riuscire, ed allora sarebbe da aspettarsi nuove domande perché i disegni fossero, come le altre volte, levati di cornice ⁻²³.

—
La direzione avallò le ragioni di Pini e qualche mese più tardi, con le stesse motivazioni, negò il permesso anche al fotografo Enrico Andreotti ⁻²⁴.

Un nuovo divieto nei confronti di Alinari giunse nel 1866: i fotografi lavoravano su commissione del bibliotecario del Conservatoire des Arts et Métiers di Parigi, che li aveva incaricati di fotografare alcuni disegni di ornamenti, macchine idrauliche e altri soggetti. La direzione motivò il diniego con il reiterato parere del Pini, il quale aggiunse che le stanze di conservazione dei disegni e delle stampe erano occupate sia dagli studiosi sia da Philpot, che stava riproducendo la collezione dei disegni donati da Emilio Santarelli ⁻²⁵.

Se nel catalogo Alinari del 1865 la parte dedicata ai disegni era ancora limitata alla prima campagna su Raffaello in Firenze, Venezia e Vienna ⁻²⁶, e se alla stessa data i disegni avevano scarso spazio anche nella produzione di Brogi, fu perché questa specialità commerciale venne gestita in un regime di duopolio da Philpot e, come vedremo, dallo stesso Pini ⁻²⁷.

La scrittura degli artisti

Le fotografie presentate da Carlo Pini all'Esposizione di Vienna del 1873 riproducevano disegni autografi degli artisti poi confluiti nella pubblicazione in più volumi *La scrittura di artisti italiani*, realizzata nel 1876 in collaborazione con Gaetano Milanese, che ne redasse il testo ⁻²⁸. Attribuita solitamente a quest'ultimo, in realtà l'opera era frutto di un progetto editoriale di Pini, come egli stesso scrisse nella premessa dell'opera:

—
il sottoscritto [...] si è accinto alla pubblicazione di quest'Albo di più di trecento autografi di artisti italiani. [...] Il fine principale che si propose l'editore col riprodurre la scrittura degli artisti fu quello pertanto di aiutare la cognizione delle loro opere [...] quindi l'albo ha eziandio una importanza storica. E l'amico mio cavalier Gaetano Milanese, autore di vari scritti artistici [...] si assunse cortesemente non solo di accertare gli autografi, ma ancora di compilare le Notizie sugli Artefici compresi nell'albo ⁻²⁹.

—
La paternità del progetto è significativa non per una questione di merito, ma per l'uso scientifico del mezzo fotografico: la fotografia si trova qui applicata allo studio filologico delle fonti manoscritte, col fine di creare uno strumento iconografico in grado di facilitare l'attribuzione dei disegni. A questo progetto Pini aveva pensato già da diversi anni, come attestato da un documento nelle gallerie fiorentine del 1869 che riporta la sua richiesta di riprodurre in fotografia quei manoscritti, lettere e documenti autografi degli artisti. Dovendo curare l'ordinamento dei disegni degli Uffizi, spesso caratterizzati da segni e scritte che egli riteneva il mezzo più sicuro per determinarne l'autore, chiedeva infatti di "poter riprodurre egli stesso, col mezzo della fotografia, quelli che possiede l'archivio centrale di Firenze" ⁻³⁰.

Un precedente storiografico in termini attribuzionistici era stata la famosa pubblicazione di Johann Wilhelm Gaye sul *Carteggio inedito degli artisti* ⁻³¹: tre volumi, apparsi nel 1839-1840, che restituivano la

vasta corrispondenza degli artisti con principi, mecenati e privati, conservata negli archivi e nelle biblioteche pubbliche del Granducato. È sulla scia di quest'opera che forse si inserisce il lavoro di Pini e Milanese, che in un passaggio ulteriore, attraverso l'uso della fotografia, associava all'intento storiografico quello filologico-visivo.

La scrittura di artisti italiani si presenta come una sorta di dizionario biografico. Alla "vita" di ciascun artista, redatta da Milanese, seguono la fotografia del manoscritto autografo incollata singolarmente sul cartoncino e la trascrizione del testo, per facilitarne la comprensione. È un esempio notevole dell'impiego della fotografia a servizio della storiografia artistica, dal momento che nell'edizione l'immagine precede e sostiene l'indagine sulle opere: è il testo a illustrare l'immagine e non viceversa. Rimane difficile stabilire la fortuna della pubblicazione, che inizialmente venne edita in fascicoli. Nel maggio del 1877 il Ministero della Pubblica Istruzione chiedeva una copia della XI dispensa da inviare al console di Melbourne ⁻³². Nella risposta, la direzione delle Gallerie faceva presente che Pini sperava ancora in una gratifica da parte del Ministero per il lavoro svolto; quest'ultimo, tuttavia, si limitò ad inviare 20 lire solo per la XII dispensa, senza proseguire nell'acquisto delle altre adducendo motivi economici ⁻³³.

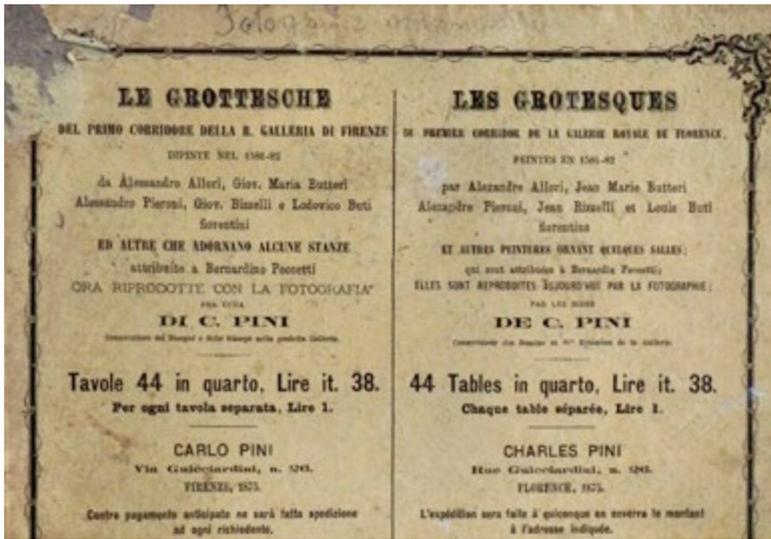
La funzione di conservatore e quindi di conoscitore dei materiali del gabinetto pose Pini al centro della realtà museale fiorentina, in una posizione privilegiata che gli permise di individuare le richieste che il pubblico, i turisti, gli artisti e gli amatori iniziavano a manifestare anche nei confronti della riproduzione di opere d'arte. Fu probabilmente questa nuova consapevolezza che lo spinse ad intraprendere un'attività di documentazione fotografica dei disegni antichi, supportata da un esercizio commerciale posto proprio in via Guicciardini, fra Palazzo Pitti e gli Uffizi ⁻³⁴.

Le grottesche del primo corridoio della Regia Galleria

Presso la biblioteca del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza è conservato un album di fotografie di grottesche degli Uffizi ad opera del Pini ⁻³⁵. A differenza dei quattro album d'ornato, acquistati per motivi didattici dall'Accademia di Belle Arti di Firenze, l'album faentino è stato acquisito in epoca recente, nel dicembre del 1974 ⁻³⁶.

L'opera è composta da una copertina in cartone e riporta a stampa le indicazioni commerciali in quattro lingue: italiano, inglese, francese e tedesco; ciò dimostra che l'attività di Pini era ben orientata verso un pubblico di viaggiatori anche stranieri (fig. 2). Le fotografie dei disegni delle decorazioni – 44 stampe all'albumina montate su tavole sciolte (fig. 3) – ritraggono le decorazioni commissionate da Francesco I ad Alessandro Allori nel 1581 (eseguite con l'aiuto di Ludovico Buti, Giovanni Maria Butteri, Giovanni Bizzelli, Alessandro Pieroni) e alcune decorazioni di Bernardino Poccetti ⁻³⁷.

Il soggetto delle grottesche della galleria degli Uffizi non compare nei cataloghi coevi degli altri stabilimenti fotografici fiorentini ⁻³⁸, essendo un tema ancora inusuale per la fotografia anche se bene in linea con il



02

Carlo Pini,

Album delle grottesche del primo corridore degli Uffizi, dettaglio della quarta di copertina in cartone, 34,5 × 26 cm. Biblioteca del Museo Internazionale della Ceramica, Faenza



03

Carlo Pini,

Grottesca del primo corridore degli Uffizi, 1875.

Albumina 24,6 × 14 cm (supporto secondario 33 × 25 cm), in Le grottesche del primo corridore della R. Galleria di Firenze dipinte nel 1581-1582 da Alessandro Allori, Gio. Maria Butteri, Alessandro Pieroni, Gio. Bizzelli e Lodovico Buti fiorentini ed altre che adornano alcune stanze attribuite a Bernardino Poccetti ora riprodotte con la fotografia da Carlo Pini, Firenze, Carlo Pini, 1875, tav. 5. Biblioteca del Museo Internazionale della Ceramica, Faenza

gusto dell'epoca. Tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento in Italia aveva ripreso vigore l'interesse per questi apparati decorativi, che in versioni diverse ricompaiono nella pittura che imita gli ornati rinascimentali di grandi maestri come Raffaello, Perugino o Signorelli ⁻³⁹. In pieno Ottocento la grottesca si afferma tra gli elementi figurativi consoni alla rivalutazione del passato locale e la sua ripresa serve sia come modello per l'ornato in accademia, sia per la rielaborazione pittorica ⁻⁴⁰. Nella seconda metà del secolo la grottesca quattro e cinquecentesca fa il suo ingresso anche nelle arti applicate, una produzione artigiana che tende a imitare i momenti più alti della storia artistica locale, il cui commercio è alimentato dalle esposizioni nazionali e internazionali ⁻⁴¹.

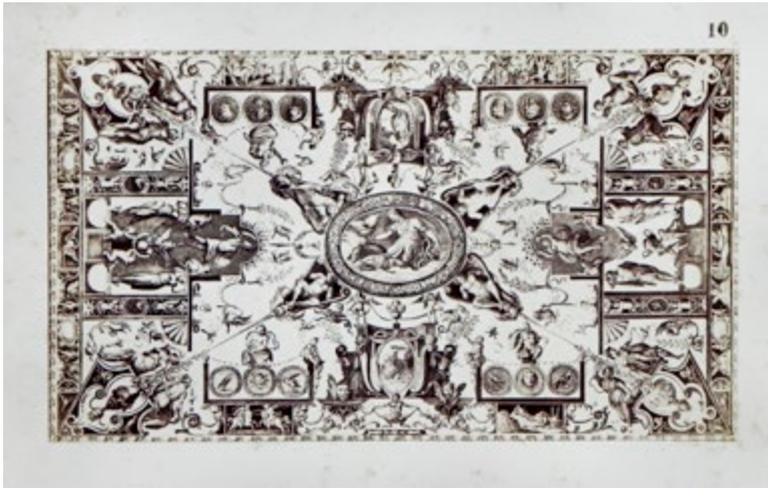
È soprattutto a Firenze, Siena e Perugia che si assiste allo sviluppo di scuole d'intarsio, d'intaglio e di maioliche, nelle quali gli artigiani si esercitano nella libera interpretazione delle grottesche dei maestri rinascimentali. Non per nulla, sul finire del secolo si assiste a un aumento delle fotografie di ornato nei cataloghi fotografici: in quello Alinari del 1873 occupavano solo lo 0,61% del totale, mentre nel 1887 la quota sale al 12% ⁻⁴². Questi dati rivelano con quale precocità Pini seppe proporre al pubblico internazionale un soggetto come quello delle grottesche, già ampiamente riprodotto in incisione (basti pensare al celebre esempio di Ludwig Gruner) ⁻⁴³, ma innovativo in fotografia. Nel suo album si alternano fotografie di intere campate con altre che inquadrano solo porzioni e dettagli, utili anche come modelli di studio: si tratta di un'attitudine della fotografia che Pini sviluppò ampiamente nei suoi quattro album di disegni d'ornato.

Gli album di ornato per le scuole di arti e mestieri

Gli album conservati all'Accademia di Belle Arti sono di grande formato, composti da tavole numerate singolarmente. Su ogni tavola sono incollate più fotografie all'albumina di piccolo formato che riproducono disegni di ornato (fig. 4). L'opera è introdotta da un frontespizio che recita "Opera dedicata alle scuole di arti e mestieri"; il catalogo commerciale allegato porta il titolo *476 ornamenti vari per servire a diverse arti riprodotti con la fotografia dai disegni originali e dalle stampe rare della R. Galleria di Firenze dei più notabili artefici fioriti dal XV al XVIII secolo* (fig. 1).

Ad avvalorare l'attribuzione di questa opera a Pini è un documento del 1882, successivo alla sua morte, in cui il soprintendente delle gallerie fiorentine invitava il Ministro della Pubblica Istruzione a promuovere la collezione fotografica presso le scuole e gli istituti tecnici del Regno:

—
Con devoto intendimento il defunto cav. Carlo Pini, conservatore dei disegni in questa galleria degli Uffizi, trasse da essi per riproduzione fotografica una raccolta di ornamenti varii per servire a diverse arti industriali. La scelta fu fatta in buon giudizio, e perciò la raccolta è stimata e ricercata anco al presente, specie all'estero ⁻⁴⁴.
—



04

Carlo Pini,
*Grottesca del primo
 corridore degli Uffizi, 1875.*
 Albumina 22,8 × 13 cm
 (supporto secondario 33
 × 25 cm), in *Le grottesche
 del primo corridore della
 R. Galleria di Firenze...*,
 tav. 10.
 Biblioteca del Museo
 Internazionale della
 Ceramica, Faenza

Tra gli strumenti didattici di cui si era dotata l'Accademia fin dal 1784 rientra anche un patrimonio librario che nel 1807 era stato aperto al pubblico, col desiderio di legare l'Accademia alla città che "tanto giovava delle sue attività"; le sue "commissioni" influivano sulle dinamiche culturali, intervenendo sui restauri dei monumenti antichi e costituendo quel circolo d'intellettuali su cui si faceva affidamento per la difesa e la sistemazione del patrimonio artistico ⁻⁴⁵. Nell'Inventario generale del 1875 si trovano, tra gli altri, due esemplari non titolati del Vignola, il Libro delle *Stampe di Architettura* di Gabriel Pierre Martin Dumont per la scuola di architettura, nonché gli *Ornamenti delle Fabbriche ad uso e comodo dei pittori e scultori* di Carlo Antonini per la scuola di ornato. Nel 1801 venne poi acquistata la biblioteca dell'architetto Giuseppe Salvetti, mentre un'altra acquisizione importante fu il lascito di ottocento volumi da parte dell'architetto Giuseppe Martelli ⁻⁴⁶.

Come le grottesche, anche i disegni d'ornato non trovarono molto spazio nei primi cataloghi commerciali dei fotografi. In quello di Philpot del 1870, dove predominano i disegni di figura e di paesaggio, le fotografie di ornato sono circa quaranta su un totale di 3.234: vi spiccano le opere di Ammannati, Bramante, Michelangelo, Pietro Catani, Cellini, Marco Marchetti, Perino del Vaga, Polidoro da Caravaggio, Giuliano da San Gallo e Vasari ⁻⁴⁷. Un progetto fotografico didattico fu presentato da Alphonse Bernoud nel 1870, allorché presentò domanda all'Accademia di poter fotografare i gessi per trarne dei modelli per gli artisti ⁻⁴⁸.

Il lavoro fotografico di Pini sui disegni di ornato è interamente dedicato a questa produzione artistica e perfettamente in linea con le necessità delle nuove scuole di arti e mestieri e con la temperie culturale che vede svilupparsi sempre più l'attenzione alle arti applicate all'industria. Le scuole di arti e mestieri, istituti tecnici introdotti in Toscana durante l'occupazione francese, erano diventate con l'Unità un punto importante nel panorama dell'istruzione a sostegno del progresso della nazione.

Gli album di ornato sembrano dunque inserirsi in un filone significativo per la riproduzione di opere d'arte a scopo didattico che ha le sue radici nelle vicende veneziane di Pietro Selvatico, a partire dal ben noto discorso *L'arte insegnata nelle Accademie secondo norme scientifiche* del 1852, in cui trattava dei vantaggi dell'impiego della fotografia come modello per gli artisti ⁻⁴⁹. Dello stesso periodo ricordiamo l'attività di raccolta di fotografie dell'Accademia di Brera, che fu regolamentata nel 1860 e inserita nello statuto redatto dal segretario e docente di estetica Giuseppe Mongeri ⁻⁵⁰.

In tale contesto la figura di Carlo Pini assume dunque un ruolo significativo come studioso autodidatta di cose d'arte, impegnato nella ricerca e nella produzione storiografica che privilegia la verifica delle fonti e dei documenti a sostegno della storia; come intellettuale inserito nella cerchia di eruditi fiorentini che sostengono le tendenze della pittura dell'epoca; infine come fotografo attento alle possibilità date dalla fotografia, di cui fa un uso puntuale con scelte di soggetti specifici e poco diffusi. La sua produzione fotografica, finora inedita, mostra come egli sia riuscito a declinare le opportunità offerte dal mezzo di riproduzione nella creazione di strumenti specifici: filologico con *La scrittura di artisti italiani*; didattico con gli album di ornato; e di documentazione di un particolare genere di decorazione rinascimentale, come le grottesche, che poteva servire alla produzione artigianale e che si rivolgeva anche alla clientela di artisti, amatori e turisti che gravitava nel centro storico della città.

Limitatamente alle fonti archivistiche e a stampa rinvenute finora, possiamo collocare la produzione fotografica del cavalier Pini negli ultimi due decenni della sua vita. Citato come fotografo già nel 1867 per la riproduzione del sigillo del Comune di Siena ⁻⁵¹, si conferma tale con la richiesta di permesso del 1869 per fotografare i manoscritti autografi degli artisti; mentre la produzione fotografica più sostanziosa si concentra alla metà degli anni Settanta con l'album di grottesche e la raccolta di disegni di ornamenti. Il commercio delle sue fotografie non si arresta però con la sua morte: come emerge da alcuni documenti, l'attività fotografica ed editoriale di Pini venne rilevata nel 1880 dalla figlia adottiva, Luigia Rosselli ⁻⁵².

—
Note

⁻¹ Migliorini 1994, p. 44.
⁻² 476 ornamenti [1875].
⁻³ Becchetti 1978, p. 6.
⁻⁴ Sarti 2010.
⁻⁵ Pini 1842 (le notizie biografiche che seguono sono desunte da questa lettera).
⁻⁶ *Ibid.*

⁻⁷ *Ibid.*
⁻⁸ Pratellesi 1842a-b (la lettera non specifica né il nome né il ruolo); Pini 1842.
⁻⁹ Pini Carlo promosso 1856.
⁻¹⁰ La copia manoscritta del catalogo è conservata presso il Gabinetto Disegni

e Stampe degli Uffizi (GDSU).
⁻¹¹ Sarti 2010.
⁻¹² La raccolta comprendeva 15 volumi. Il primo fu il *Manuale dell'arte greca* edito nel 1845, a seguire *Le vite de' più eccellenti pittori,*

- scultori e architetti di*
Giorgio Vasari, 1846-1857,
 14 voll.
 - **13** Milanese 1852. Cfr.
Barocchi 1973, pp. IX-XI.
 - **14** Fazzini 2010.
 - **15** Ciuffoletti 2003.
 - **16** Fazzini 2010.
 - **17** Cardelli 2005, p. 202.
 - **18** Barocchi 1973;
 cfr. Petrioli 2004.
 - **19** Peters 2011.
 - **20** Quintavalle 2003,
 p. 587.
 - **21** Tamassia 2002.
 - **22** Philpot 1864.
 - **23** Pini 1865.
 - **24** Direzione delle R.R.
 Gallerie 1865.
 - **25** Pini 1866.
 - **26** Alinari 1865.
 - **27** Brogi 1878.
- **28** Milanese 1876.
 - **29** *Ivi*, vol. 1, s.i.p.
 - **30** Pini 1869.
 - **31** Gaye 1839-1840.
 - **32** Ministero della
 Pubblica Istruzione 1877.
 - **33** *Ibid.*
 - **34** 476 ornamenti [1875].
 Il catalogo degli ornamenti
 non è datato, ma è
 sicuramente antecedente
 al 1876, data della nota
 di acquisto da parte
 dell'Accademia. Possiamo
 avanzare l'ipotesi che
 risalga al 1875, stesso
 anno dell'album delle
 grottesche.
 - **35** Le grottesche 1875.
 - **36** Inventario 1974.
 - **37** Lecchini Giovannoni
 1991, p. 236.
- **38** Alinari 1865; Brogi
 1865.
 - **39** Acidini Luchinat 1982,
 p. 198.
 - **40** *Ibid.*
 - **41** *Ivi*, p. 199.
 - **42** Settimelli / Zevi 1977,
 p. 314.
 - **43** Braun / Gruner 1850.
 - **44** Soprintendente 1882.
 - **45** Accademia 1984,
 pp. 32-33.
 - **46** *Ibid.*
 - **47** Philpot 1870.
 - **48** Migliorini 1994, p. 44.
 - **49** Serena 1997, p. 75.
 - **50** Mongeri 1860.
 - **51** Carpellini 1867, p. 131.
 - **52** Rosselli 1880. La
 vicenda è al centro di uno
 studio dell'autrice e di
 prossima pubblicazione.

- Alinari 1865** *Catalogo generale delle fotografie pubblicate dai fratelli Alinari a Firenze*,
 Firenze, Barbera, 1865.
- Accademia 1984** *Accademia di Belle Arti di Firenze 1784-1984*, Firenze, s.e., 1984.
- Acidini Luchinat 1982** Cristina Acidini Luchinat, *Grottesche*, in *Storia dell'arte italiana*,
 vol. 4, *Forme e modelli*, Torino, Einaudi, 1982, p. 198.
- Barocchi 1973** Paola Barocchi, *Presentazione*, in Gaetano Milanese, *Le opere di Giorgio*
Vasari, vol. 1, Firenze, Sansoni, 1973, pp. IX-XVII.
- Becchetti 1978** Piero Becchetti, *Fotografi e fotografia in Italia, 1839-1920*, Roma,
 Quasar, 1978.
- Braun / Gruner 1850** Emil Braun / Ludwig Gruner, *Specimens of Ornamental Art*,
Selected from the Best Models of Classical Epochs, London, McLean, 1850.
- Brogi 1878** Giacomo Brogi, *Catalogue des photographies publiées par la maison*
Giacomo Brogi de Florence, Florence, Civelli, 1878.
- Cardelli 2005** Mascia Cardelli, *I due purismi. La polemica sulla pittura religiosa in Italia*
1836-1844, Firenze, s.e., 2005.
- Carpellini 1867** Carlo Francesco Carpellini, *Intorno alle origini della città di Siena -*
Parte seconda, in "Bullettino della Società di storia patria municipale senese",
 vol. 1, n. 5, 1867, pp. 117-136.
- Ciuffoletti 2003** Zeffiro Ciuffoletti, *Cesare Guasti (ad vocem)*, in *Dizionario Biografico*
degli Italiani, vol. 60, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2003,
 disponibile online in <http://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-guasti_
 (Dizionario-Biografico)/> (06.02.2015).
- Fazzini 2010** Gianni Fazzini, *Carlo Milanese (ad vocem)*, in *Dizionario Biografico degli*
Italiani, vol. 74, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2010, disponibile

online <[http://www.treccani.it/enciclopedia/gaetano-milanesi_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/gaetano-milanesi_(Dizionario-Biografico)/>) (06.02.2015).

- Gaye 1839-1840** Johannes Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, 3 voll., Firenze, Giuseppe Molini, 1839-1840.
- Lecchini Giovannoni 1991** Simona Lecchini Giovannoni, *Alessandro Allori*, Torino, Allemandi, 1991.
- Maffioli 2003** Monica Maffioli, *I Fratelli Alinari: una famiglia di fotografi, 1852-1920*, in Monica Maffioli / Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), *Fratelli Alinari fotografi in Firenze, 150 anni che illustrarono il mondo*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 2003), Firenze, Alinari, 2003, pp. 21-56.
- Migliorini 1994** Chiara Migliorini, *La fotografia come modello. L'Accademia di Belle Arti di Firenze*, in "Archivio Fotografico Toscano", n. 19, 1994, pp. 43-51.
- Milanesi 1852** Carlo Milanesi, *Del Purismo. A proposito delle natalizie e delle parentali di Platone celebrati nella villa di Careggi da Lorenzo il Magnifico: quadro dipinto per commissione del governo francese dal professor Luigi Mussini*, Firenze, Stamperie delle Logge del Grano, 1852.
- Milanesi 1876** Gaetano Milanesi con la collaborazione di Carlo Pini, *La scrittura di artisti italiani (sec. XIV-XVII)*, 3 voll., Firenze, Le Monnier, 1876.
- Mongeri 1860** Giuseppe Mongeri, *Schema di Statuto per una Accademia di Belle Arti*, Milano, s.e., 1860.
- Peters 2011** Dorothea Peters, *From Prince Albert's Raphael Collection to Giovanni Morelli: Photography and the Scientific Debates on Raphael in the Nineteenth Century*, in Costanza Caraffa (a cura di), *Photo Archives and the Memory of Art History*, Atti delle conferenze (London e Firenze), Berlin e München, Deutscher Kunstverlag, 2011, pp. 129-144.
- Petrioli 2004** Pier Giacomo Petrioli, *Gaetano Milanesi, erudizione e storia dell'arte in Italia, profilo e carteggio artistico*, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 2004.
- Philpot 1870** John Brampton Philpot, *Catalogo delle riproduzioni fotografiche dei disegni originali degli antichi maestri posseduti dalla R. Galleria di Firenze*, Firenze, Philpot & Jackson, 1870.
- Pini 1842** Carlo Pini, *Catalogo delle tavole dell'antica Scuola senese, riordinate nel corrente anno 1842 ed esistenti nell'I. e R. Istituto di Belle Arti di Siena*, Siena, s.e., 1842.
- Quintavalle 2003** Arturo Carlo Quintavalle, *Gli Alinari*, Firenze, Alinari, 2003.
- Sarti 2010** Maria Giovanna Sarti, *Gaetano Milanesi (ad vocem)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 74, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2010, disponibile online in <[http://www.treccani.it/enciclopedia/gaetano-milanesi_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/gaetano-milanesi_(Dizionario-Biografico)/>) (06.02.2015).
- Serena 1997** Tiziana Serena, *Pietro Selvatico e la musealizzazione della fotografia*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", 4 ser. 2, 1997 (1999), pp. 75-96.
- Settimelli / Zevi 1977** Wladimiro Settimelli / Filippo Zevi (a cura di), *Gli Alinari fotografi a Firenze 1852-1920*, catalogo della mostra (Firenze, Forte Belvedere, 1977), Firenze, Alinari, 1977.
- Tamassia 2002** Marilena Tamassia (a cura di), *Firenze ottocentesca nelle fotografie di J.B. Philpot*, catalogo della mostra (Firenze, Reali Poste, 2002), Livorno, Sillabe, 2002.

- 476 ornamenti [1875]** *476 ornamenti vari per servire a diverse arti riprodotti con la fotografia dai disegni originali e dalle stampe rare della R. Galleria di Firenze dei più notabili artefici fioriti dal XV al XVIII secolo*, Firenze, Le Monnier, s.d. Catalogo a stampa.
- Le grottesche 1875** *Le grottesche del primo corridore della R. Galleria di Firenze dipinte nel 1581-82 da Alessandro Allori, Giov. Maria Butteri, Alessandro Pieroni, Giov. Bizzelli e Lodovico Buti fiorentini ed altre che adornano alcune stanze attribuite a Bernardino Poccetti. Ora riprodotte con la fotografia per cura di Carlo Pini*, Firenze, 1875. Esemplare consultato presso la biblioteca del Museo Internazionale della Ceramica di Faenza (MIC) (44 tavole mancanti: 2, 3, 8, 13, 14, 18, 23, 41, 42, 43, 44); dimensioni album 34,5 × 26 cm; dimensione media delle fotografie 23 × 14 cm.
- Inventario 1974** *Inventario della biblioteca*, n. 15525, mss. Biblioteca del Museo Internazionale della Ceramica, Faenza, 1974.
- Direzione delle R.R. Gallerie 1865** Direzione delle R.R. Gallerie, *Al Ministero della Pubblica Istruzione*, lettera ms., Firenze, 27 marzo 1865. Filza 1865 A fascicolo 29, Archivio Storico Gallerie Fiorentine (d'ora in poi ASGF), Firenze.
- Pini Carlo promosso 1856** S.a., Firenze, 05.07.1856, *Pini Carlo promosso a primo commesso*, lettere mss.. Filza 1856 1, fascicolo 34, ASGF, Firenze.
- Ministero della Pubblica Istruzione 1877** Ministero della Pubblica Istruzione, *Al direttore delle gallerie*, lettera ms., Roma, 24.07.1877. Filza 1877 B, fascicolo 72, ASGF, Firenze.
- Primo album 1876** S.a., *Primo album fotografie disegni ornato*, nota ms., 1876. Archivio Storico Accademia Belle Arti, Firenze.
- Philpot 1864** John Brampton Philpot, *Certificato delle fotografie*, lettera ms., Firenze, 31.10.1864. Filza 1864 2, fascicolo 86, ASGF, Firenze.
- Pini 1842** Carlo Pini, *Antonio Ramirez de Montalvo*, lettera ms., Siena, 05.12.1842. Filza 1842 1, fascicolo 51, ASGF, Firenze.
- Pini 1865** Carlo Pini, *Alla regia galleria*, lettera ms., Firenze, 23.01.1865, filza 1865 A fascicolo 19, ASGF, Firenze.
- Pini 1866** Pini, Carlo, *Alla direzione delle R.R. Gallerie*, lettera ms., Firenze, 12.09.1866. Filza 1866 A fascicolo 102, ASGF, Firenze.
- Pini 1869** Carlo Pini, *Al direttore delle gallerie*, lettera ms., Firenze, 20.03.1869. Filza 1869 A, fascicolo 46, ASGF, Firenze.
- Pratellesi 1842a** Pratellesi, A A. I. e R., lettera ms., Firenze, 15.12.1842. Filza 1842 1 fascicolo 51, ASGF, Firenze.
- Pratellesi 1842b** Pratellesi, A *Carlo Pini*, lettera ms., Firenze, 29.12.1842. Filza 1842 1, fascicolo 51, ASGF, Firenze.
- Rosselli 1880** Rosselli, *Al direttore delle gallerie*, lettera ms., Firenze, 24.12.1880, Filza 1880 B, fascicolo 55, ASGF, Firenze.
- Soprintendente 1882** Soprintendente, *Al Ministero della Pubblica Istruzione*, Firenze, 22.06.1882, Filza 1882, fascicolo 73, ASGF, Firenze.

Qualche nota su fotografia, diritto d'autore e libere utilizzazioni

Abstract

The legal issue of authorship in the field of photography is still unsettled. Italian and European courts which have assessed the relevant threshold have come up with somewhat conflicting decisions. Authorship, and consequently full copyright protection, have a natural impact on the dissemination and use of photographic works by third parties, touching fundamental rights like the freedom of speech and research. However, concerns like the narrowing of the role of photographs as tools for nurturing the public discourse should be better addressed on the ground of limitations and exceptions to the exclusive right to exploit photographic works, rather than in terms of access to copyright protection.

Keywords

COPYRIGHT, COPYRIGHTABLE WORKS, FUNDAMENTAL RIGHTS,
LIMITATIONS AND EXCEPTIONS

Fotografia e autorialità (giuridica)

Una sentenza della Corte di Giustizia dell'Unione Europea⁻¹, nel 2011, ha messo in crisi la tradizionale distinzione italiana tra fotografia 'autoriale' e fotografia 'semplice'. La Corte ha infatti sancito il principio per cui il carattere di 'riproduzione realistica' non osta alla qualificazione di una fotografia come opera dell'ingegno quando la sua realizzazione sia frutto di libere scelte creative che rispecchiano la personalità dell'autore; scelte che, nelle parole della Corte, possono concernere lo sfondo, la messa in posa della persona da fotografare o l'illuminazione, l'inquadratura, l'angolo di ripresa o l'"atmosfera" creata o, infine, la tecnica di sviluppo o l'impiego di programmi informatici.

Pochi giorni prima, la Corte di Cassazione italiana – pur con riferimento ad un libro composto di fotografie e testi – affermava che “il concetto giuridico di creatività [...] non coincide con quello di creazione,

originalità e novità assoluta, riferendosi, per converso, alla personale e individuale espressione di un'oggettività", concludendo così che "la creatività non può essere esclusa soltanto perché l'opera consiste in idee e nozioni semplici, ricomprese nel patrimonio intellettuale di persone aventi esperienza nella materia"⁻².

La giurisprudenza di merito ha perlopiù ignorato l'insegnamento della Corte di Giustizia dell'Unione Europea, e prestatato un ossequio meramente formale a quello della Corte di Cassazione. Così il Tribunale di Torino, sent. 1 giugno 2012, nega l'autorialità a fotografie di paesaggio perché "non appaiono presentare una speciale ed originale rielaborazione fantasiosa dei suddetti elementi paesaggistico architettonici"⁻³. Il Tribunale di Bari, ord. 8 aprile 2013, anche riconoscendo che "la soglia minima di creatività richiesta [...] è andata nel tempo abbassandosi", la nega per la fotografia di due barche a vela "che, sebbene ritratte con professionalità, non sembrano esprimere creatività o comunque un *quid pluris* rispetto all'oggettività del fatto"⁻⁴. La Corte d'Appello di Milano, sent. 20 maggio 2013, la nega a 123 fotografie professionali di automobili da competizione perché "puntano sempre ad una riproduzione oggettiva e formale del soggetto, senza introdurre quel *quid pluris* tipico di una reinterpretazione originale"; e ciò nonostante il consulente tecnico d'ufficio avesse concluso per il carattere creativo delle stesse, alla luce sia della "ricerca della raffigurazione originale e personale", sia della notorietà del fotografo e del successo dei volumi da questi pubblicati⁻⁵. Il Tribunale di Roma, ord. 30 settembre 2013, la nega al ritratto realizzato da un fotoreporter "pur essendo caratterizzat[o] da una qualche attività personale del fotografo"⁻⁶ e di nuovo, sent. 11.05.-01.06.2015, la nega a fotografie che "si esauriscono in una semplice riproduzione documentale di un determinato evento" senza rivelare la "capacità di intervenire sul soggetto in modo tale da evocare suggestioni"⁻⁷.

Liquidare questa giurisprudenza come ancora influenzata dall'estetica crociana – la cui impronta culturale peraltro certamente segnò la legge sul diritto d'autore all'epoca della sua emanazione – sarebbe riduttivo.

Mettere in pratica l'estensione del perimetro giuridico della fotografia autoriale, così come definito dalla Corte di Giustizia, comporterebbe infatti il passaggio, per un numero difficilmente calcolabile di fotografie, dalla protezione mediante il 'diritto connesso' sulle 'fotografie semplici', più tenui e improntata ad un certo favore per la circolazione e l'utilizzazione delle fotografie stesse, al diritto d'autore propriamente detto, il cui punto focale è invece la facoltà del titolare di determinare (e limitare) la cerchia dei fruitori dell'opera. È allora probabile che ad influenzare la giurisprudenza sopra richiamata sia piuttosto la preoccupazione di non innescare un processo di proliferazione ipertrofica di micro-monopoli sulle immagini, dettata anche dalla percezione che l'estensione dell'autorialità potrebbe porre delicate questioni quando il diritto dell'autore si ponga in antagonismo con diritti e libertà di altri, anche di rango costituzionale⁻⁸.

Ciò detto, quello della soglia di creatività non è probabilmente il terreno migliore per affrontare simili preoccupazioni. Esse andrebbero

infatti affrontate, e risolte, sul loro terreno naturale, per quanto quest'ultimo, come si vedrà in seguito, possa essere ostico specie con riferimento alla fotografia: quello delle cosiddette "utilizzazioni libere" delle opere dell'ingegno, cioè delle eccezioni o limitazioni al diritto d'autore che consentono di prescindere dal consenso del titolare del diritto in situazioni di particolare rilievo sociale, ovvero di innocuità per il titolare stesso.

La valenza 'costituzionale' delle utilizzazioni libere

Il tema delle libere utilizzazioni e delle loro implicazioni 'costituzionali' è da diversi anni al centro di un vasto dibattito in Europa che non riguarda soltanto la fotografia, ma investe tutte le categorie di opere dell'ingegno.

La Direttiva 2001/29 sul Diritto d'autore nella società dell'informazione⁻⁹ è stata probabilmente il primo atto normativo in materia di diritto d'autore nel quale emergesse la percezione dell'insufficienza, quali fondamenti della politica legislativa comunitaria in questo campo, dell'obiettivo immediato della "protezione degli investimenti" nella realizzazione di opere creative e di quello, mediato, del buon funzionamento del Mercato Unico europeo.

Più in particolare, scorrendo i *considerando* della Direttiva, risulta evidente la consapevolezza che il costante perseguimento di un "livello di protezione elevato" per i diritti di proprietà intellettuale non è 'costituzionalmente neutro', ma coinvolge diritti e principi fondamentali dell'ordinamento comunitario: "il rispetto dei principi fondamentali del diritto e segnatamente della proprietà, tra cui la proprietà intellettuale, della libertà d'espressione e dell'interesse generale"⁻¹⁰. La protezione delle opere dell'ingegno nella 'società dell'informazione' non viene quindi giustificata sulla base di mere considerazioni di efficienza economica (come era avvenuto nelle precedenti direttive), ma viene 'agganciata' ad un diritto fondamentale – il diritto di proprietà – di cui la proprietà intellettuale costituisce una specie.

Contemporaneamente, si riconosce che la protezione delle opere dell'ingegno si trova in un rapporto dialettico con la libertà d'espressione e l'interesse generale alla 'disseminazione' e accessibilità della cultura e dell'informazione⁻¹¹, in qualche misura smentendo il classico assunto per cui tale protezione è priva di costi sociali perché è sempre possibile per il pubblico accedere ad opere 'sostitutive'.

A determinare tale mutamento di prospettiva rispetto alla precedente normativa comunitaria è stato, probabilmente, l'operare congiunto di due fattori, uno per così dire 'di diritto', l'altro 'di fatto'.

Il fattore 'di diritto' è consistito nell'influenza della proclamazione della Carta dei Diritti fondamentali dell'Unione europea avvenuta il 7 dicembre 2000, poco prima della definitiva approvazione della Direttiva. Nella Carta, infatti, la protezione della proprietà intellettuale è menzionata nel secondo comma dell'art. 17 che è appunto dedicato al diritto di proprietà. Si è trattato di un inquadramento non privo di incertezze⁻¹², ma che ha consentito di dare al diritto d'autore una copertura

‘costituzionale’ e anzi uno *status* di diritto fondamentale. Il che non implica naturalmente una sua ‘assolutizzazione’, trovando anzi applicazione il generale principio per cui:

—
i diritti fondamentali [...] non risultano essere prerogative assolute e devono essere considerati in relazione alla funzione da essi svolta nella società. È pertanto possibile operare restrizioni all’esercizio di detti diritti [...] purché dette restrizioni rispondano effettivamente a finalità d’interesse generale perseguite dalla Comunità e non si risolvano, considerato lo scopo perseguito, in un intervento sproporzionato ed inammissibile che pregiudicherebbe la stessa sostanza di tali diritti ⁻¹³.

—

Proprio sulla non assolutezza della tutela conferita dal diritto d’autore si fondano alcune recenti pronunce della Corte di Giustizia dell’Unione europea relative al contemperamento di tale diritto con la libertà di espressione e d’impresa ⁻¹⁴.

Il fattore ‘di fatto’ è da ravvisarsi nella circostanza che, per la prima volta in materia di diritto d’autore, i ‘controinteressati’ abbiano fatto valere le loro istanze in modo pressante e organizzato nel processo decisionale comunitario. Le associazioni delle biblioteche e dei portatori di handicap, in particolare, seppero valersi di incisivi strumenti di *lobbying* per portare avanti le loro istanze, sfatando il pregiudizio della tecnicità e marginalità di questa materia per l’opinione pubblica.

Il punto di congiuntura di tali due fattori è rappresentato, nell’intento del legislatore europeo, proprio dalla disciplina delle ‘eccezioni’ al diritto esclusivo di sfruttamento economico dell’opera (le cosiddette “libere utilizzazioni”), quasi un ‘regolamento dei confini’ dell’esclusiva reso necessario dall’ampliamento delle prerogative degli autori, affinché quest’ultimo non andasse a scapito dell’esercizio di diritti costituzionalmente garantiti negli ordinamenti degli Stati membri, oltre che dalla Carta.

Più in particolare, e limitandosi ad una rapida rassegna delle libere utilizzazioni contemplate dalla Direttiva che esplicitamente e direttamente coinvolgono valori costituzionali:

- l’utilizzazione di opere dell’ingegno “a favore di portatori di handicap” (art. 5.3.b) attiene al principio di eguaglianza;
- gli “atti di riproduzione specifici” effettuati da biblioteche, istituti di istruzione, musei o archivi (art. 5.2.b) e la messa a disposizione del pubblico, per fini di istruzione e di studio, di opere o materiali protetti effettuata da tali istituzioni a mezzo di “terminali dedicati” (art. 5.3.n), così come la riproduzione o comunicazione al pubblico effettuate a “fini illustrativi per uso didattico o di ricerca scientifica” (art. 5.3.a), attengono al diritto all’istruzione e alla libertà di ricerca scientifica, oltre che al generale principio di promozione della cultura;
- le citazioni di opere protette “per esempio a fini di critica o di rassegna” (art. 5.3.d) e l’utilizzazione a fini di caricatura o parodia (art. 5.3.k) coinvolgono la libertà di manifestazione del pensiero;

- la riproduzione o comunicazione al pubblico di articoli “su argomenti di attualità” o opere radiotelevisive o altri materiali analoghi (quindi, probabilmente, anche di fotografie – art. 5.3.c) ovvero di “allocuzioni politiche” o di “estratti di conferenze aperte al pubblico” a fini informativi (art.5.3.b) sono strumenti della libertà di informazione;
- l’impiego di opere protette per assicurare il corretto svolgimento di procedimenti amministrativi, parlamentari o giudiziari (art. 5.3.e) coinvolge il corretto esercizio dei poteri dello Stato, oltre che il diritto di difesa.

L’apertura del legislatore europeo è stata però solo parziale e contrassegnata dalla prudenza. Innanzi tutto, la direttiva non armonizza pienamente le libere utilizzazioni, ma ne delinea l’estensione massima: salvo per quella prevista dall’art. 5.1⁻¹⁵, l’introduzione o la conservazione delle stesse nelle legislazioni nazionali è meramente facoltativa, mentre non è consentito ai legislatori nazionali di crearne di nuove.

Poi, i legislatori nazionali hanno comunque un esplicito vincolo nel recepire le libere utilizzazioni previste dalla direttiva: il cosiddetto “three-step test”, di cui all’art. 5.5, secondo cui esse possono trovare applicazione esclusivamente in “determinati casi speciali che non siano in contrasto con lo sfruttamento normale dell’opera o dei materiali” e che, comunque, “non arrechino ingiustificato pregiudizio” ai legittimi interessi del titolare dell’esclusiva. È questo un punto assai delicato, non essendo chiaro se il riferimento allo “sfruttamento normale dell’opera o dei materiali” comprenda soltanto le forme di sfruttamento attualmente e concretamente intraprese dall’autore o dai suoi aventi causa, ovvero anche quelle che siano astrattamente possibili, ma non intraprese dal titolare dei diritti perché, ad esempio, non ritenute tecnologicamente agevoli o economicamente profittevoli.

La Corte di Giustizia, peraltro, è intervenuta con alcune importanti precisazioni:

- è vero che gli Stati membri hanno la facoltà, e non l’obbligo, di introdurre o mantenere nei rispettivi ordinamenti le libere utilizzazioni previste dalla direttiva (o alcune soltanto di queste), ma una volta che tale scelta sia stata compiuta, essi non possono poi precisarne autonomamente i limiti⁻¹⁶;
- anche sul piano interpretativo, le espressioni delle disposizioni relative alle libere utilizzazioni di cui all’art. 5 della direttiva costituiscono “nozioni autonome del diritto dell’Unione che devono essere interpretate in modo uniforme in tutti gli Stati membri⁻¹⁷”;
- tale criterio di interpretazione uniforme, trattandosi di eccezioni o deroghe ai diritti conferiti dalla direttiva, deve essere restrittivo⁻¹⁸;
- esso però “deve consentire di salvaguardare l’effetto utile della eccezione così istituita e di rispettarne la finalità”, mantenendo un giusto equilibrio tra i diritti e gli interessi dei titolari di diritti, da un lato, e quelli degli utilizzatori delle opere, dall’altro⁻¹⁹, tenendo conto “di tutte le circostanze del caso di specie”⁻²⁰.

Le utilizzazioni libere tra legislazione italiana e dell'Unione europea

Alla luce delle sopra riportate precisazioni della Corte di Giustizia, è lecito chiedersi se alcune discrasie tra le norme europee e quelle italiane in materia di libere utilizzazioni siano effettivamente consentite dal diritto dell'Unione europea.

Così, ad esempio l'art. 5.3.a della Direttiva liberalizza la riproduzione e messa a disposizione del pubblico di opere "allorché l'utilizzo ha esclusivamente finalità illustrativa per uso didattico o di ricerca scientifica, sempreché, salvo in caso di impossibilità, si indichi la fonte, compreso il nome dell'autore, nei limiti di quanto giustificato dallo scopo non commerciale perseguito".

La corrispondente norma italiana – l'art. 70 l. n. 633/1941 sul diritto d'autore (LDA) – fa però riferimento a "brani o parti di opere", e consente quindi solo un utilizzo parziale e non la riproduzione o comunicazione al pubblico dell'opera nel suo complesso, che invece la norma europea consentirebbe. Se ciò può essere ragionevole per opere in forma scritta, dove anche l'utilizzo parziale può consentire di raggiungere l'intento didattico o scientifico perseguito, ben difficilmente potrebbe sostenersi altrettanto per le fotografie, dove il mero uso di 'frammenti' o 'dettagli' ovviamente mal si presta all'insegnamento e alla ricerca.

Lo stesso dicasi per la libera utilizzazione di cui all'art. 5.3.d della Direttiva, che consente le "citazioni, per esempio a fini di critica o di rassegna, sempreché siano relative a un'opera o altri materiali protetti già messi legalmente a disposizione del pubblico, che si indichi, salvo in caso di impossibilità, la fonte, incluso il nome dell'autore e che le citazioni siano fatte conformemente ai buoni usi e si limitino a quanto giustificato dallo scopo specifico". Il citato art. 70 LDA anche in questo caso consente un utilizzo solo parziale dell'opera, mentre è ovvio che difficilmente può 'citarsi' una fotografia se essa non sia integralmente riprodotta nella parte illustrativa dell'opera critica.

Altra discrasia concerne la possibilità di digitalizzare le opere (diverse da videogrammi e fonogrammi) a fini di consultazione.

L'importanza del tema è stata sottolineata, in linea generale e non limitata alla fotografia, dalla Conferenza dei Rettori delle Università italiane nella risposta alla consultazione pubblica indetta il 5 dicembre 2013 dalla Commissione europea sulla revisione delle norme in materia di diritto d'autore. In tale documento si legge, tra l'altro:

—
Academic libraries and archives have been almost entirely prevented from digitizing their collections by current copyright legislation without even any consideration to the purpose of their endeavour. [...] If they are not allowed to digitize their own collections [...], the academic libraries are also prevented from organizing their services in a modern way ⁻²¹.
—

L'art. 71-ter LDA in effetti liberalizza taluni atti di messa a disposizione degli utenti di biblioteche accessibili al pubblico ed archivi, a

scopo di ricerca o di attività privata di studio, di opere contenute nelle collezioni delle stesse biblioteche e archivi. La norma non prevede però la precedente (e necessaria) digitalizzazione dei materiali, così che essa finisce con l'essere applicabile in pratica soltanto alla messa a disposizione di opere o altri materiali (nel nostro caso, fotografie) che siano originariamente in formato digitale.

Nel disegno del legislatore comunitario, la corrispondente norma della direttiva 2001/29 (art. 5.3.n) presupponeva, invece, quella relativa agli "atti di riproduzione specifica effettuati da biblioteche accessibili al pubblico, istituti di istruzione, musei o archivi" (art.5.2.c), così che si potesse, da un lato, procedere alla digitalizzazione dei materiali, dall'altro metterli a disposizione del pubblico tramite terminali dedicati ⁻²². La norma sulla riproduzione è stata però trasposta nell'ordinamento italiano limitandola alle sole fotocopie (art. 68 co. 2 LDA), anziché mantenerne l'originaria estensione a tutti gli atti "di riproduzione specifica".

In alcuni casi, peraltro, le scelte del legislatore italiano riflettono quelle – quanto meno opinabili – del legislatore europeo. È così per la recentissima novellazione della legge sul diritto d'autore relativa a talune utilizzazioni delle cosiddette "opere orfane" ⁻²³ (artt. 69-bis e ss. LDA) ⁻²⁴.

Essa infatti delimita il campo di applicazione della nuova libera utilizzazione riferendosi soltanto alle opere (i) "pubblicate sotto forma di libri, riviste, quotidiani, rotocalchi o altre pubblicazioni", (ii) cinematografiche o audiovisive e fonogrammi, (iii) cinematografiche o audiovisive e fonogrammi prodotti da emittenti di servizio pubblico fino al 31 dicembre 2002 e che siano conservati nei loro archivi, (iv) opere e "altri contenuti protetti" inclusi, incorporati o formanti parte integrante delle opere o fonogrammi ora menzionati. Le fotografie (così come le opere grafiche, ad esempio) non sono quindi prese in considerazione, salvo che non siano incluse o incorporate nelle opere elencate dalla legge (cosiddette "embedded illustrations"). Si tratta di un'esclusione poco comprensibile e certamente criticabile.

A ciò si aggiunga che la disposizione liberalizzatrice copre solo finalità conservative e consultative, ma non si estende alla possibilità di utilizzazione delle opere per trarne, o per inserirle in, altre opere, quali ad esempio pubblicazioni di carattere critico o scientifico. Il diritto di riproduzione è infatti rigidamente vincolato a specifiche finalità (appunto conservative e consultative), mentre neppure viene menzionato il diritto di elaborazione.

Prospettive di riforma

Sin dall'adozione della direttiva 2001/29 i commentatori avevano unanimemente lamentato che, in materia di libere utilizzazioni, l'armonizzazione comunitaria è sembrata contrassegnata da una paradossale rinuncia ad armonizzare, visto l'ampio margine di discrezionalità lasciato agli Stati membri, che consente una tale gamma di opzioni da aver fatto facilmente pronosticare sin dagli inizi un aggravarsi della frammentazione del mercato interno in questo settore ⁻²⁵.

Tale quadro sembra confermato dagli esiti della consultazione pubblica sulla revisione delle norme in materia di diritto d'autore, pubblicati dalla Commissione europea nel luglio 2014 ⁻²⁶. In particolare,

—
representatives of academia, civil society or think-tanks generally consider that the optional nature of the exceptions is problematic and that exceptions should be further harmonised. A number of them point out that a further harmonisation of existing exceptions would lead to more legal certainty for cross-border business and non-commercial activities. Some draw attention in particular to exceptions related to the exercise of some fundamental rights, while others argue that the functioning of exceptions in cross-border situations (e.g. e-learning, disabilities) needs to be addressed ⁻²⁷.
—

È altresì interessante notare il numero relevantissimo di risposte alla consultazione, poco meno di diecimila, che testimonia come una possibile riforma del diritto d'autore sia ben lungi dall'essere un tema giuridico a cui solo l'industria culturale e dell'intrattenimento si interessa, ma abbia una valenza culturale, politica ed economica di cui ampia parte dell'opinione pubblica è consapevole.

Nel *Work Programme* per l'anno 2015, pubblicato dalla Commissione europea il 16 dicembre 2014, si sono in effetti annunciate iniziative legislative volte alla “modernizzazione del diritto d'autore”, nell'ambito di un *Digital Single Market Package* i cui fini sono “to ensure that consumers enjoy cross-border access to digital services, create a level-playing field for companies and create the conditions for a vibrant digital economy and society” ⁻²⁸.

Poco dopo, il 15 gennaio 2015, la Commissione Affari Giuridici del Parlamento europeo ha pubblicato un *Draft Report on the implementation of Directive 2001/29/EC* ⁻²⁹ contenente una bozza di mozione per una risoluzione parlamentare con cui si invita la Commissione europea ad assumere iniziative legislative volte, tra l'altro, a rendere obbligatoria l'adozione negli Stati membri delle libere utilizzazioni previste dalla direttiva, ampliare le libere utilizzazioni di cui beneficiano biblioteche ed enti di istruzione e ricerca, e ad introdurre una norma generale liberizzatrice sul modello della *fair use exemption* statunitense. La bozza prefigurava addirittura l'istituzione di un “diritto d'autore unitario” su scala continentale, obiettivo probabilmente troppo ambizioso e di incerto fondamento nel Trattato sul Funzionamento dell'Unione europea, anche per via della difformità delle versioni linguistiche dell'art. 118 che ne costituirebbe la ‘base giuridica’.

Se il *Draft Report* affronta *per se* il tema di una riforma organica del diritto d'autore, la successiva Comunicazione della Commissione europea del 6 maggio 2015 *A Digital Single Market Strategy for Europe* ⁻³⁰ inquadra tale riforma nel quadro più ampio della realizzazione di un “mercato unico digitale”, e non ambisce ad una riforma organica, ma opera selettivamente individuando misure volte allo scopo specifico di

“migliorare l’accesso ai beni e servizi digitali in tutta Europa per i consumatori e le imprese”⁻³¹. Tra queste vi è anche un intervento in tema di libere utilizzazioni, ma l’approccio è assai più prudente di quello del *Draft Report* del Parlamento europeo: ad essere prese in considerazione sono infatti “adequate and well balanced changes to certain of the existing exceptions”⁻³², ed in particolare soltanto quelle attinenti alla dimensione transfrontaliera della didattica, della ricerca e della valorizzazione del patrimonio culturale.

Il contrapporsi dell’approccio fortemente innovativo, ma anche un poco velleitario, del *Draft Report*, a quello pragmatico, ma anche un poco ‘minimalista’, della Commissione europea, potrebbe suscitare nell’osservatore un certo disorientamento, che però si mitiga leggendo il testo definitivo della Risoluzione adottata dal Parlamento europeo il 9 luglio 2015⁻³³. Il testo adottato dall’Aula presenta infatti un taglio più realistico rispetto al *Draft Report*, tra l’altro insistendo in più punti sulla necessità che ogni riforma legislativa in questo campo sia preceduta da equilibrate e obiettive analisi di carattere sia economico che giuridico; esso però mantiene parte della spinta innovatrice iniziale, e può così contribuire ad orientare la Commissione europea verso prospettive di riforma meno settoriali e ‘funzionalistiche’. In un simile scenario, forse anche lo statuto giuridico della fotografia potrebbe godere di qualche beneficio, se non altro in termini di chiarezza e certezza del diritto.

-1 CG 2011b.
 -2 Cass. 2011.
 -3 Trib. Torino 2012, p. 200.
 -4 Trib. Bari 2013.
 -5 C. App. Milano 2013.
 -6 Trib. Roma 2013.
 -7 Trib. Roma 2015, con nota di D. Alovio, *Diritto d’autore anche per le foto Facebook*.
 -8 Un recente interessante esempio del rapporto tra diritti e principi di portata ‘costituzionale’ e libere utilizzazioni di opere dell’ingegno è dato dalla sentenza CG 2014b.
 -9 *Direttiva 2001/29/CE del Parlamento europeo e del Consiglio sull’armonizzazione di taluni aspetti del diritto d’autore e dei diritti connessi nella società dell’informazione*, in GUCE 2001, p. 10.

-10 *Ivi*, 3° *Considerando*.
 -11 Cfr. anche il 14° *Considerando*.
 -12 Cfr. sul punto Ballarino 2003, pp. 1 ss., che tra l’altro rileva come alcune caratteristiche del diritto d’autore, quali la temporaneità e il legame personalistico tra autore e opera, mal si conciliano con quelle tipiche della proprietà, quali la perpetuità e l’oggettività.
 -13 CGCE 1989.
 -14 CGUE 2011; CGUE 2012; CGUE 2014, punto 46 e ss.
 -15 L’unica libera utilizzazione ‘cogente’ prevista dalla Direttiva riguarda appunto “gli atti di riproduzione temporanea [...] privi di rilievo economico proprio che sono transitori o accessori, e parte integrante e essenziale di un

procedimento tecnologico, eseguiti all’unico scopo di consentire: a) la trasmissione in rete tra terzi con l’intervento di un intermediario o b) un utilizzo legittimo di un’opera o di altri materiali”. I beneficiari di tale libera utilizzazione sono, per quanto concerne l’ipotesi *sub a)*, essenzialmente i fornitori di servizi internet per la realizzazione di copie *cache* o per altre “riproduzioni tecniche”; per quanto concerne l’ipotesi *sub b)*, si tratta degli atti “autorizzati dal titolare del diritto o non limitati dalla legge”, il che vale a dire gli atti per i quali l’utilizzatore abbia ricevuto licenza dall’autore o dai suoi aventi causa, oppure non rientranti nella privativa di questi.
 -16 CG 2010.

—
 Note

– ¹⁷ *Ibid.*
 – ¹⁸ CG 2009 e CG 2014a. Sulla più generale necessità di interpretazione restrittiva nei casi in cui una direttiva contenga una elencazione tassativa, cfr. CGCE 1990.
 – ¹⁹ CG 2011a.
 – ²⁰ CG 2014b.
 – ²¹ EC 2014x.
 – ²² CG 2014c, con la quale la Corte di Giustizia ha avvallato l'interpretazione suesposta – tra l'altro suggerita anche dalla Corte Suprema tedesca – ritenendo che “tale diritto di comunicazione di opere riconosciuto alle istituzioni quali le biblioteche accessibili al pubblico [...] rischierebbe di essere svuotato di gran parte del suo contenuto, ossia del suo effetto utile, se tali istituzioni non disponessero del diritto accessorio di digitalizzazione delle opere di cui trattasi”. L'apertura è però contrassegnata da una certa cautela, aggiungendo la Corte che tale libera

utilizzazione va applicata, alla luce dell'art. 5.5 Dir., “solo in determinati casi speciali che non risultino in contrasto con lo sfruttamento normale dell'opera o degli altri materiali e non arrechino ingiustificato pregiudizio ai legittimi interessi del titolare”. Nel caso di specie, la Corte ha ritenuto che la legislazione nazionale applicabile (quella tedesca) rispettasse tali condizioni, atteso che essa (i) vieta che il numero di esemplari digitalizzati di ciascuna opera messa a disposizione degli utenti su terminali dedicati risulti superiore a quelli che la biblioteca abbia acquistato in formato analogico (così che la messa a disposizione in formato digitale non risulti in una manovra elusiva dell'acquisto dei volumi), e (ii) prevede che la messa a disposizione del pubblico, su terminali dedicati, dell'opera in formato digitale dia luogo al pagamento di un equo compenso.

– ²³ Si intendono per tali le opere il cui titolare dei diritti di proprietà intellettuale non sia stato individuato o, anche se individuato, non sia stato rintracciato nonostante una ricerca diligente svolta secondo determinate modalità.
 – ²⁴ Introdotto dal d.lgs. 10 novembre 2014 n. 163 che ha novellato la legge italiana sul diritto d'autore dando attuazione alla direttiva 2012/28/UE del 4 ottobre 2013 su alcuni utilizzi consentiti delle opere orfane.
 – ²⁵ Cfr. sul punto il *Parere del Comitato economico e sociale* in GUCE 1998, p. 30 ss., nonché, implicitamente, il 32° *Considerando* della Direttiva.
 – ²⁶ EC 2014b.
 – ²⁷ *Ivi*, p. 33.
 – ²⁸ EC 2014c.
 – ²⁹ EP 2015a.
 – ³⁰ EC 2015.
 – ³¹ *Ivi*, p. 3.
 – ³² *Ivi*, p. 30.
 – ³³ EP 2015b.

Bibliografia

- Ballarino 2003** Tito Ballarino, *Diritti dell'uomo e diritti d'autore e connessi*, in Luigi Carlo Ubertazzi (a cura di), *TV, Internet e new trends di diritti d'autore e connessi*, Milano, Giuffrè, 2003.
- C. App. Milano 2013** Corte d'Appello di Milano, sez. specializzata in materia di proprietà industriale ed intellettuale, 20.05.2013, reperibile online (con abbonamento) in <<http://www.iusexplorer.it>> (30.07.2015).
- Cass. 2011** Corte di Cassazione, sez. I civ., 28.11.2011 n. 25173.
- CG 2009** Corte di Giustizia dell'Unione Europea, 16.07.2009, C-5/08, *Infopaq*.
- CG 2010** Corte di Giustizia dell'Unione Europea, 21.10.2010, C-467/08, *Padawan*.
- CG 2011a** Corte di Giustizia dell'Unione Europea, Grande Sezione, 04.10.2011, procedimenti riuniti C-403/08 e C-429/08, *Football Association Premier League*.
- CG 2011b** Corte di Giustizia dell'Unione Europea, 01.12.2011, C-145/10, *Painer*.
- CG 2014a** Corte di Giustizia dell'Unione Europea, 10.04.2014, C-435/12, *ACI Adam*.
- CG 2014b** Corte di Giustizia dell'Unione Europea, Grande Sezione, 03.09.2014, C-201/13, *Deckmyn*.

- CG 2014c** Corte di Giustizia dell'Unione Europea, 11.09.2014, C-117/13, *Technische Universität Darmstadt c. Eugen Ulmer KG*.
- CGCE 1989** Corte di giustizia delle Comunità europee, 13.01.1989, C-5/88, *Wachauf*, in "Racc.", 1989.
- CGCE 1990** Corte di giustizia delle Comunità europee, 13.11.1990, C-106/89, *Marleasing*, in "Racc.", 1990, I-4135.
- CGUE 2011** Corte di giustizia dell'Unione europea, 24.11.2011, C-70/10, *Scarlet Extended*, in "Racc.", I-11959.
- CGUE 2012** Corte di giustizia dell'Unione europea, 16.02.2012, C-360/10, *SABAM*.
- CGUE 2014** Corte di giustizia dell'Unione europea, 27.03.2014, C-314/12, *UPC Telekabel c. Constantin Film*.
- EC 2014a** European Commission, *Public Consultation on the Review of the EU Copyright Rules*, 05.12.2013-05.03.2014, disponibile online in <http://ec.europa.eu/internal_market/consultations/2013/copyright-rules/index_en.htm> (30.07.2015).
- EC 2014b** European Commission, Directorate General Internal Market and Services, *Report on the responses to the Public Consultation on the Review of the EU Copyright Rules*, luglio 2014, disponibile online in <http://ec.europa.eu/internal_market/consultations/2013/copyright-rules/docs/contributions/consultation-report_en.pdf> (30.07.2015).
- EC 2014c** European Commission, *Annex to the Communication from the Commission to the European Parliament, the Council, the European Economic and Social Committee and the Committee of the Regions - Commission Work Programme 2015 - A New Start*, 16.12.2014, disponibile online in <<http://eur-lex.europa.eu/>> [EUR-Lex 52014DC0910] (30.07.2015).
- EC 2015** European Commission, *Commission Staff Working Document - A Digital Single Market Strategy for Europe - Analysis and Evidence*, 06.05.2015, disponibile online in <<http://ec.europa.eu/>> [SWD(2015) 100 final] (30.07.2015).
- EP 2015a** European Parliament, *Draft Report on the implementation of Directive 2001/29/EC*, 15.01.2015, disponibile online in <<http://www.europarl.europa.eu/>> [PE546.580v02-00] (30.07.2015).
- EP 2015b** European Parliament, *European Parliament resolution of 9 July 2015 on the implementation of Directive 2001/29/EC of the European Parliament and of the Council of 22 May 2001 on the harmonisation of certain aspects of copyright and related rights in the information society*, disponibile online in <<http://www.europarl.europa.eu/>> [P8_TA-PROV(2015)0273] (30.07.2015).
- GUCE 1998** Gazzetta Ufficiale delle Comunità Europee, 28.12.1998, C-407.
- GUCE 2001** Gazzetta Ufficiale delle Comunità Europee, 22.06.2001, L 167.
- Trib. Bari 2013** Tribunale di Bari, sez. specializzata in materia di proprietà industriale ed intellettuale, 08.04.2013, disponibile online (con abbonamento) in <<http://www.iusexplorer.it>> (30.07.2015).
- Trib. Roma 2013** Tribunale di Roma, sez. IX, 30.09.2013, in "Dir. Ind.", 2, 2014, p. 129, con nota di Dario Mastrelia.
- Trib. Roma 2015** Tribunale di Roma, sez. specializzata in materia di impresa, 11.05.-01.06.2015, disponibile online in <<http://pluris-cedam.utetgiuridica.it>> (18.09.2015).
- Trib. Torino 2012** Tribunale di Torino, sez. specializzata in materia di proprietà industriale ed intellettuale, 01.06.2012, in "Foro padano", 2, I, 2013, p. 200.

_ recensioni

122 Ken Jacobson / Jenny Jacobson, *Carrying Off the Palaces. John Ruskin's Lost Daguerreotypes*
— PAUL TUCKER

126 Giorgia Alù / Nancy Pedri (a cura di), *Enlightening Encounters. Photography in Italian Literature*
— RICCARDO DONATI

128 Gabriele D'Autilia / Enrico Menduni (a cura di), *War Is Over! L'Italia della Liberazione nelle immagini dei U.S. Signal Corps e dell'Istituto Luce, 1943-1946*
— GIOVANNI FIORENTINO

130 Nicoletta Leonardi, *Fotografia e materialità in Italia. Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri*
— MARTINA CARUSO

PAUL TUCKER

Ruskin and the daguerreotype: a “ziggy-zaggy” path between learning and mislearning



Ken Jacobson /
Jenny Jacobson
**Carrying Off
the Palaces.
John Ruskin's Lost
Daguerreotypes**

London, Bernard
Quaritch Ltd, 2015,
pp. xxvi + 406, ISBN
9780956301277

This ambitious volume – the perhaps over-generous fruit of what has clearly been a labour of love – is the outcome of research originating in the authors’ recognition of an anonymous lot of “19th-century photographs on metal” offered for sale at an auction at Penrith in Cumbria in 2006 as a probable “lost” portion of the collection of daguerreotypes formed by John Ruskin, and in their determination and luck in acquiring them. A comparison of the subjects represented and inscriptions present on the versos of the plates with Ruskin’s MS catalogue of (part of) the collection (Ruskin Library, University of Lancaster) confirmed the provenance, thus adding 188 new images to the collection as previously known. Itself substantial, this had consisted of 133 daguerreotypes, 125 belonging to the Ruskin Foundation (and now held at the Ruskin Library, University of Lancaster), 5 to the Ruskin Museum, Coniston and 3 to the Museum of the History of Science in Oxford. A group of 4 daguerreotypes put up for sale at Sotheby’s in 1978, of unknown provenance but possibly once in the possession of Ruskin’s manservant, Frederick Crawley, is now also thought to have come from Ruskin’s collection. The Ruskin Foundation and Coniston daguerreotypes were included in a catalogue published in 1986 by Paolo Costantini and Italo Zannier (*I dagherrotipi della collezione Ruskin*, Firenze, Fratelli Alinari e Venezia, Arsene Editrice). In addition to the 325 extant plates making up the comprehensive and fully illustrated “Catalogue Raisonné” given in the present volume, the authors list a further 64 “Missing’ Daguerreotypes” – thus justifying Ruskin’s own qualification of his collection, already in 1851, as “enormous”.

The majority of what the authors modestly name the “Penrith Collection” of daguerreotypes – 102 out of 188 – are of Venetian subjects, just over half of which focus on St Mark’s and the Ducal Palace, while the rest mostly represent full views or details of *palazzi* throughout the city. Indeed, the totality of Venetian subjects within the collection as a whole is here stated to form “perhaps the largest body of surviving daguerreotypes (137 plates) assembled by one individual portraying any city in the world”. Further distinct, in several instances novel, groups within the Penrith Collection are formed by images taken at Arona and Turin, Paris, Chamonix, Ardon (Valais), Basle, Thun, Fribourg and Bellinzona. A final group consists of daguerreotypes of watercolours by Turner and Ruskin himself. 27 of the “luoghi non identificati” in the catalogue published by Costantini and Zannier are here identified, together with the subjects of “all but a few” of the Penrith daguerreotypes.

The Catalogue Raisonné is preceded by ten substantial chapters, the first four of which are biographical in focus. These recount the history of Ruskin’s involvement with the daguerreotype from very shortly after its invention in 1839 through to 1858, the last year in which he is known to have made use of the process, and the important role played by two of his manservants, the already mentioned Frederick Crawley and his predecessor John Hobbs, both of whom took photographs with or for Ruskin (on the question of authorship see below). The following five chapters comprise (Ch. 5) a general history of the daguerreotype and discussions of (Ch. 6) the photographic expertise

and activities of Ruskin's more or less immediate circle, (Ch. 7) his interest in other processes such as the calotype and in photographic prints, (Ch. 8) the relation between his photographs and the pictorial tradition of the "study" or *étude* and (Ch. 9) his "contradictory" pronouncements on photography. The concluding chapter (Ch. 10) summarizes arguments favouring consideration of Ruskin as "Observer, Artist & Photographer".

The Catalogue is followed by five Appendices. The first, a general Chronology (1819-2011) is succeeded by an overview of the Jacobsons' efforts to identify the subjects of, and to date and assign authors to, the entire collection of daguerreotypes, a chronologically organized summary of their acquisition or production by Ruskin and a catalogue of silver hallmarks found on the plates. The third Appendix is an account of the conservation of the Penrith Collection by Angels Arrabas and the fourth a glossary of 19th-century photographic processes. The fifth and final Appendix reproduces Ruskin's (incomplete) MS catalogue of the collection.

There is much important new information here, proceeding first and foremost from meticulous examination of the daguerreotypes themselves: the silver hallmarks found on the plates constitute crucial new evidence for dating and attribution of authorship; and there is an intriguing discussion of what the authors believe to be the deliberate use of "selective focus" in a large number of daguerreotypes taken in Rheims, Thun, Basle and Fribourg, whereby these "display poor focus only in certain sections of the image and, of even greater curiosity, these indistinct areas are sometimes in the very centre of the photograph". Thorough investigation of documentary sources, published and unpublished, has also yielded new knowledge. For instance, a previously unpublished letter from Ruskin to James Nicholson (a lead and glass merchant in the City of London who was also an amateur photographer and associate of the eminent Scottish calotypist George Smith Cundell) shows "that Ruskin owned photographic apparatus, at an early date, some considerable time prior to 1848", though there is "no written or physical evidence of any calotypes or daguerreotypes made with his own camera prior to the Spring of 1849". And the degree to which active and even historically significant interest in photography was common among Ruskin's friends and acquaintances is also something of a revelation. (There is at least one significant omission here, however: among Ruskin's "younger friends in the painting world" who "increasingly took advantage of the photographic process" there is no mention of the painter and connoisseur Charles Fairfax Murray, who in 1874 persuaded Ruskin to commission the first photographs of Duccio di Buoninsegna's monumental *Maestà* from the Siense photographer Paolo Lombardi). However, the volume would have gained considerably if its somewhat exuberant structure had been more rigorously organized, thus foregoing a degree of redundancy and repetition across sections and gathering essential information and argument into sharper concentration and focus. At a local level, it is unfortunate that catalogue numbers are rarely given in the text or image captions and that within the Catalogue Raisonné itself differences in image size do not systematically correspond to differences in plate size. The Index is poorly and inconsistently organized. For example, the entry for the "Ducal palace, Venice" comes under 'D' and "Palazzo Danieli" comes under 'P' ("Palazzi, Venice"), while neither building is found under "Venice".

A major contribution of the volume is its probable identification of the "poor Frenchman" from whom in Venice in 1845 Ruskin purchased "some most beautiful though small daguerreotypes", not the first examples he possessed but the true nucleus of his collection in that they first stimulated his active interest in the process and led directly to his commissioning and making (or superintending the making of) daguerreotypes of his own. On the basis of extensive research into daguerreotypists working in Italy in this period, undertaken on their behalf by Gabriella Bologna, and in view especially of the presence of his signature on the recto of a daguerreotype in Ruskin's collection of part of the Duomo of Florence, the Jacobsons suggest the "Frenchman" in question was a daguerreotypist named Iller, "largely based in Florence from 1844" (to whom, replicating part only of the honorific

given him in Italian newspaper announcements, they assign the macaronic title “Le Cavalier”). They further argue that Iller, in collaboration with Ruskin, was probably responsible for around 60 daguerreotypes acquired between 1846 and 1852, a group comprising all the half-plate Tuscan views apparently commissioned in the former year and a certain number of half-plates taken subsequently at Venice and at Verona. The arguments in favour of the attribution to Iller (and Ruskin) of this substantial group regard orientation, quality, plate size and above all the recurrent presence of two hallmarks, one of which is found only in this collection. Though attribution to Iller (and Ruskin) of all the Tuscan half-plates is described as ‘tentative’ and his identification with the Frenchman “likely”, in the Catalogue entries and in the captions to the illustrations authorship for these images is for the most part categorically assigned to Ruskin and Iller. At the same time, however, in other entries and captions Iller’s identity with the “poor Frenchman” is not taken for granted. Thus, the 80 or so daguerreotypes more or less explicitly associated by the authors with Iller are somewhat confusingly grouped under four different sets of names: “The ‘Frenchman’”; “John Ruskin and the ‘Frenchman’” (in 3 instances followed by a question mark); “John Ruskin and Le Cavalier Iller” (in 8 cases followed by a question mark); and “John Ruskin and John Hobbs / Le Cavalier Iller (?)”.

An associated question, one the authors state to have been that “most frequently asked” them, regards not just Iller, but Ruskin’s other known photographic associates also, both professional and amateur (i.e. Hobbs, Crawley and the Piedmontese daguerreotypist Fortunato Lasagna who signed and dated 3 quarter-plate views of Lucca in Ruskin’s collection): “Did Ruskin make these daguerreotypes himself?” The Jacobsons declare this a question to which they have “no clear answer”, correctly pleading lack of “sufficient information to understand the precise degree and nature” of the respective contributions and evoking the existence of diverse criteria for authorship: “Does a person who gives the operating photographer [...] very specific directions and/or even peers through the ground glass screen to set up the composition, qualify as ‘the photographer?’” A clear enough answer is eventually formulated, however: “the authors believe that John Ruskin deserves to be considered the photographer of the overwhelming majority of the daguerreotypes in his collection”. Yet this answer seems predicated on the very opposition between creative vision and technical operation which elsewhere the authors seem at pains to break down, for instance when they assert that Ruskin was “no sensitive dandy” and would not have balked at direct involvement in the mechanical procedure. Moreover, perhaps too much credence is given to the “numerous first-person accounts in Ruskin’s books, correspondence and diaries of his daguerreotype activities”, and perhaps not enough to much rarer first-person accounts of his collaborators, such as exist in the case of Hobbs. In the Preface to *The Shepherd’s Tower*, for instance, and in reference to the bas-reliefs on the Campanile of Giotto, Ruskin writes, “I photographed the whole series”, adding that, having found that the prints were being sold in Florence in “damaged states”, he “had another series made for [himself]”. Letters of 1877 to an unidentified male correspondent requesting him to “arrange with my good photographer [identifiable on the basis of a letter to Charles Fairfax Murray of 1879 as the Florentine photographer Brogi or as someone working for that firm] to do for me another series of negatives from the bas-reliefs” leave open the possibility that both series were taken *for* Ruskin. Again, despite the authors’ assertion that “Hobbs’s diary tells us it was he who took the successful image [of the Matterhorn] by himself” the day after unsuccessful attempts were made by Hobbs and Ruskin together, the daguerreotype, described in the text as Hobbs’ “most important success as a photographer” is given in the Catalogue Raisonné to “John Ruskin and John Hobbs”.

With regard to this same question, the authors are no doubt right to instance the “high percentage of views in Ruskin’s collection that illustrate Ruskin’s specific and atypical photographic interests”, exhibiting that “unconventional” “trademark” or “signature” style which they characterize in terms of “close-up” focus on minute detail, “radical framing” and “steeply angled points of view”

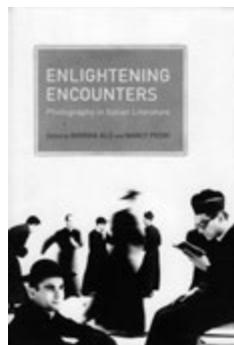
and which elicits the use of epithets such as “precipitous” and “vertiginous” as well as “realistic”. And they are no less justified in citing Ruskin’s detailed vicarious instructions to a photographer, J. W. Ramsden, employed on his behalf by his friend Ellen Heaton to take calotypes of Bolton Woods, as constituting “invaluable” evidence of his “attitude towards commissioning paper photographs”, extendable by analogy “to his efforts with the daguerreotype.” As they explain, this evidence shows Ruskin to be “not too particular about who will take the photographs”. Moreover, “though professing equal disinterest in whether the view is taken ‘ill or well’, in practice he is entirely exacting about the viewpoint, lighting and composition, sparing neither time nor expense in having the photographs retaken until they are utterly to his satisfaction.” They conclude, “It seems likely that he would have taken the same attitude and paid equal attention to any daguerreotypes commissioned in the 1840s and 1850s. It is easy to imagine that, where possible he would have accompanied any daguerreotypist to the spot and helped to direct the angle of the camera or, if unable to attend, would have provided the practitioner with the most precise instructions.” Yet it is equally true that Ramsden was not personally known to Ruskin, whereas Hobbs and Crawley were trusted members of his household. And if his attitude to pupils was not always one of wilful domination but also of concern to nurture individual disposition and initiative, might this not have been the case with his photographic associates too, especially the more familiar? It is also worth remembering that the artists who supplied him with watercolour copies of paintings and buildings did not act exclusively on commission, but knowing as they did what his interests and preferences were felt able to offer him or would receive offers of payment from him for uncommissioned works.

Another question that particularly exercises the authors is that of Ruskin’s “ambiguous” attitude to photography. In the Preface they write: “It might be thought, considering Ruskin’s changing views on photography, that this book would be a chronicle along his route from infatuation to loathing.” “With Ruskin,” they rightly comment, “nothing is ever so simple.” Less accurate perhaps is their justification of this claim by characterization of Ruskin’s “intellectual roads” as “never linear” but diverging continually, “rather like the blood vessels of the human circulatory system”. Indeed, their promise to “reveal the complexities of Ruskin’s attitude, including how his negative sentiments coincided with a subconscious affection for photographic imagery, unceasing personal use of photography and a private struggle to use his pen and brush to ‘beat’ the camera” seems a little mis-conceived. A more appropriate description of Ruskin’s “intellectual roads” might be “ziggy-zaggy” (to borrow his name for a garden he planned at Brantwood, meant to symbolize a Dantean ascent to Paradise), for reasons having to do with his often quoted but perhaps little understood conviction that “Mostly, matters of any consequence are three-sided, or four-sided, or polygonal” and that related questions require “for the right solution of [them], at least one positive and one negative answer”. Foremost among matters of consequence were those relating to vision and the products of the visual imagination. In a pioneering essay on Ruskin’s use of daguerreotypes and its relation to his drawing practice Brain Hanson stressed his receptiveness to different “modes of representation”. Witness the experimentally conceived comparison of the tonal economies of Rembrandt, Turner and Veronese in *Modern Painters IV*, or, in the same volume, that other comparison, cited by the authors, between a daguerreotype of the walls of Fribourg and a drawing of his own, with its subtle distinctions between different orders and exigencies of truth. Numerous other instances might be given, such as the cap proposed as a subject to his pupils in the Drawing Class at the Working Men’s College, which as one of them later recalled “with pen and ink [Ruskin] showed us how Rembrandt would have etched, and Albert Durer engraved”; or the literally polygonal diagram by means of which in lectures at Oxford he illustrated the universal history of the “great schools” of art, each with its peculiar set of formal and material media. The point of this lesson was not in itself historical but practical – the students were themselves “with [their] own eyes and fingers to trace, and in [their] own progress follow, the method of advance exemplified by these

great schools” – because ethical. And the overarching rationale behind these examples of Ruskin’s interest in the relative value of a given variety of artistic language lies in his sense of the significance of art as a “theoretic” or cognitive and at the same time ethical instrument. The history of his “changing views” on photography is not bound to be received, as the authors quaintly suppose, “Like seals at the zoo [...] grateful for a never-ending supply of fish”, even though, disconcertingly, this is “herring one day and mackerel or cod the next”. Nor must Ruskin’s “multi-coloured observations over the years” necessarily be counted “a row of elegant but mismatching socks” laid out with disarming “candour”. What is largely missing from the discussion of this aspect of the authors’ subject, as from that of the “avocation” of “photographer” they are anxious to claim for Ruskin, is, broadly, the didactic thrust of his work, and thereby one of its central foci, namely the question of the uses and abuses of images. In a lecture of 1872, for instance, comparing “beautiful” modern photographs of the Valley of Chamouni with Turner’s watercolour of the same, Ruskin declared, “You will learn much from them, and will mislearn more.” Seen from this angle, Ruskin’s “vacillating opinions” on photography reflect not only his response to and need to comprehend diverse possible modes of representation and their ethical significance, but also a crucial, though (in ziggy-zaggy fashion) not absolutely novel development in his thinking about the work of art itself, whereby from the 1860s increasing importance was accorded to its concrete production and the manually traced graphic image came to assume the status of an epitome of all forms of thoughtful industry. Such a position could not but weigh against photography, as opposed to drawing and (paradigmatically) engraving, though it also could not cancel the cognitive and ethical value of the daguerreotype in particular, whose fascination for Ruskin lay not only or not merely in its “pristine sharpness” and aptitude for “record”, but rather in the integrity of this mode of representation, in the dual sense of wholeness or completeness (it was this which first fired Ruskin’s enthusiasm for the process, when struggling against time and adverse circumstances to achieve a complete but at the same time analytical representation of certain Venetian palazzi) and also of ‘right’ balance between “sacrifice of details in the shadowed parts” and “depth of tone” or distinct “gradation” in the lights.

RICCARDO DONATI

Il tangibile e l’immaginario: fotografia e letteratura nell’Italia moderna



Giorgia Alù / Nancy Pedri (a cura di),
Enlightening Encounters.
Photography
in Italian Literature

Toronto, University
of Toronto Press,
2015, pp. 328, ISBN
9781442648074

E *nlightening Encounters* (d’ora in poi *EE*), volume impreziosito da una raffinata copertina – uno scatto di Mario Giacomelli tratto dalla serie *Io non ho mani che mi accarezzino il volto* – rappresenta per così dire il secondo pannello di un dittico dedicato dagli studiosi internazionali al tema dei rapporti tra letteratura e fotografia nella cultura italiana, dittico inaugurato nel 2014 dalla raccolta di saggi *Stillness in Motion: Italy, Photography, and the Meanings of*

Modernity, anch'essa pubblicata dai tipi della University of Toronto Press. *EE*, curato da Giorgia Alù (University of Sydney) e Nancy Pedri (Memorial University, Newfoundland), è diviso in quattro sezioni e undici capitoli, abbracciando un arco di tempo che va dalla seconda metà dell'Ottocento a oggi ed esplorando varie tipologie testuali, dal romanzo al foto-racconto, colte nelle loro implicazioni retoriche, stilistiche, linguistiche, narratologiche.

Sia nelle pagine introduttive che in quelle conclusive le curatrici sostengono a più riprese che il volume interverrebbe a colmare una lacuna, dal momento che il tema dei rapporti tra arte e fotografia sarebbe sino a oggi rimasto ignorato o comunque "sottostimato" dagli studiosi di cultura italiana. Si tratta di un'affermazione non solo inesatta ma davvero singolare, dal momento che l'apparato bibliografico posto in calce a *EE* basta da solo a smentirla; al contrario, si può affermare che anche in Italia gli studi sull'intermedialità tra immagine fotografica e pagina tipografica siano da tempo al centro dell'attenzione critica: si pensi soltanto ai due fondamentali tomi su *Letteratura e Fotografia* curati da Anna Dolfi nel 2005-2007, qui appena distrattamente menzionati. Più che avventurarsi in una terra vergine, insomma, come vorrebbero le curatrici, i contributi migliori del libro giungono ad arricchire, talora anche in modo significativo e sostenuti da puntuali riferimenti teorici – spiccano i nomi di Peirce, Benjamin, Sontag, Barthes, Berger e Mitchell – il panorama già nutrito delle ricerche sull'argomento.

L'utile saggio iniziale, firmato da Alù e Pedri, traccia una sintetica ma efficace storia dei fattori socio-culturali che nella nostra tradizione hanno determinato l'intersezione del linguaggio letterario con quello della camera oscura, sottolineando come il testo fotografico sia stato interpretato in modo perlomeno duplice, ora secondo una concezione meramente documentaria, ora come mezzo estetico decisivo per attivare nuove modalità della rappresentazione del sé. Se l'età del Verismo e poi, in parte, del Neorealismo, sembrerebbero propendere per un'oggettivazione dell'immagine intesa come mezzo tecnico atto a riprodurre fedelmente una data realtà, diversamente già nell'Ottocento (esemplare il caso di Imbriani) e poi nel primo Novecento (Gozzano e D'Annunzio tra gli altri) vi sono autori che annettono il testo fotografico al loro progetto di costruzione finzionale, interpretandolo e ri-funzionalizzandolo come elemento di suggestione immaginifica. La prima sezione di *EE*, intitolata *The Lure of Photography*, concentra l'attenzione sull'impatto stilistico, estetico e tematico della fotografia sulla letteratura, presentando saggi sul panorama italiano di fine Ottocento, su Calvino e Celati, sulla collaborazione tra il fotografo Vittore Fossati e lo scrittore Giorgio Messori. Particolarmente stimolante risulta il primo di questi tre interventi, firmato da Maria Grazia Lolla, che prende le mosse dalla celebre dichiarazione di Paul Valéry secondo cui la fotografia sarebbe l'arte del tangibile mentre letteratura e arte sarebbero arti dell'intangibile e dell'immaginario. Lolla dimostra molto bene, attraverso esempi scelti con cura, come i pensatori positivisti, e in molti casi anche i letterati dell'epoca, spesso respingessero l'idea della fotografia come documento o fatto, tendendo invece a vedere nell'immagine stampata una misteriosa testimonianza di ciò che è assente, invisibile, immateriale e inafferrabile (in tal senso, basti pensare al rapporto tra fotografia e spiritismo studiato da Francesco Galluzzi).

Questi aspetti cruciali dell'esperienza ottocentesca sono poi ripresi nel saggio di Sarah A. Carey che apre la seconda sezione, intitolata *Photography Structuring Narrative* e dedicata a quegli esperimenti letterari tesi a evidenziare la duplice natura della fotografia (come documento e come oggetto simbolico). In continuità con le pagine di Lolla, nel saggio dedicato a *Merope IV* di Vittorio Imbriani Carey riflette sull'immagine fotografica come catalizzatrice di pulsioni libidiche che si traducono in impulsi narrativi, evidenziando la straordinaria sensibilità con cui lo scrittore napoletano seppe accogliere gli stimoli immaginifici provenienti dalla nuova invenzione mediale. Sul tema del rapporto erotismo/fotografia torna poi, nella sezione conclusiva, anche Mariarita Martino, in un bel contributo dedicato al tema della scopofilia (intesa come sovrapporsi di voyeurismo ed

esibizionismo) ne *L'uomo che guarda* di Alberto Moravia. Chiude la seconda sezione un intervento di Nancy Pedri su Erri De Luca.

Il testo a nostro giudizio più stimolante di *EE* si legge in *Narrated Photographs and Photographs Narrating*, terza sezione del volume dedicata al potenziale narrativo del testo fotografico, comprendente interventi su Tabucchi, Del Giudice, Romano, Vittorini. Il brillante contributo *Photo-Poems* di Marco Andreani si concentra sui lavori dei fotografi Luigi Crocenzi (in particolare sui testi a puntate apparsi sulla rivista "Il Caffè") e Mario Giacomelli, due autori molto diversi tra loro ma che collaborarono intensamente per oltre un decennio (1960-1973). Come Andreani dimostra, se Crocenzi nei suoi lavori incrocia la tipica istanza narrativa della letteratura con gli aspetti peculiari del linguaggio per immagini, allineando dettagli figurativi in vista di uno scopo dichiaratamente pedagogico, Giacomelli decontestualizza i soggetti, creando immagini essenziali e intense che volutamente si sottraggono a ogni interpretazione univoca. Siamo dunque qui di nuovo alle prese con la dicotomia tra fotografia come documento e fotografia come mezzo artistico, ma anche in presenza di due visioni del fatto creativo particolarmente rappresentative di un dato periodo storico, quando le questioni del realismo, del valore educativo dell'arte e insieme della sua libertà espressiva erano al centro del dibattito culturale. Ciò che risulta particolarmente interessante è che Crocenzi e Giacomelli, così diversi tra loro, attraverso la loro collaborazione stabiliscano non tanto un'intesa quanto un dialogo tra le istanze neorealiste del primo, tese a ottenere il massimo possibile di intelligibilità, e le esigenze poetiche del secondo, deciso a non affidare all'arte un messaggio univoco bensì la possibilità di esprimere conflitti, tensioni, ambiguità.

La quarta sezione, *Through the Lens*, attraverso contributi su Andrea De Carlo, Alberto Moravia e Ornella Vorpsi focalizza l'attenzione sul rapporto tra fotografie e testi letterari intesi come mezzi capaci, attraverso la loro interazione, di controllare e significare il reale. Del saggio su Moravia si è detto; quanto al contributo di Giorgia Alù sulla scrittrice, pittrice e fotografa di origine albanese Ornella Vorpsi, merita di essere segnalato in quanto offre interessanti spunti di riflessione su un'autrice che ancora non gode di un'ampia letteratura critica.

GIOVANNI FIORENTINO

War is over: la guerra in-finita delle immagini



Gabriele D'Autilia/
Enrico Menduni
(a cura di),
War is Over! L'Italia
della Liberazione
nelle immagini dei
U.S. Signal Corps
e dell'Istituto Luce,
1943-1946

Roma, Contrasto,
2015, pp. 204, ISBN
9788869656422

La storia si può riscrivere anche attraverso l'immagine, attraverso il montaggio e l'interrogazione di fotografie-documento, magari mai apparse sui giornali, provenienti da archivi storici a volte sconosciuti, a volte semplicemente nascoste, sparite dalla scena pubblica, assemblate intrecciando la prospettiva diacronica a quella sincronica; fotografie che diventano una possibile contro-narrazione che investe la natura stessa del *medium*. La ricerca visiva

in alcuni casi può essere costruita come un atto politico che offre una narrazione diversa da quella già nota, interrogando con forza la relazione storica e consolidata tra potere politico-militare e mezzi di comunicazione. Le fotografie e i video del Bataclan a Parigi sono solo l'ultimo capitolo di una storia lunga che si combatte con strumenti diversi tra la manutenzione della paura e la costruzione di sicurezze. A lungo, le fotografie di guerra non sono state fotografie di guerra; in troppe occasioni hanno mostrato scenari da cartoline illustrate, a partire dai famosi casi ottocenteschi, magari con presenze radiose e rasserenanti di militari e crocerossine.

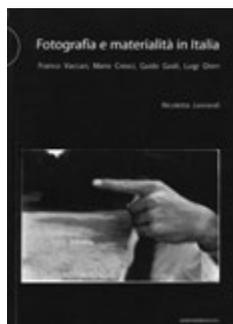
La mostra *War Is Over! L'Italia della Liberazione nelle immagini dei U.S. Signal Corps e dell'Istituto Luce, 1943-1946*, curata da Gabriele D'Autilia e Enrico Menduni (Roma, Museo di Roma / Palazzo Braschi, 26.09.2015-10.01.2016), nell'esposizione dei materiali vuole affiancare e valorizzare dialetticamente e storiograficamente la diversità dei punti di vista, con i loro immaginari di riferimento e con tutta la consapevolezza dell'obiettivo di un apparecchio fotografico che si orienta e viene mosso con la stessa puntualità e precisione di un fucile. Da una parte le fotografie a colori degli americani, patinate, da periodico illustrato, che richiamano immediatamente un immaginario cinematografico, realizzate dal Signal Corps – reparto addetto alla comunicazione – dell'esercito americano tra il 1943 e il 1945 e oggi conservate a Washington presso la National Archives and Records Administration, annunciano un universo che si colloca tra Hollywood e la pubblicità, un dopoguerra italiano da sognare prim'ancora che possa realmente cominciare. Dall'altra parte l'Italia in bianco e nero, eroica e melodrammatica, ricostruita dagli operatori dell'Istituto Luce. Fino al luglio 1943 il Luce organizza infatti un Reparto Guerra che segue l'esercito italiano su ogni fronte, anche se molte delle immagini presentate in mostra e raccolte in catalogo appartengono al fondo "Reparto Guerra Riservati" consegnato alla sparizione della censura, quindi fotografie mai viste e pubblicate che sono destinate a nascondere le crepe del regime, la miseria, il disastro, il dolore della guerra. Dell'immagine fotografica puntualmente ci si dimentica delle potenzialità di alterazione, ritocco e manipolazione: l'occhio mediale cancella, nasconde, oscura. E questa sarà un'arma consapevole sia per il Duce che per gli americani, in un più ampio contesto mediale che rimuove dalla guerra il dolore, gli eccessi di realismo, la morte violenta.

Dal dicembre 1943 al giugno 1945, in Italia furono realizzati dall' U.S. Signal Corps 121.600 negativi e 71.7000 stampe fotografiche. Invece l'attività del Reparto Guerra del Luce – iniziata a giugno 1940 ed esaurita alla fine del 1943, quando la Repubblica Sociale trasferisce al Nord le istituzioni del regime – produce 71.648 negativi. Fino all'autunno del 1943, il Luce copre tutti i fronti con 17 unità di ripresa che includono cineoperatori, tecnici e fotografi. Sia nel caso americano che nel contesto italiano, l'immagine transita da un *medium* all'altro: gli operatori mostrano se stessi esibendo cineprese e fotocamere accanto a fucili e mitragliatrici, e il contesto comunicativo rivela importanti transiti intermediali con gli stessi soggetti e linguaggi protagonisti di cinegiornali, documentari e immagini fotografiche distribuite a quotidiani e periodici. Sullo sfondo della costruzione mediale – e i curatori lo mettono bene in evidenza – il cinema è comunque un punto di riferimento. Per i fotografi italiani del Luce il modello è offerto dal melodramma, con la figura prevalente di un eroe martire. La fotografia del Signal Corps invece è un 'futuro' ampiamente sorridente con panorami suggestivi e fotogenici: il richiamo è al sogno azzurro pastello dei rotocalchi patinati, alle copertine illustrate di Norman Rockwell, alle donne lettrici, mescolando eroi cinematografici e cartoline che elaborano già un'immagine possibile dell'Italia costruita sulla scorta del Grand Tour. La pellicola a colori Kodachrome prepara la costruzione di un immaginario di massa che si definirà e rafforzerà nel dopoguerra; il *fotocolor* rimuove la morte, enfatizza il ruolo della V Armata, pubblicizza un sogno di prosperità e benessere, arte e turismo. Gli americani mostrano un mondo antropologicamente distante da colonizzare: una Fontana di Trevi dove i militari americani assistono al lavaggio manuale degli indumenti, gli incontri delle ausiliarie americane con le

contadine in abito tradizionale nelle province meridionali sottolineati dall'enfasi della didascalia che recita: "Le donne italiane e la visitatrice hanno trovato un reciproco interesse nei rispettivi costumi". I volti di guerra della stampa americana, solari, hollywoodiani e innamorati sono il perfetto contraltare alle facce nascoste sparite nelle buste censurate del Luce che ritornano a mostrare l'urlo della ferita, i fronti più crudeli – quello russo per esempio – la resa dei conti miserevole che è la guerra, nell'istante della violenza e della morte.

MARTINA CARUSO

La materia del mondo e della fotografia in quattro autori contemporanei



Nicoletta Leonardi,
Fotografia e materialità in Italia.
Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri

Milano, Postmedia,
2013, pp. 140, ISBN
9788874901050

I panorama della fotografia italiana degli anni Sessanta e Settanta è stato raramente sottoposto ad una analisi critica approfondita. Il libro di Nicoletta Leonardi aggiunge un capitolo importante alla storiografia su questo periodo mettendo a fuoco il lavoro di quattro fotografi (Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi e Luigi Ghirri) che hanno goduto di un riconoscimento crescente nel cosiddetto "mondo dell'arte".

Fotografia e materialità in Italia è un libro meditato e stimolante che fonde insieme ricerca storica, ricostruzione biografica, teoria critica e analisi dei materiali d'archivio. Il testo si basa inoltre su una serie di colloqui condotti dall'autrice con gli artisti trattati – tutti in piena attività a parte Ghirri, scomparso nel 1992 – la cui voce preziosa e sensibile risuona nelle pagine del libro. Con una narrazione diretta e allo stesso tempo elegante, l'autrice ha amalgamato questi ricchi e complessi filoni di ricerca in un libro ben illustrato e ricco di idee che va ben al di là di una sequenza di studi sui singoli artisti.

La cultura visuale italiana moderna e contemporanea, sostiene Leonardi, deve essere esaminata da una prospettiva meno sterile di quella proposta da Benjamin Buchloh nell'influente *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo* (2004), un libro che accusa gli artisti italiani di avere ereditato dal passato "forti componenti antirazionaliste e antimoderne". Sfidando questa affermazione, l'autrice osserva che gli studi recenti hanno ridimensionato l'importanza del paradigma postmoderno, portando invece l'attenzione sulla materialità del mezzo artistico. Come avverte nell'introduzione, il libro analizza di conseguenza "l'incontro fra gli individui e le cose nei contesti ambientali e materiali che essi abitano". Prendendo le mosse dal "realismo affettivo" o umanista di un libro come *Occhio quadrato* di Alberto Lattuada (1941), l'autrice suggerisce che l'elemento portante della cultura visuale italiana non sia da riconoscere nel postmodernismo ma nella sua "componente esistenziale-fenomenologica".

Il libro sviluppa questa premessa nei singoli capitoli dedicati ai quattro artisti, che recuperano il valore della fotografia come oggetto e l'aspetto materiale del processo fotografico. Così la poesia

visiva di Vaccari viene vista in relazione con la sua esperienza concreta della strada; Mario Cresci ha utilizzato la fotografia come oggetto nelle sue sperimentazioni come “attivista urbano”; Guido Guidi ha coltivato l’idea di un’esperienza fenomenologica del lavoro fotografico sia nelle sue immagini che nei suoi testi; nel lavoro di Luigi Ghirri, un artista che si è occupato a lungo del nesso tra realtà e immagine, lo statuto delle fotografie oscilla sempre tra l’oggetto e la mera rappresentazione.

Leonardi apre nuove prospettive negli studi sulla fotografia italiana integrando i contributi della teoria critica internazionale con l’analisi del contesto storico e politico del nostro paese e con i dati che emergono dalla biografia intellettuale dei quattro artisti, che svelano aspetti inediti della loro opera e della loro pratica. Il concetto di rituale fotografico espresso da Guido Guidi, ad esempio, viene verificato all’interno del processo stesso, dalla scelta dell’inquadratura fino alla circolazione delle immagini, rivelando in questo modo il suo interesse nell’aspetto “multisensoriale” del procedimento fotografico e l’idea delle sue inesauribili “possibilità ottiche”. Il lavoro di Luigi Ghirri appare profondamente connesso con l’idea dell’“inganno” messo in scena nelle sue fotografie del quotidiano attraverso una varietà di dispositivi, come il *trompe-l’œil*.

Gettando nuova luce sugli aspetti biografici dei quattro fotografi – le persone incontrate, i libri letti, le mostre visitate – Leonardi disegna la costellazione delle influenze e delle ispirazioni, la rete degli scambi maturati tra di loro e con altri artisti, intellettuali e filosofi del tempo. Le note del libro non devono essere trascurate, dal momento che offrono aneddoti illuminanti sull’universo fortemente interconnesso dei rapporti pubblici e privati che hanno caratterizzato la cultura visuale italiana degli anni Sessanta e Settanta. Scopriamo, ad esempio, che Franco Vaccari acquistò il libro *Milano* di Mario Carrieri (1959), a sua volta ispirato al lavoro di William Klein, poco dopo la pubblicazione; lo stile crudo di Carrieri e la grafica *proto-punk* del libro spinsero Vaccari nella ricerca di una fotografia in grado di superare il genere umanista ancora dominante nella cultura fotografica italiana di quegli anni.

Tutti i quattro fotografi esaminati nel libro sono visti, inoltre, in un contesto globale: Vaccari in relazione alla Pop Art e al teatro di Antonin Artaud; Cresci in rapporto alla sua esperienza nella scena artistica parigina di sinistra; Guidi in contiguità con i New Topographics statunitensi e in particolare con Stephen Shore; Ghirri con Marcel Duchamp e Walker Evans.

Questa prospettiva globale non esclude la scena artistica italiana, anche se poco viene detto sul rapporto con il movimento che dalla fine degli anni Sessanta dominò la cultura italiana, vale a dire l’Arte Povera. Questa assenza riflette, forse, una scelta consapevole da parte degli stessi fotografi, dettata dalla volontà di definire un canone artistico alternativo. Con questo libro, in ogni caso, Leonardi ha colmato una lacuna enorme nella comprensione del rapporto storico tra la fotografia e l’arte concettuale degli anni Sessanta e Settanta. Tuttavia, come sostiene la stessa autrice, in futuro maggiore attenzione dovrà essere dedicata dagli studiosi al ruolo della fotografia nell’arte concettuale italiana, nonché alla “materialità e [all’]impegno politico e sociale” che i fotografi contribuirono a definire.

In chiusura del libro, Leonardi ha inserito un’avvertenza che ha il valore di una provocazione, laddove osserva che “piuttosto che cercare di capire in cosa consista l’italianità delle produzioni artistiche del nostro paese, ho ritenuto più interessante domandarmi perché molti artisti italiani non abbiano mai del tutto aderito al modello postmoderno, e tentare di trovare le radici storiche di questo fenomeno.” Il paradosso dello studioso di fotografia italiana è difficile da sciogliere: il tentativo di evitare le secche di una ricerca sull’“italianità” è messo in crisi dal fascino che continua a esercitare la questione della “appartenenza” nazionale e della sua influenza sulle pratiche fotografiche “italiane”, così profondamente radicate nella storia sociale e politica del Paese.

Autori

Martina Caruso

Storica dell'arte, insegna storia e teoria della fotografia al London College of Communication (University of the Arts London). Ha conseguito il dottorato presso il Courtauld Institute of Art di Londra con una tesi sulla fotografia umanista italiana. Collabora con l'Archivio Giulio Turcato a Roma, per il quale ha curato la realizzazione di diverse mostre. Il suo libro *Italian Humanist Photography from Fascism to the Cold War* verrà pubblicato da Bloomsbury nel 2016.

Cosimo Chiarelli

Ricercatore associato all'Università di Lyon 2. PhD all'Istituto Universitario Europeo (Firenze), ha insegnato Storia della fotografia all'Università di Pisa e curato l'archivio fotografico del Museo Nazionale di Antropologia di Firenze. Dirige il Centro per la fotografia dello Spettacolo di San Miniato (Pisa). Tra le sue pubblicazioni: *Nostro Sud di Fosco Maraini. Un progetto fotografico incompiuto sul Meridione italiano* (con E. Ciani, Alinari 2010), *Fotografia e Teatralità* (con M. Agus, Titivillus 2008), *David Lees. L'Italia nelle fotografie di LIFE* (Firenze Mostre 2003), *Elio Modigliani. Viaggiatore e naturalista sulla rotta delle meraviglie* (Pagliai 2002), *Paolo Mantegazza. Medico, Antropologo, Viaggiatore* (Firenze University Press 2002-2012).

Luca Donati

Docente e saggista, si occupa di cultura europea tra Sette e Novecento con particolare attenzione ai rapporti tra immagine e letteratura. Tra i suoi libri più recenti *Nella palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione* (Le Lettere 2014); di imminente pubblicazione il volume *Critica della trasparenza. Letteratura e mito architettonico* (Rosenberg&Sellier). Nel 2013 l'Accademia Nazionale dei Lincei gli ha attribuito il "Premio Giuseppe Borgia" per i suoi studi.

Giovanni Fiorentino

Professore Ordinario all'Università della Tuscia, insegna Teoria e tecnica dei media e Sociologia dei consumi e della pubblicità. Scrive per "Il Messaggero" e "Il Mattino"; studia l'immagine fotografica tra estetica e consumi in un contesto di storia e cultura dei media. Il suo saggio *L'Ottocento fatto immagine* (Sellerio 2010²) ha vinto il premio Rea. Ha pubblicato di recente *Il flâneur e lo spettatore. La fotografia, dallo stereoscopio all'immagine digitale* (Franco Angeli 2014). Presidente SISF, dirige il Centro Meridionale di Educazione Ambientale di Sorrento.

Antonello Frongia

Ricercatore di Storia dell'arte contemporanea all'Università Roma Tre, si occupa in particolare delle rappresentazioni fotografiche del paesaggio e della città in l'Italia e negli Stati Uniti. Tra i suoi saggi recenti, *"American city is what I'm after": un progetto incompiuto su New York*

nell'archivio di Walker Evans, 1927-1934 (2012), *La violenza della luce e il fotografo della città moderna* (2015) e *Memoria privata e storia sociale: prime osservazioni sulle fotografie dell'Archivio Maruffi* (2015).

Giacomo Magistrelli

È cultore della materia in Storia dell'arte contemporanea e titolare del laboratorio di Storia della fotografia all'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, dove ha conseguito il Dottorato in Discipline Artistiche con una tesi sulla fotografia dei processi di trasformazione urbana a Milano tra Otto e Novecento. Ha contribuito a diversi progetti espositivi e di ricerca del Civico Archivio Fotografico di Milano e ha collaborato al primo allestimento di Cantiere del Novecento (2012) entro il Progetto Cultura di Intesa Sanpaolo "Gallerie d'Italia", Piazza Scala, Milano.

Carlo Eligio Mezzetti

Ha conseguito un LL.M. in Intellectual Property ed il Dottorato di ricerca in Diritto dell'Unione europea. Dal 2002 al 2010 è stato docente di Diritto dei contratti internazionali e Proprietà intellettuale nel Master's Program for International Lawyers dell'Università di Bologna. Dal 2014 è il socio responsabile del settore Proprietà Intellettuale nella sede milanese dello Studio legale Ughi e Nunziante. Sin dagli esordi della sua attività professionale si occupa degli aspetti giuridici della fotografia. Tutt'ora presta consulenza ed assistenza in giudizio, in questa materia ed in quelle contigue del diritto all'immagine e della privacy, ad istituzioni

culturali italiane e straniere e ad imprese di vari settori.

Chiara Naldi

Dottoranda presso l'Università di Udine, lavora a un progetto di ricerca sulla documentazione fotografica delle opere d'arte rinascimentali nell'Ottocento. Si è laureata in Storia dell'Arte all'Università di Firenze con una tesi in Storia della Fotografia sulla cultura fotografica negli istituti scientifici fiorentini ottocenteschi. Ha svolto un tirocinio post-laurea presso la fototeca dell'Institut National d'Histoire de l'Art di Parigi e un periodo di ricerca interno al dottorato presso il Département des peintures du Musée du Louvre.

Paul Tucker

Insegna Storia della critica d'arte presso l'Università degli Studi di Firenze, dove svolge ricerche in tre campi contigui: la storia della critica d'arte, la storia del collezionismo e il linguaggio del discorso sull'arte. Si è occupato in particolare della figura e dell'opera di John Ruskin, di cui ha di recente pubblicato l'edizione critica della *Guida ai principali dipinti nell'Accademia di Belle Arti di Venezia* (Electa 2014). È appena uscito su "Tate Papers", n. 24 (<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers>) un suo saggio su William Hazlitt e il linguaggio della critica d'arte. Nel 2017, la Walpole Society dedicherà un volume alla sua edizione dei carteggi del pittore e conoscatore Charles Fairfax Murray con il direttore della National Gallery, Frederic Burton, e con Wilhelm Bode, che diventerà direttore dei musei berlinesi.

SAGGI

8 L'atlante e lo *scrapbook*.
Rapporti scientifici,
relazioni coloniali e
identità di genere in due
album fotografici della
fine del XIX secolo

— COSIMO CHIARELLI

32 L'Esposizione
internazionale del
Sempione del 1906:
fotografia, pubblicistica
illustrata e propaganda
della modernità

— GIACOMO MAGISTRELLI

50 Fotografia documentaria
e modernismo
"transatlantico":
influenze europee e
americane in *Changing
New York* di Berenice
Abbott

— ANTONELLO FRONGIA

74 Ritorno al teatro.
Napoli e il *medium*
fotografico: Donato,
Biasiucci, Accetta

— GIOVANNI FIORENTINO

FONTI

96 Carlo Pini (1806-1879).
Conservatore, fotografo,
editore

— CHIARA NALDI

110 Qualche nota su
fotografia, diritto
d'autore e libere
utilizzazioni

— CARLO ELIGIO MEZZETTI

RECENSIONI

122 Ken Jacobson /
Jenny Jacobson,
Carrying Off the Palaces.
*John Ruskin's Lost
Daguerreotypes*

— PAUL TUCKER

126 Giorgia Alù / Nancy Pedri
(a cura di), *Enlightening
Encounters. Photography
in Italian Literature*

— RICCARDO DONATI

128 Gabriele D'Autilia /
Enrico Menduni
(a cura di), *War Is Over!*
*L'Italia della Liberazione
nelle immagini dei
U.S. Signal Corps e
dell'Istituto Luce,
1943-1946*

— GIOVANNI FIORENTINO

130 Nicoletta Leonardi,
*Fotografia e materialità
in Italia. Franco Vaccari,
Mario Cresci, Guido
Guidi, Luigi Ghirri*

— MARTINA CARUSO