






rsf

RIVISTA DI STUDI DI FOTOGRAFIA




sist

Società italiana per lo studio della fotografia




Poste Italiane spa – Tassa pagata – Prego di libro
Aut. n. 072/DCB/FII/VF del 31.03.2005

ISSN 2421-6429



N. 03 • 2016



rsf

RIVISTA DI STUDI DI FOTOGRAFIA

rsf rivista di studi di fotografia

Periodico semestrale

n. 3, 2016

Direttore scientifico

Tiziana Serena

Direttore responsabile

Giovanna Calvenzi

Redazione

Antonello Frongia, Sauro Lusini

Segreteria di redazione

Laura Corti

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>

© 2016 Firenze University Press
Borgo Albizi 28 - 50121 Firenze
<http://www.fupress.com>
Email: journals@fupress.com
Printed in Italy

Indice

4 Editoriale 03
— TIZIANA SERENA

SAGGI

8 Viaggi e scoperte
nel "Levante".
Le fotografie
di Dominic Ellis
Colnaghi, 1852-1854
— MONICA MAFFIOLI

28 Beni patrimoniali
e beni simbolici:
l'album fotografico
della Principessa
Luisa Scotti Corsini
— BENEDETTA CESTELLI
GUIDI

50 I "drammi d'oggetti"
nelle fotografie di
Italo Bertoglio,
tra avanguardie
artistiche e
comunicazione
pubblicitaria
— ERICA BASSIGNANA

74 La sperimentazione
astratta nella
fotografia di Paolo
Monti (1950-1970)
— DILETTA ZANNELLI

94 La maschera come
motivo e come
meccanismo
nell'opera di Paolo
Gioli
— ROBERTA VALTORTA

FONTI

116 Fotografia e politica.
Intervista a Jacques
Rancière
— DILETTA MANSELLA
PATRIZIA ATZEI

RECENSIONI

134 Costanza Caraffa /
Tiziana Serena
(a cura di), *Photo
Archives and the
Idea of Nation*
— LUIGI TOMASSINI

136 Thomas Galifot /
Ulrich Pohlmann /
Marie Robert
(a cura di), *Qui a
peur des femmes
photographes?
1839-1945*
— ELEONORA MOIRAGHI

138 Susana S. Martins /
Anne Reverseau
(a cura di), *Paper
Cities. Urban
Portraits in
Photographic Books*
— ANTONELLO FRONGIA

140 Elio Grazioli /
Riccardo Panattoni
(a cura di),
*Sovrapposizioni.
Memoria, trasparenza,
accostamenti*
— GIGLIOLA FOSCHI

142 Autori

Editoriale 03

Molti dei saggi presentati in questo numero suggeriscono una traccia per una lettura trasversale che potremmo

definire come una domanda aperta sull'interpretazione. Non si tratta di una interpretazione prettamente storiografica (come si interpreta tal fatto storico), quanto piuttosto ci s'intende domandare come si scopre e come si spiega quell'autore responsabile della creazione di una immagine o di una serie: il fotografo (qualunque sia la sua postura e la sua ideologia figurativa) o colui che monta un album fotografico costruendo, fotografia dopo fotografia, simbolo dopo simbolo, un senso.

Così la ripetizione del tema della maschera lungo l'arco di un'intera carriera artistica, nel caso di Paolo Gioli trattato da Roberta Valtorta, pone un interrogativo più ampio proprio a partire da una questione interpretativa. Reiterato dal fotografo nel contesto di un linguaggio figurativo dichiaratamente sperimentale per la sua contaminazione con altri generi artistici, il tema della maschera implica di 'de-scriverlo' seguendolo come un filo rosso. Il fine è anche di comprendere e restaurare il senso intimo dell'autoritratto, che Gioli propone ricorrendo a un gesto antropologico che si moltiplica in un gioco di rimandi reciproci, potenzialmente senza fine, e che mette in discussione il volto e la questione dell'autenticità del soggetto.

Il caso di un album fotografico di fine Ottocento della contessa Luisa Scotti Corsini, proposto da Benedetta Cestelli Guidi, chiede di preoccuparsene come 'oggetto' unico nella sua complessità, di descriverlo per la sua mira intenzionale nel contesto di un'analisi che è semplicemente fenomenologica. Ma questo oggetto come è stato reso implicito nei riti personali e poi in quelli familiari dell'asse ereditario? Il linguaggio figurativo complessivo, prodotto da fotografie con determinati contenuti montate in una determinata narrazione, si spiega con la 'causa', con la genesi e la funzione. Tuttavia la descrizione non si esaurisce in questa triade di articolazioni e mira a collocare l'oggetto oltre il piano ermeneutico. Ritorna, per certi versi, il tema della maschera, ma per via metaforica qualora intesa (come scriveva Paul Ricoeur parlando di simboli) come "interpretazione riduttiva dei travestimenti".

Il caso di studio presentato da Monica Maffioli su Dominic Ellis Colnaghi, che presenta una notevole scoperta per gli studi di settore, è basato a sua volta su un album fotografico, ma interpretato secondo un'altra chiave di lettura. Dall'album emergono infatti le tracce di un'autobiografia implicita che, intrecciate con un inedito epistolario, permettono di ricostruire l'apprendistato al nuovo mestiere di fotografo che Colnaghi intraprende a metà Ottocento fra Londra e Parigi,

mettendo in luce anche le ambizioni che in quel passaggio epocale egli coltiva verso il mondo della stampa e del commercio d'arte. E tuttavia sono le singole stampe da negativi di carta salata che nella narrazione emergono dall'album stesso come i segni più autentici.

L'esperienza di Paolo Monti nel campo della fotografia 'astratta' è narrata da Diletta Zannelli attraverso la ricostruzione di un'ampia prospettiva figurativa, in particolar modo per quanto riguarda gli anni milanesi, durante i quali Monti entra in contatto con il mondo delle gallerie d'arte e con le avanguardie. Il caso solleva una questione d'interpretazione, per così dire, stilistica e culturale: la lezione dell'Informale, del *Nouveau Réalisme* e della *Subjektive Fotografie* (insieme alla sua ripresa di un tema modernista per eccellenza, quello della luce), collocano Monti in un ampio orizzonte di respiro europeo ed internazionale, che contribuisce a delineare nuovi spunti sugli sviluppi del pensiero fotografico italiano del secondo dopoguerra.

Analogamente, il contributo di Erica Bassignana su Italo Bertoglio – ingegnere per la SIP (tra l'altro importante committente di importanti libri fotografici) che dalla fine degli anni Venti si concentra su "Studi di composizione" realizzati con oggetti contemporanei – propone una linea interpretativa che intende superare la contrapposizione pittorialismo/modernismo, a favore di un'analisi della fotografia pubblicitaria e industriale informata dall'efficacia della comunicazione più che dall'estetica della forma, pur se a contatto con le istanze figurative del futurismo.

La sezione Fonti, dedicata in questo numero alle fonti contemporanee, è occupata da una lunga e densa intervista al filosofo francese Jacques Rancière, condotta da Diletta Mansella e Patrizia Atzei, sul rapporto fra politica e fotografia. Muovendo da una diversa interpretazione di quello che ormai appare un adagio che considera l'invadenza mass-mediatica delle fotografie (e delle immagini, per dirla con le sue parole) come il male odierno, Rancière propone di superare le "logiche contraddittorie che affiorano alla superficie di immagini fotografiche all'apparenza prive di mistero" e di considerare la pratica artistica del fotografo come una possibilità di "costruire materialmente la visibilità di un'idea". La fotografia, ci ricorda, è oggetto di interrogativi politici proprio in quanto immagine, che stabilisce relazioni là dove non erano visibili e provoca rotture di senso nel tessuto quotidiano delle emozioni.

Tiziana Serena

— saggi

8 **Viaggi e scoperte nel
"Levante". Le fotografie
di Dominic Ellis
Colnaghi, 1852-1854**
— MONICA MAFFIOLI

28 **Beni patrimoniali
e beni simbolici:
l'album fotografico
della Principessa Luisa
Scotto Corsini**
— BENEDETTA CESTELLI
GUIDI

50 **I "drammi d'oggetti"
nelle fotografie di Italo
Bertoglio, tra
avanguardie artistiche
e comunicazione
pubblicitaria**
— ERICA BASSIGNANA

74 **La sperimentazione
astratta nella fotografia
di Paolo Monti
(1950-1970)**
— DILETTA ZANNELLI

94 **La maschera come
motivo e come
meccanismo nell'opera
di Paolo Gioli**
— ROBERTA VALTORTA

Viaggi e scoperte nel “Levante”.

Le fotografie di Dominic Ellis Colnaghi, 1852-1854

Abstract

Dominic Ellis Colnaghi's album "Photographs taken in 1852-53-54 in Mytilene, Rhodes, Lycia and Constantinople" is the visual companion to his journal entitled "A tour in Lycia by Mr. D.E. Colnaghi," published as an Appendix to the 1865 book *Travels & Discoveries in the Levant* by archaeologist Charles Thomas Newton, with whom he had travelled in Asia Minor. Colnaghi's photographic endeavours are recounted in his correspondence with his family, the founders of the London art publishing company P. & D. Colnaghi. These letters shed light on Colnaghi's personality and on his relationship with some of the most important protagonists of early photography, including John Ruskin, James Robertson, Richard Leach Maddox, Adolphe Goupil, Gustave Le Gray, and many artists who toured Asia Minor during the same years.

Keywords

DOMINIC ELLIS COLNAGHI, CHARLES THOMAS NEWTON, WILLIAM HENRY FOX TALBOT, ASIA MINOR, CALOTYPE, SALT PAPER, ARCHAEOLOGY, CRIMEAN WAR

In uno dei primi e più completi studi sulla storia della fotografia in Grecia, pubblicato da Xanthakis nel 1988 ⁻¹, l'autore ricorda tra i primi fotografi viaggiatori che documentarono i siti archeologici ellenici l'inglese Dominic Ellis Colnaghi (1834-1908) presente a Mitilene dal 1852; tuttavia, egli afferma, non essendo conosciuta alcuna sua prova fotografica, non è certo se fossero delle dagherrotipie o delle calotipie le fotografie di Colnaghi da cui vennero tratte le illustrazioni del volume di Charles Thomas Newton, *Travel & Discoveries in the Levant*, pubblicato a Londra nel 1865 ⁻². Al di là di queste scarse notizie riferite al lavoro fotografico svolto da Colnaghi, non vi è riferimento all'autore nelle più recenti pubblicazioni dedicate alla storia della

fotografia, in particolare quella inglese delle origini, mentre il suo nome, associato a quello di Newton, è ricordato da due studiosi di archeologia che nei loro rispettivi saggi sottolineano l'importante influenza che ebbe Dominic Ellis Colnaghi nell'uso pionieristico della fotografia applicata alla scoperta archeologica e alla formulazione di un nuovo metodo scientifico comparativo e analitico⁻³.

La presenza all'interno del fondo archivistico delle famiglie Tassinari-Colnaghi-Malvani, conservato presso il Gabinetto Vieusseux di Firenze⁻⁴, di una parte dei documenti manoscritti relativi all'attività diplomatica e privata di Dominic Ellis Colnaghi e in particolare di uno straordinario album fotografico degli anni giovanili trascorsi in Asia Minore al seguito di Newton, consente finalmente oggi di fare luce sulla sua figura di calotipista, mettendo a fuoco i molteplici legami che intrattenne con la cultura artistica e fotografica europea della metà del XIX secolo.

Figlio dello stampatore e commerciante d'arte Dominic Charles Colnaghi e di Katherine Pontet, Dominic Ellis nasce a Londra nel 1834 e già nel 1851, diciassettenne, è ospite a Parigi della famiglia Goupil⁻⁵, come tramite per il padre nei rapporti commerciali esistenti tra i due editori e venditori di stampe d'arte più noti in Europa, di riferimento per la diffusione di immagini grafiche e fotografiche, nonché committenti di molti artisti contemporanei⁻⁶.

Non conosciamo se vi furono in quel soggiorno parigino delle occasioni di contatto diretto del giovane inglese con l'ambiente fotografico, tuttavia è immaginabile che l'*entourage* artistico che gravitava intorno all'editore Goupil abbia potuto essere di stimolo nell'avvicinarlo al nuovo mezzo di riproduzione, venendo a conoscenza delle numerose iniziative che proprio nei mesi del suo soggiorno parigino animavano la produzione e il dibattito sulla fotografia. Nello stesso 1851 Parigi era al centro di fondamentali iniziative, fra cui: il progetto governativo della Mission Héliographique; la presentazione da parte dell'erudito Eugène Piot del primo fascicolo della sua opera *L'Italie Monumentale*; la divulgazione di nuovi procedimenti tecnici, come, ad esempio, il negativo su carta cerata proposto da Le Gray, la risposta francese al processo del negativo su vetro al collodio proposto da Frederick Scott Archer; ed ancora, la fondazione della Société Héliographique con il suo settimanale "La Lumière. Beaux-Arts-Héliographie-Sciences"⁻⁷, edito a Parigi e Londra fino al 1867, certamente la pubblicazione a livello internazionale di riferimento e di accreditamento dei più importanti eventi fotografici e autoriali; la pubblicazione da parte dello stampatore Blanquart-Évrard dell'*Album photographique de l'artiste et de l'amateur*, uno straordinario strumento di divulgazione delle proposte estetiche e di genere, in particolare di architetture e paesaggi, offerto ai più noti fotografi amatoriali e professionisti dell'epoca; il rientro a Parigi di Maxime Du Camp dal suo viaggio in Egitto, Nubia, Palestina e Siria, dal quale riporta oltre duecento negativi su carta, presto oggetto di pubblicazione da parte di Blanquart-Évrard stesso.

In tale contesto culturale è molto probabile, dunque, che sia maturato in Dominic Ellis Colnaghi l'interesse per la fotografia, ed è proprio da Parigi che nel gennaio del 1852 egli domanda al padre di acquistargli un apparecchio per calotipi da inviargli in Turchia ⁻⁸, essendo prevista per i primi giorni di febbraio la sua partenza per Mitilene al seguito dell'archeologo Charles Thomas Newton. Assistente del Dipartimento di Antichità del British Museum dal 1840 e nominato nel 1852 da Lord Granville vice console a Mitilene, Newton associa a questo incarico e alla sua permanenza sull'isola di Lesbo il suo obiettivo di esplorare le coste e le isole dell'Asia Minore alla ricerca di siti archeologici ancora inesplorati con lo scopo, non ultimo, di acquisire oggetti d'antichità per il museo dove lavora ⁻⁹. La presenza di Colnaghi nella spedizione si dimostrerà per Newton al di sopra delle aspettative e l'impegno di cui il giovane fotografo darà prova nella produzione di immagini calotipiche, influenzerà il suo stesso approccio metodologico nella fase di documentazione dei siti e dei reperti archeologici che per molti anni indagherà in Asia Minore. Da questo momento, infatti, egli sarà tra i primi a riconoscere la fotografia come strumento essenziale del lavoro dell'archeologo, di supporto all'analisi e alla classificazione dei materiali nel processo di scavo, oltre all'inedita capacità di contestualizzare il luogo in cui avviene il lavoro dell'archeologo, trasformando l'oggetto documentato non in un elemento astratto, ma in un frammento riconducibile a un preciso ambito topografico e spaziale di cui è stato parte integrante e testimonianza storica ⁻¹⁰.

Scorrendo le lettere e il giornale di viaggio che Dominic Ellis Colnaghi invia con regolarità ai genitori a Londra, veniamo a sapere che dal momento del suo arrivo a Mitilene, il 20 maggio 1852, dopo un viaggio per mare che, da Southampton, da dove la spedizione archeologica era partita il 17 febbraio, lo aveva condotto a Malta, Atene, Costantinopoli e infine a Lesbo, il suo principale impegno è quello di avanzare nell'apprendimento della tecnica calotipica, realizzando numerose prove con l'obiettivo di inviare al padre a Londra buoni saggi fotografici ⁻¹¹. La difficoltà maggiore che riscontra è trovare il giusto equilibrio tra tempo di posa e dosaggio dei componenti sensibili del negativo, condizionati dai fattori climatici presenti in quell'area del Mediterraneo; tuttavia nel mese di luglio egli dichiara:

—
My Calotype is going on very favourably: I think I have found out nice proportions for this climate, thanks to a process which D. Templeton, who as you know was kind enough to give me a few lessons, give me at Malta ⁻¹².

—
Nonostante ciò, è con rammarico che deve ancora rinunciare a fotografare gli aspetti più folklorici della popolazione indigena, i loro costumi, le cerimonie religiose, le danze e quant'altro possa testimoniare l'aspetto della vita quotidiana delle persone, poiché, come egli afferma ⁻¹³, la tecnica del calotipo non gli consente di mantenere in posa i

gruppi o i singoli per il tempo necessario di circa 10 minuti. In un incessante susseguirsi di aggiornamenti al padre sullo stato dei suoi progressi fotografici ⁻¹⁴, in occasione di un breve soggiorno con Newton a Costantinopoli, tra i primi di novembre e la metà di dicembre del 1852, finalmente Colnaghi realizza alcune riprese fotografiche di architetture della città che rispondono alle sue aspettative di qualità, ritenute ottimali per essere inviate al padre che gli ha già espresso la sua volontà di pubblicarle, ma purtroppo non sappiamo con quale veste editoriale ⁻¹⁵. È singolare come l'interesse nei confronti della fotografia da parte di Dominic Ellis sia fortemente incentivato dal padre, che probabilmente intravede delle potenzialità di sviluppo non solo delle capacità professionali del figlio, ma anche di investimento in un nuovo settore della riproduzione d'arte, così come avverrà di lì a poco, nel 1853, con l'edizione Colnaghi del volume con sessantasette tavole fotografiche di Benjamin-François-Marie Delessert, *Notice sur la vie de Marc Antoine Raimondi, graveur bolognais, accompagnée de reproductions photographiques de quelques-unes de ses estampes*, co-pubblicato a Parigi da Blanquart-Évrard.

Affascinato dalla capitale turca e dalla società europea che dall'inizio del secolo si era stabilita nel quartiere di Pera, apprezzando le atmosfere ottomane, la civiltà e lo spirito di ciò che era stato uno dei più grandi imperi d'Oriente, durante la settennale permanenza a Mitilene, Colnaghi si reca più volte a Costantinopoli per riprendersi dai lunghi periodi di 'esilio' sull'isola e godere la straordinaria vivacità economica e culturale della città. Non è improbabile che in occasione di questi soggiorni abbia anche incontrato James Robertson, da lui nominato, in una lettera datata 1854 ⁻¹⁶, a proposito di alcune sue calotipie realizzate a Roma, certamente il fotografo locale più noto all'epoca per la sua produzione di vedute della città, conosciute a Londra fin dal 1853 ⁻¹⁷ e celebrate da "La Lumière" come "un des plus beaux albums que les voyages aient produit" ⁻¹⁸. È certo, invece, che nel dicembre 1852 incontra a Costantinopoli il fisico e fotografo amatoriale inglese Richard Maddox ⁻¹⁹, presente in città fin dal 1849, con il quale stabilisce un rapporto di amicizia basato sui comuni interessi per la calotipia ⁻²⁰.

Le fotografie che Colnaghi realizza nel dicembre del 1852 a Costantinopoli e spedisce al padre sono in particolare due soggetti, una veduta della facciata posteriore dell'hotel Missirinis con una porzione del "French Palace", probabilmente l'ambasciata francese, e una veduta di Galata con le rovine del vecchio "Galata Serai" ⁻²¹. A questo soggiorno è anche riferibile la fotografia più antica conservata nell'album realizzato da Colnaghi, intitolato *Photographs Taken in 1852-53-54/Mytilene, Rhodes, Lycia and Constantinople./Sketches Taken in 1859-60-61-62 in Greece* ⁻²², oggi depositato all'archivio Vieusseux: si tratta di una stampa fotografica su carta albuminata (15,3 × 20,3 cm) da negativo calotipo, che riporta sul retro il titolo manoscritto *The Summer residence of the British Embassy at Therapia* (fig. 1). L'evanescente veduta del palazzo sul Bosforo mostra ancora alcuni aspetti di inesperienza tecnica



01

Dominic Ellis Colnaghi,
*Constantinople 1852 -
The Summer residence
of the British Embassy
at Therapia.*

Stampa da negativo
di carta su carta salata,
15,3 × 20,3 cm.
ACGV-TCM Co. IV. 1.2.3.1/
tav. 37 (72). Courtesy
Regione Toscana

nella resa poco dettagliata della veduta, troppo impastata nei toni, forse anche a causa dell'eccesso di luminosità dell'esposizione.

I successi ottenuti con le sue vedute calotipiche gli consentono pochi mesi dopo, nel marzo del 1853, di scrivere al padre: "All my troubles are now vanishing and I look forward to coming home with a well filled portfolio of Views in the Levant" ⁻²³.

In questa progettualità possiamo forse riconoscere la volontà dei Colnaghi di pubblicare le fotografie creando un prodotto editoriale unico nel suo genere, che avrebbe celebrato il giovane autore come il primo fotografo delle principali località archeologiche dell'area mediterranea in Asia Minore ⁻²⁴.

Nel personale album fotografico di Colnaghi vi è testimonianza dei suoi primi lavori realizzati a Mitilene attraverso sette stampe su carta salata da negativo calotipico rappresentanti due vedute della residenza del vice console britannico, un gruppo di case sul mare, il quartiere dei consolati, le rovine del castello genovese, l'acquedotto romano vicino a Morea ⁻²⁵ e la torre della chiesa bizantina di Panaghia ad Ayasso: uno straordinario insieme di immagini che con la loro evanescente, pittorica qualità testimoniano la presenza e la commistione di tradizioni culturali e artistiche di diverse epoche.

Nonostante il prolungarsi dell'isolamento a Mitilene, Colnaghi cerca di rimanere aggiornato sulle novità e i progressi tecnici compiuti dalla fotografia francese e inglese nei mesi della sua lontananza e domanda al padre di inviargli prodotti chimici, carta da negativi e alcuni libri, in particolare quelli raccomandati da "Mr. Le Gray the French Photographer" ⁻²⁶, così come un piccolo obiettivo per apparecchi portatili, che lo stesso Le Gray consiglia in uno dei suoi manuali, tra i più efficaci per i

fotografi viaggiatori. A Mr. Goupil domanda, invece, di procurargli un obiettivo da ritratti ⁻²⁷.

Le continue sperimentazioni di Colnaghi e la sempre migliore riuscita delle sue prove sono ampiamente apprezzate da Newton il quale, nel luglio del 1853, invia da Rodi alcune stampe fotografiche a degli amici in Inghilterra, tra cui John Ruskin, suo compagno di studi ad Oxford. Ruskin scrive a Newton qualche mese dopo:

—
I have now to thank you for some beautiful calotypes of Rhodes just delivered to me by Edmund Oldfield, who had kindly taken charge of them at the Museum till I returned from the country; they are indeed very interesting, but I can't leave my old beats ⁻²⁸.
—

Del lavoro fotografico svolto a Rodi, tra il giugno del 1853 e la fine di aprile del 1854, rimane testimonianza ⁻²⁹ in una serie di trentaquattro stampe da calotipo conservate nell'album di Colnaghi, sette delle quali tradotte in incisioni dal cognato di Newton, l'acquerellista Walter Severn, e pubblicate nel volume *Travel and Discoveries in the Levant* del 1865. Le vedute della città di Rodi documentano i principali monumenti medioevali legati alla storia dei Cavalieri Ospitalieri, che per oltre due secoli governarono l'isola. Con sguardo attento agli aspetti architettonici e costruttivi degli edifici, che sorgono all'interno del centro antico di Rodi, attraversato dalla strada dei Cavalieri, Colnaghi si sofferma a riprendere i dettagli delle mura fortificate, gli archi ogivali delle principali porte di accesso alla città, il bastione turrato posto all'ingresso del porto, il palazzo del Gran Maestro; alla scoperta dell'isola, infine, raggiunge il villaggio di Lindo per riprodurre il magnifico castello visto dall'esterno e dall'interno. L'assolata luce mediterranea inasprisce gli effetti chiaroscurali delle sue inquadrature e la pastosità dei toni dei neri, tipici della tecnica calotipica, crea un efficace risultato pittorico, che esalta il fascino della rivelazione di luoghi sconosciuti ai più ma non per questo meno straordinari alla vista del viaggiatore (figg. 2-3).

La permanenza a Rodi è interrotta da un breve soggiorno a Costantinopoli nel mese di ottobre del 1853, dove ha occasione di conoscere l'artista inglese William Boutcher, di ritorno da una spedizione a Babilonia organizzata da William Kennett Loftus con il supporto della Assyrian Excavation Fund di Londra ⁻³⁰, il quale, secondo Colnaghi, ha un'ottima conoscenza della fotografia ed è in grado di fornirgli utili consigli sul lavoro che sta svolgendo ⁻³¹.

Al suo rientro a Rodi i primi di gennaio del 1854, Colnaghi riceve da Newton l'inaspettata notizia dell'urgente necessità da parte dell'archeologo di tornare a Londra, lasciandolo da solo sull'isola. Il senso di abbandono e lo sconforto evidenti nelle lettere di Colnaghi ai genitori ⁻³² sono, a suo dire, in parte alleviati dall'arrivo a Mitilene dell'artista tedesco "Mr. Berg" ⁻³³, anch'egli interessato alla calotipia e con il quale partirà il 16 marzo per una spedizione di un mese in Licia.



02

Dominic Ellis Colnaghi,
Rhodes 1853 - The Arabs
Tower and gate leading of
the Harbour.

Stampa da negativo di
carta su carta salata
albuminata, 15,4 × 21 cm.
ACGV-TCM Co. IV. 1.2.3.1
/ tav. 14 (28). Courtesy
Regione Toscana

Il primo europeo a compiere una spedizione nella regione della Licia era stato, nel 1838, l'archeologo inglese Sir Charles Fellows, scoprendo i siti delle tombe e trascrivendone le iscrizioni, così contribuendo al progresso delle ricerche sulle antiche popolazioni dell'Asia Minore. Al suo rientro a Londra, l'editore John Murray pubblicò, nel 1839, il suo diario di viaggio illustrato con incisioni tratte dai disegni realizzati dall'autore come appunti di studio ⁻³⁴.

La spedizione di Fellows in Licia aveva attirato l'attenzione anche di William Henry Fox Talbot, che nell'aprile del 1843 gli esprimeva il desiderio di assisterlo nell'apprendimento della tecnica calotipica al fine di poterla utilizzare nel suo secondo viaggio, previsto nello stesso anno, poiché la fotografia sarebbe stata di grande aiuto agli studi archeologici e in particolare alla documentazione delle iscrizioni:

—

At present they can be obtained equal to finished drawings or engravings in effect, but far excelling them in accuracy since every minute detail is represented which is seen in the object itself. The time occupied in obtaining each picture is a minute or two, & no more; but from each of these pictures a large number of facsimile copies can be made, at any subsequent period. Nothing excels the photographic method in its power of delineating such objects as form your researches, as ruins, statues, basreliefs &c. And I should think it would be highly interesting to take a view of each remnant of antiquity before removing it, & while it still remains in situ & surrounded with stones & bushes & all the other accompaniments of a wild nature ⁻³⁵.

—

Dominic Ellis Colnaghi,
*Rhodes 1853 - Entrance to
 the street of the Knights.*
 Stampa da negativo su
 carta salata (sul negativo
 in basso a dx ms. legenda,
 iniziali del fotografo e
 data), 16,8 × 22,2 cm.
 ACGV-TCM Co. IV. 1.2.3.1
 / tav. 20 (38). Courtesy
 Regione Toscana



La proposta di Talbot interessa l'archeologo, il quale, nonostante la sua totale inesperienza, intravede nel calotipo uno strumento più idoneo del dagherrotipo:

—
 My great objections some years ago to trying the Daguerotypes were the expense of the plates, the extreme care in excluding light & the destruction caused by contact. These were fatal to their use in the rough traveling of Turkey – if I understand rightly the Calotype is free from these objections –³⁶.

—
 Nonostante la disponibilità di Fox Talbot a insegnargli personalmente la tecnica calotipica, fornendogli tutte le istruzioni sui materiali da portare in viaggio e sui procedimenti necessari, Fellows non si sente in grado di svolgere il compito assegnatogli e declina l'invito di fare delle fotografie⁻³⁷. Si dovrà attendere ancora un decennio per avere delle testimonianze fotografiche dei siti archeologici della Licia grazie al lavoro che Dominic Ellis Colnaghi compie seguendo le tracce del cammino compiuto da Fellows. Il giovane inglese visita i principali siti archeologici della Licia, partendo dalla valle dei sarcofagi di Antiphellus, passando per l'antica città licia di Cyaneae, fino a raggiungere la località ellenica di Mira. Il resoconto del viaggio, pubblicato nell'appendice del volume di Newton del 1865⁻³⁸, trova fedele corrispondenza nella serie delle ventisei stampe fotografiche presenti nell'album oggetto della nostra analisi, ventuno di esse conservate anche nell'archivio dell'archeologo e storico dell'arte John Davidson Beazley, oggi presso il Classical Art Research Center dell'Università di Oxford⁻³⁹.

La narrazione che riporta Colnaghi nel suo giornale di viaggio dei sarcofagi di Antifello, che emergono dalla boscaglia, così come delle tombe incastonate nella roccia a Mira, trova riscontro nelle sue suggestive immagini, inedite testimonianze fotografiche che con ‘realismo’ traducono quelle monumentali presenze di un’antica civiltà, misteriose costruzioni di pietra di aggraziata rozzezza, contaminate da forme e modelli artistici di influenza ellenica. Gli anfratti bui dei sarcofagi profanati, le aperture delle tombe rupestri nel prospetto roccioso della montagna di Mira, la teoria di figure scolpite a bassorilievo e poste sopra l’entrata dei sepolcri, così come le vuote gradinate del teatro di Mira e gli imponenti ruderi della ‘cattedrale di Dariaghassy’, conosciuta anche con il nome di Tchesemay, vicino al villaggio di Jaghù, si traducono nelle calotipie di Colnaghi in frammenti visivi di straordinaria potenza evocativa e di fascinazioni misteriche (figg. 4-7). Se nella visione archeologica di Colnaghi riconosciamo i riferimenti al genere pittorico del rovinismo, caro alla cultura romantica, dove l’aspetto iconico rimanda a contesti emozionali, allo stesso tempo, nell’individuazione di alcuni soggetti cogliamo uno sguardo ‘critico’, capace di selezionare la lettura topografica e il contesto ambientale dei luoghi fotografati, nonché la resa dei particolari che interessano lo studio filologico dell’oggetto archeologico, contribuendo ad una diversa percezione delle potenzialità documentarie della fotografia.

Rientrato a Rodi il 18 aprile del 1854, nello stesso giorno scrive alla famiglia: “For the present I will only tell you that I have been tolerably successful with the Calotype, having about 30 very fair views” ⁻⁴⁰; ringrazia per gli apprezzamenti del padre e di Newton relativamente alle prove fotografiche spedite a Londra, tanto che spera possano essere vendute, e prospetta l’idea di compiere un viaggio a Roma dove, tuttavia, non pensa di portare con sé la macchina fotografica perché vi sono già molti fotografi che hanno documentato la città pontificia e, inoltre, avrà poco tempo; sostiene che tutt’al più porterà dei negativi da cui trarre delle stampe positive da mostrare a chi ne fosse interessato. A questo scopo ha già pensato di spedire a Roma all’amico Berg dei negativi calotipici che gli ha promesso di ritoccare per nascondere ogni loro possibile difetto.

Il viaggio in Italia non ebbe luogo a causa dell’impegno richiestogli di sostituire Newton nell’incarico di vice console a Mitilene, mandato che svolse per un triennio (1854-1856) con senso del dovere, ma anche con grande disappunto per l’impossibilità di proseguire come avrebbe voluto l’attività fotografica ⁻⁴¹. Mentre gli impegni amministrativi e diplomatici impongono a Colnaghi un quotidiano lavoro di gestione degli affari amministrativi, alla luce anche degli eventi politici che proprio in quei mesi coinvolgevano il Regno Unito nell’alleanza con l’Impero ottomano, la Francia e il Regno di Sardegna contro la Russia, trovando il terreno del conflitto bellico nella regione della Crimea, allo stesso tempo nella corrispondenza privata del giovane diplomatico si percepisce una sua maggiore consapevolezza della qualità fotografica raggiunta

04

Dominic Ellis Colnaghi,
*Lycia 1854 - N. 1 Rock
Tombs at Antiphellus with
Lycian and Greek
inscription.*

Stampa da negativo
di carta su carta
salata albuminata,
20,7 × 26,4 cm.
Courtesy of the Classical
Art Research Centre,
University of Oxford, inv.
162. Un'altra copia è
conservata in ACGV-TMC
Co. IV.1.2.3.1. / tav. 1 (2)



05

Dominic Ellis Colnaghi,
*Lycia 1854 - Sarcophagus
with Lycian inscription on
base described by Sir C.
Fellows - Antiphellus.*

Stampa da negativo di
carta su carta salata
albuminata, 27 × 20,5 cm.
Courtesy of the Classical
Art Research Centre,
University of Oxford, inv.
168. Un'altra copia è
conservata in ACGV-TMC
Co. IV.1.2.3.1. / tav. 2 (4)





06

Dominic Ellis Colnaghi,
*Lycia 1854 - Group of rock
tombs on Mountain near
the Theatre. Myra.*

Stampa da negativo di
carta su carta salata
albuminata, 26,4 × 20,7
cm. Courtesy of the
Classical Art Research
Centre, University of
Oxford, inv. 164. Un'altra
copia è conservata in
ACGV-TMC Co. IV.1.2.3.1.
/ tav. 7 (13)



07

Dominic Ellis Colnaghi,
*Lycia 1854 - Bas relief over
Tomb. Group near the
Theatre. Myra.*

Stampa da negativo di
carta su carta salata
albuminata, 26,4 × 20,7
cm. Courtesy of the
Classical Art Research
Centre, University of
Oxford, inv. 159. Un'altra
copia è conservata in
ACGV-TMC Co. IV.1.2.3.1.
/ tav. 8 (16)

e il desiderio di rendere pubblici i risultati in patria. Per iniziativa di Newton vengono inviati tre calotipi al “Photographic Journal”⁻⁴² e lo stesso Colnaghi spera di poter finalmente ampliare il suo repertorio di fotografie con una serie di riprese dei costumi locali, per la cui realizzazione è incerto se utilizzare i negativi su carta o le lastre al collodio, quest’ultime più semplici da utilizzare, ma meno agili da portare in viaggio⁻⁴³. La volontà che lo induce a continuare la sua ricerca fotografica, costantemente incentivata dal padre, che nel frattempo aveva incrementato il commercio fotografico della ditta diventando distributore delle fotografie realizzate da Roger Fenton al British Museum a partire dal 1853, così come tre anni dopo sarà, insieme all’editore Thomas Agnew di Manchester, distributore delle immagini dello stesso Fenton riportate dai campi di battaglia della Crimea⁻⁴⁴, fa pensare che non sia la carriera diplomatica la prospettiva di lavoro immaginata da Dominic Ellis, ma più probabilmente quella di proseguire nell’attività di famiglia e di fotografo professionista.

Nella costante attesa che Charles Newton rientri a Mitilene di ritorno dalle sue campagne di scavo a Kalymnos, Colnaghi riesce a trascorrere qualche mese a Costantinopoli e il 2 aprile del 1855, giunto nella capitale ottomana rimane colpito dalla presenza delle truppe francesi e inglesi dirette verso la Crimea. Già dal settembre del 1854 la città di Sebastopoli è sotto assedio da parte delle truppe alleate ma solo l’8 settembre del 1855, a seguito dei continui bombardamenti e delle gravi perdite di soldati, i russi abbandonano la città sancendo la fine della guerra. Accompagnato dall’amico e fotografo George Baker⁻⁴⁵, alla fine del mese di settembre si reca a Sebastopoli per vedere di persona la situazione⁻⁴⁶ e sul posto incontra l’artista William Simpson, inviato da Charles Colnaghi a documentare con i suoi acquerelli la guerra di Crimea per farne commercio a Londra⁻⁴⁷.

I primi acquerelli di Simpson giunti dalla Crimea, dove ebbe modo di incontrare anche Roger Fenton, che gli fece un ritratto fotografico⁻⁴⁸, cominciarono a essere esposti in Gran Bretagna già nel febbraio del 1855 e una prima serie di litografie a colori è edita da Colnaghi nel maggio dello stesso anno, ottenendo ampio successo di pubblico e vendite⁻⁴⁹. La conoscenza, da parte dell’opinione pubblica inglese, dei luoghi della Crimea, teatro di una lunga guerra, sentita troppo lontana e le cui ragioni politiche e di opportunità sono ai più difficilmente comprensibili, trova rassicurante riscontro nelle immagini fotografiche riportate a Londra da Roger Fenton, nel giugno del 1855, illustrazioni di una guerra senza drammi, senza morti, senza violenze; le litografie a colori di Simpson, invece, mostrano i cruenti avvenimenti del conflitto, emotivamente interpretati in ricostruzioni pittoriche, dove l’azione della battaglia è condotta da eroici soldati colti nel combattimento e nella morte. Il successo di pubblico riconosciuto all’opera di Simpson è maggiore rispetto a quello delle fotografie di Fenton e consente a Colnaghi di pubblicare, alla fine del 1855, duecento copie del portfolio, intitolato *The Seat of the War in the East*, con ottanta litografie di Simpson⁻⁵⁰.

Rientrato a Costantinopoli da Sebastopoli, Dominic Ellis Colnaghi chiede un incontro con l'ambasciatore inglese Lord Stratford, diplomatico e politico di grande influenza negli ambienti imperiali ottomani, in particolare durante la guerra in Crimea, e in quell'occasione gli dona alcune sue vedute calotipiche, tra cui la riproduzione di un bassorilievo nella roccia di una tomba di Mira ⁻⁵¹. L'incontro con Lord Stratford condizionerà le future scelte di vita di Dominic Ellis, il quale, dopo un altro anno trascorso da vice console a Mitilene, i primi mesi del 1857 è richiamato a Costantinopoli dall'Ambasciatore inglese con l'incarico di suo assistente, fino a quando alla fine dell'anno Lord Stratford lascia la città e si ritira dalla carriera diplomatica. Dopo un breve soggiorno a Londra, nel dicembre del 1859 Colnaghi ritorna in Grecia come vice console di Missolonghi, dove rimarrà fino al 1862, quando sarà promosso console di Bastia. Da questo momento non sembra più occuparsi di fotografia e i ricordi della città ellenica e dei luoghi visitati in Acarnania e ad Astaco vengono affidati alla sua mano di disegnatore e acquerellista: veloci schizzi a matita che documentano dettagli di elementi architettonici, oggetti d'uso di epoca classica rinvenuti negli scavi, ma anche piccole vedute marine e figure con gli abiti tradizionali, una varietà di soggetti ripresi su fogli di carta di piccolo formato, forse di un taccuino tascabile, che Colnaghi inserisce nel suo album di ricordi degli anni trascorsi in Asia Minore e Grecia ⁻⁵².

Se è vero che l'album fotografico è un 'oggetto narrante', cioè un palinsesto illustrato nel quale è possibile riconoscere e indagare il percorso autoriale che ha condizionato la sequenza delle immagini, allo stesso tempo esso rimanda ad una lettura analitica di ciascuna fotografia, alla decodificazione del singolo manufatto che di per sé ha un significato iconico: quello di Colnaghi rappresenta la straordinaria testimonianza di questa duplice lettura. Composto dall'autore come compendio mnemonico e visivo di un periodo della propria vita, che ha rappresentato il passaggio dalla giovinezza all'età della maturità, durante il quale si è cimentato con le possibilità tecniche ed espressive offerte dalla fotografia, l'album contiene in sé anche la prova della conclusione di quell'esperienza fotografica, il ritorno alla manualità del segno grafico, 'infedele' ma senz'altro più 'intimo': un ripiegamento di carattere privato, lontano dall'iniziale ricerca di riconoscimenti del proprio operato fotografico. Ed è proprio nell'ultima tavola dell'album che l'autore ci sorprende, uscendo dallo schema compositivo adottato fino a quel momento e spezzando il rigore compositivo, cronologico e narrativo, che lo aveva guidato: l'ultima immagine è una stampa su carta salata (23,4 × 16,8 cm) dal titolo manoscritto "A Turkish Fountain. Mytilene", datata 1853, forse tra le fotografie qualitativamente più riuscite di Colnaghi. Il taglio dell'inquadratura e i geometrici segmenti di ombre creati dalla presenza di un pergolato, costruiscono un formidabile gioco prospettico che aggiunge profondità all'immagine, dove per la prima volta sono presenti anche due figure maschili, sedute sul bordo della vasca della fontana (fig. 8).

Dominic Ellis Colnaghi,

Mytilene 1853 -

A Turkish Fountain.

Stampa da negativo

di carta su carta salata,

23,4 × 16,8 cm.

ACGV-TCM Co. IV. 1.2.3.1/

tav. 50 (73), Courtesy

Regione Toscana



Un ultimo e significativo ricordo di quella che è stata una breve esperienza fotografica, forse una passione nella quale aveva creduto di riconoscere le possibilità di una crescita professionale, viceversa rimasta a livello amatoriale e ben presto dimenticata dalla storia. L'interesse per l'arte, tuttavia, lo accompagnerà tutta la vita e, nel 1898, conclusa la sua lunga carriera diplomatica ⁻⁵³, durante i soggiorni tra Firenze e Londra si dedicherà alla stesura dell'opera *Dictionary of Florentine Painters from the 13th to the 17th centuries*, pubblicazione che vedrà la luce nel 1928, dopo la sua scomparsa, avvenuta a Londra nel 1908, lavoro che otterrà ampi riconoscimenti tra gli storici dell'arte.

–¹ Xanthakis 1988, p. 53. Il nome di Colnaghi è ricordato anche da Fani-Maria Tsigakou (Tsigakou 1998, pp. 26 e 29, nota 10), che riprende le poche informazioni già fornite da Xanthakis.

–² Il primo volume di Charles Thomas Newton, pubblicato da Day & Son nel 1865, è illustrato da sedici tavole con incisioni, di cui nove tratte da fotografie di D.E. Colnaghi come indicato nella “List of Plates”: Newton 1865, pp. XIII-XIV.

–³ Witmore 2005, s.p.; Thornton, 2014, s.p.

–⁴ Dominic Ellis Colnaghi trascorre a Firenze ventiquattro anni, dal 1872 al 1896, in qualità di Console britannico e poco prima di partire per Boston, dove trascorrerà gli ultimi due anni della sua carriera di diplomatico con l’incarico di Console britannico per gli Stati Uniti, una delle sue figlie, Catherine, sposa Herbert Danyell-Tassinari, stabilendo un legame con la città toscana che per via ereditaria rimarrà fino ai nostri giorni. L’archivio Colnaghi, come parte dell’archivio Tassinari-Malvani, fu acquistato nel 2008 dalla Regione Toscana e ceduto in concessione nello stesso anno all’Archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto scientifico letterario G.P. Vieusseux. Recentemente si è aggiunto, grazie alla donazione degli eredi Malvani, un altro ‘corpus’ documentario relativo alla famiglia Colnaghi, di cui fa parte anche la corrispondenza oggetto del nostro studio. Frosali 2013, pp. 81-91.

–⁵ La notizia è documentata nella lettera da Parigi, datata 11

novembre 1851, scritta da Dominic Ellis ai genitori, conservata all’interno della copiosa corrispondenza inviata alla famiglia negli anni tra il 1851 e il 1859 e oggi conservata presso l’Archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto G.P. Vieusseux con l’indicazione inventariale TCM 21. Sc. 5 fasc. 21 *Letters 1852-1859 Mytilene - Rhodes Constantinople* (da ora in poi citate in nota ACGV-TCM 21. Sc. 5 fasc. 21).

–⁶ Per maggiori approfondimenti sulla storia delle ditte Goupil e Colnaghi si rimanda alle rispettive voci in Hannavy, 2008, pp. 601-604 e p. 315 e a Renié 1994; Howard 2010; Roberts / Warner-Johnson 2006.

–⁷ La Lumière 1851-1860.

–⁸ Colnaghi 1852-1859: Lettera da Parigi del 26 gennaio 1852, ACGV-TCM 21. Sc. 5 fasc. 21.

–⁹ Newton 1865, p. 1.

–¹⁰ Thornton, 2014, s.p.

–¹¹ Colnaghi 1852-1859: Lettere da Mitilene del 30 maggio, 13 giugno e 6 luglio 1852, ACGV-TCM 21. Sc. 5 fasc. 21.

–¹² Colnaghi 1852-1859: Lettera da Mitilene del 25 luglio 1852, ACGV-TCM 21. Sc. 5 fasc. 21; sulle sue continue difficoltà tecniche egli riferisce al padre anche nelle lettere datate 5 agosto e 6 settembre. In quest’ultima dichiara che se non riuscirà a breve a risolvere le difficoltà sarà costretto a scrivere al Dr. Taylor per chiedergli alcuni consigli. Il “Dr. Taylor” al quale si riferisce può essere forse identificato con Alfred Swaine Taylor (1806-1880), medico londinese che si dedicò allo sviluppo e alla diffusione della tecnica di Talbot fin dalle sue prime sperimentazioni, scrivendo già nel 1840 alcuni saggi

sul processo chimico. Cfr. Taylor 2007, p. 378.

–¹³ Colnaghi 1852-1859: Lettera da Mitilene del 16 luglio 1852, ACGV-TCM 21. Sc. 5 fasc. 21.

–¹⁴ Colnaghi 1852-1859: Lettere da Mitilene del 16 settembre e del 26 settembre 1852, ACGV-TCM 21. Sc. 5 fasc. 21.

–¹⁵ Colnaghi 1852-1859: Lettere da Mitilene del 26 ottobre e del 16 dicembre 1852, ACGV-TCM 21. Sc. 5 fasc. 21.

–¹⁶ Colnaghi 1852-1859: Lettera da Rodi del 18 aprile 1854, ACGV-TCM 21. Sc. 5 fasc. 21.

–¹⁷ Nel 1853 la rivista letteraria inglese “The Athenaeum” pubblica la pubblicità dell’editore Joseph Cundall che annuncia la possibilità di acquistare la raccolta di venti fotografie di James Robertson *Photographic Views of Constantinople*. Cfr. The Athenaeum 1853, p. 1343 e Taylor 2007, p. 362.

–¹⁸ Gaudin 1855.

–¹⁹ Hannavy 2008, pp. 884-885.

–²⁰ Colnaghi 1852-1859: Lettera da Costantinopoli del 6 dicembre 1852, ACGV-TCM 21. Sc. 5 fasc. 21.

–²¹ Colnaghi 1852-1859: Lettera da Mitilene del 16 dicembre 1852, ACGV-TCM 21. Sc. 5 fasc. 21.

–²² L’album (inv. ACGV-TCM Co. IV. 1.2.3.1) si presenta rilegato in marocchino verde con piatto e dorso in carta fiorentina marmorizzata e misura 42 × 29,4 × 45 cm. Sul piatto è presente un’etichetta con la titolatura manoscritta ad inchiostro seppia “Photographs Taken in 1852-53-54 / Mytilene, Rhodes, Lycia and Constantinople / Sketches Taken in 1859-60-61-62 in Greece - D.E.C.”. In costa

è impressa a caratteri dorati la scritta "Political Sketches / H.B. / VOL / ... / 1837.8". Nella seconda di coperta è presente l'ex libris "Dominic Ellis Colnaghi EQ". L'album è composto da 50 tavole cartonate sulle quali sono parzialmente incollate 73 stampe fotografiche da calotipo su carta salata e su carta salata albuminata di vari formati (per la maggior parte 15 x 21 cm e 20 x 26 cm circa). La struttura dell'album è così articolata: le tavole da 1 a 37 contengono stampe fotografiche relative ai luoghi della Licia, di Rodi, di Mitilene e di Costantinopoli; le tavole da 38 a 39 contengono 15 disegni a matita riferiti al "Tour in Acarnania" del 15 maggio 1860, in parte utilizzati per essere tradotti in incisione come illustrazioni del fascicolo a stampa edito da Colnaghi nel 1861 con lo stesso titolo, di cui una copia è conservata nel fondo dell'autore al Vieusseux; le tavole da 40 a 43 raccolgono 18 disegni a matita riuniti sotto il titolo "Excursion to Astaco" e la data 1 aprile 1861; le tavole da 44 a 46 riportano 19 disegni a matita sotto il titolo "Missolonghi, The Plain and Lagoon (and to the Achelous)" e la data 1 giugno 1861; le tavole da 47 a 49 sotto il titolo di "Various" raccolgono 19 disegni a matita; infine, la tavola 50 presenta una stampa fotografica su carta salata intitolata "Mytilene 1853 - A Turkish Fountain" (23,4 x 16,8 cm). Delle 73 stampe fotografiche 10 riportano in basso a destra sul negativo l'indicazione del soggetto rappresentato accompagnata dalle iniziali "D.E.C." e dall'anno dello scatto. Ringrazio la

Dott.ssa Chiantetta Silla, dirigente del Settore Biblioteca del Consiglio Regionale della Toscana e la Dott.ssa Gloria Manghetti, direttore del Gabinetto "G.P. Vieusseux" di Firenze, per aver consentito e facilitato la consultazione dei materiali oggetto di questo saggio.

–²³ Colnaghi 1852-1859: Lettera da Mitilene dell'11 marzo 1853, ACGV-TCM 21. Sc. 5 fasc. 21.

–²⁴ Prima di Colnaghi gli unici, a nostra conoscenza, che ebbero modo di fotografare i siti archeologici in Asia Minore furono Frederic Goupil-Fesquet a Izmir, di cui non rimane alcuna immagine, e Joseph-Philibert Girault de Prangey che nel suo *Grand Tour* sulle tracce dei principali resti della cultura classica Greca e Romana, nel 1843, riprende con la tecnica della dagherrotipia i magnifici templi di Afrodisia e Mileto. Cfr. *Important Daguerreotypes* 2003, pp. 61-72.

–²⁵ La fotografia dell'acquedotto di Morea è la prima delle illustrazioni di Colnaghi tradotte in incisione da W. Severn e pubblicata in Newton 1865, p. 58.

–²⁶ Colnaghi 1852-1859: Lettera da Mitilene dell'8 aprile 1853, ACGV-TCM 21. Sc. 5 fasc. 21. A questa data Le Gray aveva pubblicato in Francia il *Traité pratique de photographie sur papier et sur verre*, Paris, Plon frères, giugno 1850; *Nouveau traité théorique et pratique de photographie sur papier et sur verre, contenant les publications antérieures et une nouvelle méthode pour opérer sur papier sec restant sensible huit à dix jours*, Paris, Plon, luglio 1851; *Photographie: nouveau traité théorique et pratique des procédés et*

manipulations sur papier sec, humide et sur verre au collodion, à l'albumine, Paris, Plon, 1852.

–²⁷ Colnaghi 1852-1859: Lettera da Rodi del 2 luglio 1853, ACGV-TCM 21. Sc. 5 fasc. 21.

–²⁸ Lettera di John Ruskin a C.T. Newton del 20 gennaio 1854 da Herne Hill. Cfr. Cook 1909, pp. 160-161.

–²⁹ Risulta presente nella collezione Theodorou, visibile sul sito <www.adairtoeilgin.com>, una stampa su carta salata, datata 1853, di Dominic Ellis Colnaghi, formato 17 x 22,8 cm, montata su cartoncina decorata con cornice litografica, raffigurante porta d'Amboise nelle mura di Rodi. La legenda nel sito riporta che questa tavola fotografica proviene da un album dell'Arciduca Ferdinando Massimiliano d'Austria, ultimo Imperatore del Messico, e di suo fratello l'Arciduca Carlo Ludovico. Si tratta di uno dei soggetti pubblicati anche da Newton 1865, p. 150.

–³⁰ Cfr. Hilprecht 1904, p. 143.

–³¹ Colnaghi 1852-1859: Lettere da Costantinopoli del 3 e del 31 ottobre 1853, ACGV-TCM 21. Sc. 5 fasc. 21.

–³² Colnaghi 1852-1859: Lettera da Rodi del 13 gennaio 1854, ACGV-TCM 21. Sc. 5 fasc. 21.

–³³ L'artista citato da Colnaghi potrebbe essere il pittore paesaggista tedesco Albert Berg (1825-1884), ricordato anche da Newton 1865, note 67 e 70, autore del volume *Die Insel Rhodus* (1862), illustrato con vedute riprodotte ad incisione. Già nel 1854 aveva pubblicato con l'editore Colnaghi il libro *Physiognomy of Tropical Vegetation in South America*. Viene

anche ricordato per i suoi rapporti con la fotografia in Dobson 2009, pp. 112-131.

– ³⁴ Fellows 1839.

– ³⁵ Lettera di Fox Talbot a Charles Fellows da Lacock Abbey, Chippenham datata 11 aprile 1843. Cfr. Schaaf 2004, documento 4799.

– ³⁶ Lettera di Charles Fellows a Fox Talbot da Londra, data 14 aprile 1843. Cfr. Schaaf 2004, documento 4802.

– ³⁷ Lettera di Charles Fellows a Fox Talbot da Londra, datata 1 agosto 1843. Cfr. Schaaf 2004, documento 6436.

– ³⁸ Newton 1865, vol. 1, pp. 337-346.

– ³⁹ È probabile che le stampe fotografiche di Dominic Ellis Colnaghi oggi nell'archivio Beazley e tutte relative alla documentazione del viaggio in Licia, siano appartenute a Newton poiché alcune di esse riportano sul verso le iniziali manoscritte "W.S.", forse da riferirsi all'artista Walter Severn, cognato di Newton, il quale realizzò dalle fotografie Colnaghi le litografie per il volume edito da Newton nel 1865.

– ⁴⁰ Colnaghi 1852-1859: Lettera da Rodi del 14 aprile 1854, ACGV-TCM 21. Sc. 5 fasc. 21.

– ⁴¹ Colnaghi 1852-1859: Lettera da Mitilene del 5 luglio 1854, ACGV-TCM 21. Sc. 5 fasc. 21.

– ⁴² Colnaghi 1852-1859: Lettera da Mitilene del 18 luglio 1854, ACGV-TCM 21. Sc. 5 fasc. 21.

– ⁴³ Colnaghi 1852-1859: Lettera da Mitilene del 5 luglio 1854, ACGV-TCM 21. Sc. 5 fasc. 21.

– ⁴⁴ In partnership con l'editore Thomas Agnew, Colnaghi coedita nel 1857 i cinque volumi *Photographs of the Gems of the Art Treasures Exhibition*, illustrati con fotografie di Caldesi e Montecchi e nel

1864 acquista l'esclusiva commerciale dei diritti di vendita delle fotografie di Julia Margaret Cameron. Anche i fotografi David Octavius Hill e Robert Adamson stabilirono una duratura relazione professionale con la ditta Colnaghi. Cfr. Hamber 1996, p. 191; Hannavy 2008, p. 31; Howard 2010.

– ⁴⁵ È plausibile che l'amico al quale Colnaghi si riferisce in più lettere, rispondente al nome di George Baker, sia il poco noto fotografo ricordato in Taylor 2007, p. 288. Tra le poche notizie biografiche riferite si ricorda la sua prolifica partecipazione alle mostre fotografiche inglesi tra il 1852 e il 1857, specializzato in soggetti di architettura e ritratti, con un particolare interesse per l'archeologia. Nella mostra organizzata dalla Photographic Society nel 1856, Baker espone anche un ritratto dell'artista William Boutcher, già da noi ricordato come presente a Costantinopoli nel 1853 e conoscente di Dominic Ellis Colnaghi.

– ⁴⁶ Colnaghi 1852-1859: Lettera da Pera del 21 settembre 1855, ACGV-TCM 21. Sc. 5 fasc. 21.

– ⁴⁷ Colnaghi 1852-1859: Lettera da Mytilene del 10 ottobre 1855, ACGV-TCM 21. Sc. 5 fasc. 21.

– ⁴⁸ Si tratta di una fotografia realizzata da Roger Fenton in Crimea nel 1855 che riprende l'artista Simpson in un momento di pausa nel campo militare vicino a Sebastopoli. Una stampa su carta salata del ritratto di Simpson si trova conservata presso la Library of Congress, Prints and Photographs Division Washington, PH - Fenton (R.), no. 299.

– ⁴⁹ Cfr. Simpson s.d.

– ⁵⁰ Sul rapporto tra Simpson e in particolare

sui suoi legami con la ditta Colnaghi, vedi Hargraves 2007, pp. 197-201.

– ⁵¹ Colnaghi 1852-1859: Lettera da Mitilene del 19 settembre 1854, ACGV-TCM 21. Sc. 5 fasc. 21.

– ⁵² Nell'album del Vieusseux si conservano in tutto 71 schizzi a matita e acquerello, alcuni di essi, riferiti al *tour* in Acarnania, tradotti in incisione per illustrare l'opuscolo a stampa pubblicato da Colnaghi 1861.

– ⁵³ Dopo la nomina di console britannico a Bastia, nel 1862, Colnaghi prosegue la sua carriera diplomatica come console a Milano dal 1865, a Torino dal 1867, a Firenze dal 1872 e, infine, nel 1896 riceve l'ultimo incarico di console britannico per gli Stati di Massachusetts, Vermont, New Hampshire e Maine con residenza a Boston.

- Colnaghi 1861** Dominic Ellis Colnaghi, *Journal of Tour in Acarnania, with Account of Ruins of New Pleuron, Gyfto Castro, and Petro Vouini. Read November 27th, 1861*, in "Transactions of the Royal Society of Literature of United Kingdom", Second Series, vol VII, n.s., 1863, pp. 219-246.
- Constantinou / Tsigakou 1998** Fani Constantinou, Fani-Maria Tsigakou, *Photographs by James Robertson "Athens and Grecian Antiquities", 1853-1854 from the Photographic Archive of the Benaki Museum*, Athens, Museum of Cycladic Art / Benaki Museum, 1998.
- Cook / Wedderburn 1909** Edward T. Cook / Alexander Wedderburn, *The Works of John Ruskin*, vol. 36, London, Library Edition, 1909.
- de Mondenard / Pagneux 2012** Anne de Mondenard / Marc Pagneux, *Modernisme ou Modernité. Les photographes du cercle de Gustave Le Gray*, catalogo della mostra (Paris, Petit Palais, 2012), Arles, Actes Sud, 2012.
- Dobson 2009** Sebastian Dobson, *Photography and the Prussian Expedition to Japan, 1860-61*, in "History of Photography", vol. 33, n. 2, May 2009, pp. 112-131.
- Fellows 1839** Charles Fellows, *A Journal Written During an Excursion in Asia Minor*, London, John Murray 1839.
- Frosali 2013** Viviana Frosali, *L'Archivio Tassinari-Colnaghi-Malvani. Una pagina di storia anglo-fiorentina*, in "Antologia Vieusseux", n.s., XIX, 57, sett.-dic. 2013, pp. 81-91.
- Gaudin 1855** Charles Gaudin, *Réunion photographique*, in "La Lumière", 5, n. 8, 1855, pp. 29-30.
- Gunning 2009** Lucia Patrizio Gunning, *The British Consular Service in the Algean and the Collection of Antiquities for the British Museum*, Farnham / Burlington, Ashgate, 2009.
- Hamber 1996** Anthony J. Hamber, *"A Higher Branch of the Art". Photographing the Fine Arts in England, 1839-1880*, Amsterdam, Gordon and Breach Publishers, 1996.
- Hannavy 2008** John Hannavy (a cura di), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, vol. 1, New York, Taylor & Francis Group, 2008.
- Hargraves 2007** Matthew Hargraves, *Great British Watercolors from the Paul Mellon Collection*, catalogo della mostra (Richmond, Yale Center for British Art and the Virginia Museum of Fine Arts, 2007), New Haven: Yale University Press, 2007.
- Hilprecht 1904** Hermann Vollrath Hilprecht, *The Excavations in Assyria and Babylonia*, Philadelphia, A.J. Holman & Company, 1904.
- Howard 2010** Jeremy Howard, *Colnaghi Established 1760. The History*, London, Colnaghi, 2010.
- Important Daguerreotypes 2003** *Important Daguerreotypes by Joseph-Philibert Girault de Prangey from the Archive of the Artist*, catalogo dell'asta 20 maggio 2003, Christie's London, London, Christie's, 2003.
- Jacobson 2007** Ken Jacobson, *Odalisques & Arabesques. Orientalist Photography 1839-1925*, London, Quaritch, 2007.
- La Lumière 1851-1860 [1995]** *La Lumière. Beaux-Arts – Héliographie – Sciences*, Paris, Typographie De Hennuyer, rue Lemercier, 24 (1851), Paris, Londres, Alexis Gaudin et Frères editeurs, 1852-1860 (ristampa anastatica, Jeanne Laffitte, Paris, 1995).

- Lyons et al. 2006** Claire L. Lyons / John K. Papadopoulos / Lindsey S. Stewart / Andrew Szegedy-Maszak, *Antiquity & Photography. Early Views of Ancient Mediterranean Sites*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2006.
- Newton 1865** Charles Thomas Newton, *Travels & Discoveries in the Levant*, vol. I, London, Day & Son, Limited, 1865.
- Renié 1994** Pierre-Lin Renié, *Goupil & Cie à l'ère industrielle. La Photographie appliquée à la reproduction des oeuvres d'art*, in "Etat des lieux", n. 1, 1994, pp. 90-114.
- Roberts / Warner-Johnson 2006** Pam Roberts / Tim Warner-Johnson, *Fenton, Cameron and Others - Victorian Photography at Colnaghi*, catalogo della mostra (London, Colnaghi, 2006), London, Colnaghi, 2006.
- Schaaf 2004** Larry Schaaf (a cura di), *The Correspondence of William Henry Fox Talbot*, disponibile online in: <www.foxtalbot.dmu.ac.uk> (19.02.2016).
- Simpson s.d.** *William Simpson (1823-1899), Victorian Art History*, disponibile online in <www.avictorian.com> (19.02.2016).
- Taylor 2007** Roger Taylor, *Impressed by Light. British Photographs from Paper Negatives, 1840-1860*, catalogo della mostra, Yale University Press, New Haven and London, 2007.
- The Athenaeum 1853** *Illustrated Present Books*, in "The Athenaeum", n. 1359, 12 novembre 1853, p. 1343.
- Thornton 2014** Amara Thornton, *Archaeology Among the Ruins: Photography and Antiquity in Mid-Nineteenth-Century Levant*, Podcast transcript, Royal Collection Trust, The Queen's Gallery, Buckingham Palace, 26 November 2014, disponibile online in: <www.royalcollection.org.uk/sites/royalcollection.org.uk/files/transcript_archaeology.pdf> (19.02.2016).
- Tsigakou 1998** Fani-Maria Tsigakou, *Photographs by James Robertson "Athens and Grecian Antiquities", 1853-1854 From the Photographic Archive of the Benaki Museum*, Athens, Benaki Museum, 1998
- Xanthakis 1988** Alkis X. Xanthakis, *History of Greek Photography 1839-1960*, Athens, Hellenic Literary and Historical Archives Society, 1988.
- Witmore 2005** Christopher Witmore, *Photography and Classical Archaeology*, disponibile online in <www.traumwerk.stanford.edu:3455/multiplefields/364> (08.01.2013).
- Colnaghi 1852-1859** Dominic Ellis Colnaghi, Letters 1852-1859 Mytilene - Rhodes Constantinople, lettere mss. Firenze, Gabinetto G.P. Vieusseux, Archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti / Archivio Tassinari-Colnaghi-Malvani, TMC 21. Sc. 5, fasc. 21.

Fonti archivistiche

Beni patrimoniali e beni simbolici: l'album fotografico della Principessa Luisa Scotto Corsini

Abstract

This essay analyzes an album assembled by Roman Princess Luisa Scotto Corsini in the late 1880s and the use of a photographic object within a focused, yet coded narrative. While the album displays the Princess' dynastic, socio-political, and exclusive private life, a section of prints recording each piece of furniture in the Corsini palace stands out for its apparent inconspicuousness. In fact, Luisa Scotto selected these deadpan records from an 1876 series by Filippo Belli to express her own grief after her Roman palace had to be sold to the Italian State in 1883. A multi-layered object, the photographic album thus entwines property and symbolic values to sublimate a sense of loss and displacement.

Keywords

PHOTOGRAPHIC ALBUM, LUISA SCOTTO CORSINI, FILIPPO BELLI, CORSINI PALACE, ROME, FURNITURE

L' album fotografico *Vedute dei Palazzi Corsini di Firenze e Roma. Oggetti artistici* è ricoperto di tela cartonata blu e si presenta nella grande dimensione di 54,5 × 67 cm: vi sono raccolte 122 fotografie, disposte sul *verso* e sul *recto* dei suoi 48 fogli ⁻¹. Le stampe sono generalmente munite del *passepertout* originale fornito dal fotografo, su cui si trova stampigliato il timbro a secco, e riempiono perlopiù l'interezza del foglio con la cadenza di una stampa per pagina, tranne in alcuni casi.

Alla metà circa di questa impaginazione, calibrata su una o al massimo due fotografie per pagina, una nuova modalità compositiva rompe il ritmo fin qui tenuto, introducendone uno nuovo. A ben vedere essa si configura come partizione interna all'album, poiché le stampe sono incollate direttamente sulle pagine fino a gruppi di quattro per foglio e formano un *corpus* di 88 stampe sulle 122 complessive, ovvero oltre il

70%. Lo scarto compositivo è reso ancora più evidente dal soggetto delle fotografie, poiché riproducono gli arredi di Palazzo Corsini alla Lungara a Roma. Una partizione dunque anomala in tale contesto narrativo, dedicato alla memoria di sé attraverso il rimando alla costellazione socio-politica di riferimento, qui presentata in forma visiva. Questa sezione interna al racconto principale, che potrebbe apparire un elemento di disturbo, è al contrario centrale per individuare il tema narrativo principale intorno cui ruota l'intero percorso visivo dell'album.

La titolazione induce ad una iniziale confusione circa il suo contenuto: la gran parte delle fotografie documenta infatti le proprietà immobiliari e le opere d'arte che la famiglia Corsini aveva a Roma, privilegiando soprattutto gli esterni e gli interni di Palazzo Corsini alla Lungara. Sono invece pochissime, per l'esattezza soltanto sei, le fotografie che riproducono i possedimenti e le opere fiorentine.

Un ulteriore elemento di ambiguità riguarda l'assenza del nome del sia del proprietario, sia di colui o colei che raccolse le fotografie e le montò nella sequenza che vediamo ancora oggi⁻². Alcuni indizi, tuttavia, spingono ad attribuire questo oggetto fotografico alla principessa Luisa Scotto Corsini (1808-1888)⁻³: a segnalarlo sono due suoi importanti ritratti posti nelle primissime pagine dell'album, uno di quali collocato a fronte di quello del marito Andrea Corsini (1804-1868). Tre fotografie dei suoi gioielli – “i più celebri diamanti di Roma”, come ricordava Silvio Negro⁻⁴ – sono invece poste a chiusura dell'album; in una di queste si distinguono le due gioie ovali con i ritratti dipinti in miniatura del suo unico figlio, bambino e adolescente, Amerigo (1835-1853), che la nobildonna era solita indossare e che sono ben visibili nella fotografia che la riprende nello studio Alinari (fig. 1).

Questi gioielli, o meglio “ritratti-oggetti”⁻⁵, sono agenti di mobilità e di potenziale performatività che si dà ogniqualvolta li si indossa. La loro ostentazione nelle occasioni ufficiali rivela la volontà di Luisa Scotto Corsini di sottolineare l'appartenenza dinastica tramite il ricordo in immagine dei suoi cari, soprattutto allorché la loro scomparsa l'aveva privata del loro affetto. I gioielli ribadiscono la continuità tra il mondo del vivi e quello dei morti; testimoniano la fedeltà ad un ordine oramai frantumatosi; insistono sulla dimensione della presenza seppur nell'ineluttabile assenza. L'insistenza con cui queste gioie vengono esibite e incluse nella narrazione visiva dell'album induce a caricarle di un valore indiziario straordinario: esse sono beni a forte valenza simbolica, oltre che evidentemente economica, e la loro presenza nelle ultime pagine è dunque finalizzata a rimarcare questi valori anche attraverso un bene patrimoniale.

È bene indicare come la presenza dinastica della nobildonna era divenuta sempre più liminare con l'incedere dell'età, e come essa fosse marginalizzata dall'ambito familiare (e patrimoniale), cui addirittura avrebbe seguito una sua invisibilità nel discorso storiografico⁻⁶. L'identità della nobildonna appare infatti a tal punto legata ai suoi gioielli, ai suoi mobili, alle sue stanze, che allorché questi verranno dispersi

anche il suo nome sarà dimenticato. L'album da lei composto rimane, ad oggi, l'indizio più prezioso che abbiamo per avvicinarci ad una costellazione affettiva e patrimoniale rimasta fino ad oggi inesplorata.

L'album come dispositivo narrativo: il tema del lutto

Una delle recenti tendenze critiche della riflessione sulla fotografia ci induce a considerarla non solamente come una superficie bidimensionale, su cui è riprodotta un'immagine, ma piuttosto come un oggetto tridimensionale in cui i dati interessanti coincidono con la sua materialità⁻⁷. La "cosità" o "cosalità"⁻⁸ della fotografia include nel suo orizzonte critico sia i negativi che le stampe: su entrambi si trovano tracce iniziali capaci di svelare intenzionalità alle origini della ripresa e i successivi usi da parte di attori diversi, nell'ampio tratto di tempo che dallo scatto porta alla diffusione della stampa e che bascula tra gli estremi dell'archivio e dell'illustrazione dei rotocalchi illustrati⁻⁹. Se adottiamo questo orizzonte critico vediamo anzitutto la materialità della fotografia e solo in un secondo momento ciò che essa riproduce: la sua mobilità, nonché i meccanismi di inclusione ed esclusione in circuiti specifici di consumo, diventano centrali all'individuazione di dinamiche socio-culturali più ampie. Ogni volta che un negativo o una stampa riemerge dall'archivio, sia esso del fotografo o di una istituzione, questa/o si carica di una nuova temporalità che può essere messa a fuoco solo esaminando i modi e i contesti diversi della sua nuova vita.

In tale prospettiva, emersa con la rivoluzione mediatica indotta dalla fotografia digitale – la cui essenza a-materica ha ribaltato senso e orizzonte critico di riferimento negli studi sulla fotografia analogica, definito come "material turn"⁻¹⁰ – l'album fotografico diventa un dispositivo che accoglie ed amplifica lo statuto oggettuale della fotografia. L'oggetto diventa il condensato di una serie di operazioni rintracciabili nella dimensione sociale e relazionale, poiché è il veicolo di una precisa intenzionalità narrativa comunicata dalla forma e dalla dimensione, dalla presentazione e dal montaggio delle immagini, e infine dal dialogo interno delle fotografie sulla singola pagina e nella giustapposizione sulle due pagine. In tale prospettiva l'autore delle fotografie interessa meno del proprietario dell'album, e sarà quest'ultimo a diventare il nuovo autore⁻¹¹. Spingendo ancora oltre questa riflessione il nuovo autore diviene il curatore dell'album.

L'album è al contempo veicolo di costruzione identitaria e strumento di comunicazione di questa identità all'esterno: una *mise en scène* consapevolmente costruita⁻¹². L'oggetto fotografico che stiamo analizzando rivela senza dubbio una calibrata e sapiente organizzazione delle immagini al suo interno, che ha il fine di comunicare i tratti salienti della narrazione, qui centrata particolarmente sul lutto⁻¹³ che il *medium* fotografico ben si presta a rappresentare ed amplificare⁻¹⁴. La fotografia diventa così documento "di ciò che è stato e non può essere messo in dubbio" poiché, come dice Antonino, il protagonista del racconto di Italo Calvino, "tutto ciò che non è fotografato è perduto, che è come se non

Fratelli Alinari,

“Luisa Scotto Corsini”,

c. 1860.

Gelatina ai sali d'argento,
39 × 51,5 cm (supporto
secondario 50 × 65 cm).

*Vedute dei Palazzi Corsini
di Firenze e Roma. Oggetti
artistici*, s.d. [ma 1876-
1888], San Casciano Val
di Pesa, Villa Le Corti,
Archivio Corsini,
Album S. 1



fosse esistito ⁻¹⁵. La qualità espressiva preminente della fotografia è stata individuata da Roland Barthes nel lutto, e la composizione di questo album sembra massimizzare – nella moltiplicazione delle immagini che riunisce – tale declinazione luttuosa. Lo sforzo di Luisa Scotto Corsini è interamente assorbito dal restituire tale percezione, al fine di darne autografa testimonianza in un racconto visivo che gli eredi avrebbero conservato tra i beni ricevuti in eredità. L'album si costituisce dunque come ricordo di una dimensione esistenziale di fragilità entro un ineludibile processo della perdita, cadenzata e irrevocabile, vissuto dalla sua proprietaria. Le fotografie collezionate, commissionate, acquistate per usi e scopi diversi e successivamente riunite nell'album assumono un nuovo e inedito significato nell'esprimere compiutamente il sentimento legato alla fine di un mondo.

Ipotizziamo che la nobildonna compose l'album tra il 1876 ed il 1888, data della sua morte, dal momento che la partizione fuori ritmo cui accennavamo è frutto di una campagna fotografica realizzata a palazzo nel 1876. Nel complesso la successione delle fotografie restituisce i tratti salienti della vita di Luisa Scotto Corsini, delineando sia la dimensione affettiva e familiare sia la postura pubblica, fissandone simpatie politiche e gusto estetico. Il grande formato, la fattura su commissione e la sequenza delle immagini confermano l'appartenenza dell'album ad una donna di elevato ceto sociale, colta, ricca e attenta all'arte, che sceglieva in tal modo di tramandare la memoria di sé, ben cogliendo la funzionalità di questo oggetto eminentemente visivo che serve, ieri come ancora

oggi, a fissare in immagini il corso della propria vita ⁻¹⁶. Si tratta di un progetto narrativo importante, anche perché consente oggi di guardare dalla prospettiva di una sconfitta, e di genere femminile, a quanto stava accadendo in famiglia Corsini negli anni in cui si intraprendeva il nuovo assetto patrimoniale che nel 1883 avrebbe portato alla vendita di Palazzo Corsini alla Lungara ⁻¹⁷. Al contempo, ci consente di allargare lo sguardo alla situazione politica di fine XIX secolo, marcata dalla progressiva marginalizzazione del potere papale dalla scena politica nazionale.

La nobildonna aveva contribuito con la propria relevantissima dote a risollevarne l'incerta situazione economica del marito Andrea Corsini, sposato nel 1826, cui spettava l'intera eredità della famiglia compreso il palazzo romano. Tuttavia in seguito alla prematura morte del loro unico figlio Amerigo (1853) e all'esclusione di Andrea dall'asse ereditario principale ⁻¹⁸, il patrimonio del marito fu assegnato ai nipoti, nobiluomini fiorentini che mostravano un ambiguo legame con la Chiesa – di cui al contrario gli zii erano sudditi devoti – risoltosi poi nell'aperto schieramento del maggiore, Tommaso Corsini (1835-1919), per il Regno d'Italia, di cui nel 1882 sarebbe divenuto senatore.

Nel cruciale anno 1861, dunque, allorché i due sposi lasciavano Firenze per trasferirsi stabilmente a Roma in segno di fedeltà al papato e insieme di opposizione al neonato Regno d'Italia ⁻¹⁹, a Luisa Scotti Corsini veniva riconosciuto il diritto di vedovanza con cui si stabiliva la proprietà "vita natural durante" di un appartamento in Palazzo Corsini alla Lungara, dove essa sceglieva di risiedere per lunghi periodi fino alla morte ⁻²⁰. Il resto della magnifica proprietà passò al nipote Tommaso Corsini; l'unico modo che la nobildonna trovò per contestare e contrastare le scelte di quest'ultimo durante il lungo processo di valutazione patrimoniale della proprietà e delle sue collezioni in vista della vendita, sembra essere legato alla volontà di documentare la sua presenza negli ambienti di palazzo attraverso una serie di operazioni eminentemente visive, tra cui la raccolta delle fotografie del mobilio – che avrebbe in seguito incluso nel suo album – e l'album stesso, composto e lasciato agli eredi a memoria della sua esistenza e del suo patrimonio ormai perduto.

La vicenda che portò alla vendita di Palazzo Corsini alla Lungara e alla cessione delle magnifiche collezioni allo Stato è ben nota ⁻²¹. Tuttavia, finora è stato minimizzato il ruolo di Luisa Scotti Corsini nella lunga trattativa che vide contrapposti il nipote Tommaso Corsini e i funzionari dell'amministrazione pubblica. Il suo appartamento, sito al secondo piano del palazzo e costituito da quindici ambienti dell'ala nord dell'edificio, venne momentaneamente escluso dalla vendita per passare allo Stato solo dopo la sua morte. Per cinque anni, dal 1883 al 1888, la nobildonna rimase l'unica Corsini a risiedere nel palazzo, e questa difficile permanenza dovette acuire la condizione luttuosa della sua esistenza ⁻²². La percezione della perdita era ora rivolta ai beni patrimoniali, rinforzando la mai celata tristezza per la perdita prematura degli affetti che aveva avuto come conseguenza, sul piano materiale, l'estinzione dell'asse ereditario. Pur avendo dunque mantenuto il suo

appartamento a palazzo, Luisa Scotto Corsini era consapevole della provvisorietà di tale permanenza, una percezione amplificata dai lavori di ristrutturazione del piano nobile per adeguarlo alla nuova missione istituzionale che amplificavano l'inesorabile tramonto di un mondo.

Poco prima che si definisse la vendita del palazzo, alla quale il nipote Tommaso Corsini si dedicò sin dalla metà del decennio precedente ⁻²³, la nobildonna commissionava il suo ritratto al pittore Francesco Gai, scegliendo come scenografia la quinta sala dell'appartamento di rappresentanza del primo piano (attualmente occupata dalla Sala Italiana della Biblioteca dei Lincei). Nel dipinto la nobildonna è ritratta in posizione decentrata, quasi relegata alla sinistra della sala (fig. 2). La percezione della sua marginalità appare immediata rispetto all'accurata descrizione del magnifico contesto degli arredi, anch'esso in parte venduto dalla famiglia e di lì a poco rimosso dai funzionari statali. Luisa Scotto Corsini vi appare quasi come un ulteriore elemento decorativo e l'accurata resa di trine e merletti del vestito in cui sembra svanire amplifica tale percezione ⁻²⁴. Il dipinto potrebbe intitolarsi "Una scena del primo piano del Palazzo Corsini di Roma": protagonista è infatti l'arredo della sala, documentato fin nei minimi dettagli con un'accuratezza tale da restituire finanche la porzione non registrata nel dipinto, quale il dettaglio della decorazione del soffitto e della parete dirimpetto, riflesso nella grande specchiera. Nel bozzetto della sala il dato documentario è rigorosissimo, come testimonia la restituzione del motivo della frammentazione del soffitto nel riflesso dato dagli specchi diversamente inclinati (fig. 3). Il titolo putativo è in realtà l'*incipit* dell'adagio inciso sul nastro inferiore della cornice (escluso dall'inquadratura della fotografia che ne fece Ludovico Tuminello, che qui riproduciamo):

—
ANNO 1880/ UNA SCENA DEL PRIMO PIANO DEL PALAZZO CORSINI DI ROMA/ RITRATTO DELLA PRINCIPESSA LUISA CORSINI NATA SCOTTO/AL BRACCIO IL RITRATTO DEL FIGLIO D. AMERIGO DEI PRINCIPI CORSINI/ IN PETTO DI ESSA IL RITRATTO DEL CONSORTE PRINCIPE ANDREA CORSINI/ PITTORE PROFESSORE FRANCESCO GAI/ VANITAS VANITATUM ET OMNIA VANITAS ⁻²⁵
—

Il testo è stato letto da Gabriella Centi come metafora della provvisorietà della condizione umana ⁻²⁶: una provvisorietà a ben vedere contestuale alla condizione luttuosa di Luisa Scotto Corsini, che delegava al montaggio accurato e consapevole del suo album fotografico la più compiuta possibilità narrativa.

Un autoritratto per immagini

Se la successione delle fotografie nell'album restituisce i tratti salienti della vita di Luisa Scotto Corsini, il filo rosso che lega tra loro le fotografie sembra essere, sul piano sottile del simbolico, la perdita – una perdita che viene reiterata e scandita in un crescendo di riferimenti ad affetti, luoghi e oggetti. Dicevamo come la morte del figlio Amerigo legasse al



02

Ludovico Tuminello,
"Ritratto di Luisa Scotto
Corsini dipinto da
Francesco Gai",
1879-1880.
Stampa all'albumina,
21 × 26 cm (supporto
secondario 32 × 49 cm).
San Casciano Val di Pesa,
Villa Le Corti, Archivio
Corsini, Cartella S2

lutto personale quello patrimoniale: a tal punto doveva essere nota questa triste storia familiare che ne era a conoscenza anche il diplomatico francese Henry Amédée d'Ideville il quale nel 1864 scriveva:

—

dopo aver attraversato sette o otto saloni splendidi [di Palazzo Corsini] si arriva finalmente nel salotto dove attende la principessa Corsini. La povera signora è semplice e affabile, e in fondo al suo grande palazzo, porta un lutto inconsolabile, quello dell'unico figlio, morto a vent'anni, qualche giorno prima di sposarsi [...] ⁻²⁷.

—

La postura che Luisa Scotto Corsini sceglie di assumere è quella di una fedele suddita dell'*Ancien Régime* nel momento della sua decadenza: le fotografie documentano quei decenni di incertezza politica che avrebbero portato all'Unità d'Italia e alla proclamazione di Roma Capitale del Regno e, elemento di gran lunga più rilevante dalla prospettiva dell'autrice dell'album, al decadimento della rilevanza politica della Chiesa di Roma. La devozione religiosa e la simpatia politica della nobildonna vengono dichiarate fin da subito: le prime due stampe dell'album ritraggono rispettivamente Papa Pio IX e il Granduca Ferdinando IV di Lorena ⁻²⁸. A queste segue il primo ritratto fotografico conosciuto di Luisa Scotto Corsini, realizzato alla fine degli anni 1860 e stampato successivamente nel grande formato 40 × 50 cm ⁻²⁹. All'epoca doveva avere poco più di cinquant'anni (era nata nel 1808) e sebbene sia magnificamente abbigliata il suo volto appare affaticato; il busto

03

Francesco Gai,
*Interno della V Sala
dell'Appartamento di
Rappresentanza di
Palazzo Corsini alla
Lungara, 1876-1879.*
Olio su tela, 50 × 37,5
cm. Collezione Eredi Gai.
Riproduzione Courtesy
G. Centi



rigido tradisce la tensione avvertita per la morte del figlio, il cui ritratto incorniciato si trova sul tavolino che le serve al contempo da sostegno. Il secondo ritratto del figlio adolescente è visibile nel bracciale ovale, decorato da perle, indossato al braccio sinistro, mentre il suo *pendant* con il ritratto del figlio bambino si intravede al braccio destro (fig. 1).

Conosciamo altri due ritratti fotografici di Luisa Scotti Corsini realizzati in studio, ma è significativo che proprio questo sia stato posto a introduzione dell'album, a ricordare come la narrazione riguardi la 'sua' vita. Un secondo ritratto infatti è collocato nella seconda pagina, in dialogo con quello del marito Andrea Corsini, che si trova a fronte ⁻³⁰: la postura meno rigida e il volto più sereno di Luisa Scotti Corsini lo collocano a un momento antecedente la morte del marito (1868) e forse prima di quella del figlio: anche in questo caso, come in tutti i ritratti conosciuti, la madre indossa l'effigie del figlio a chiudere il colletto merlettato ⁻³¹. Un terzo ritratto fotografico, realizzato nello studio romano dei Fratelli D'Alessandri, non incluso nell'album e recentemente esposto a Roma, ritrae Luisa Scotti Corsini in tarda età: lo smagrimento della figura è lo stesso del dipinto del Gai, e l'acconciatura dei capelli più consona ad una donna anziana. Tuttavia la posa scelta mostra la tenacia del suo attaccamento al possibile esito della sua esistenza, interrotto dalla scomparsa del figlio: pur guardando in macchina, Luisa Scotti Corsini ha il busto leggermente ruotato verso il tavolino e pare quasi aggrapparsi con entrambe le mani la cornice con l'immagine di Amerigo, esattamente la stessa che aveva accanto nel primo ritratto dell'album ⁻³².

La narrazione visiva prosegue con una sequenza di sei fotografie del Palazzo Corsini alla Lungara: si tratta di riproduzioni da incisioni e fotografie originali in grande formato che concentrano la narrazione sulla dimora romana, registrando l'ampiezza della proprietà in un montaggio giocato sull'alternanza di campo e controcampo; l'ultima immagine riprende lo *skyline* della città dal Gianicolo ⁻³³. Segue un omaggio all'antenato Clemente XII ⁻³⁴, cui Luisa Scotto Corsini fa seguire l'unico disegno presente nell'album: un bozzetto per la luminaria di Porta Settimiana da lei commissionato nel 1864, la cui inclusione nell'album sembra indicare la continuità di committenza artistica della famiglia, pur nella diversa dimensione dello stabile e dell'effimero ⁻³⁵. La riproduzione di una stampa raffigurante la Scalinata delle Undici Fontane ci riporta nel giardino di Palazzo Corsini ⁻³⁶ e introduce una sequenza di riproduzioni di dipinti della celebre quadreria ⁻³⁷: ai dipinti devozionali più noti seguono le riproduzioni delle tele *I giocatori* e *Il riscatto* di Christoffel Jacobsz van der Lamén, un segnale dell'attenzione della nobildonna per opere minori della collezione scelte per la centralità della figura femminile esposta a inganni e insidie, ma anche, forse, per l'accurata resa degli abiti delle protagoniste decorati da trine e merletti ⁻³⁸. Le due fotografie che chiudono la sezione romana sono un omaggio al patronato Corsini all'epoca di Clemente XII, esercitato a Roma nella commissione della nuova facciata di San Giovanni in Laterano e nella costruzione *ex novo* della Fontana di Trevi ⁻³⁹. Un'esigua sezione di immagini, per un totale di sole tre fotografie, ci conduce a Firenze: magro omaggio alle proprietà e alle collezioni toscane, che ha il sapore di una consapevole semi-omissione da parte di colei che aveva deciso di ritirarsi a Roma ⁻⁴⁰.

Terminata la parentesi fiorentina si ritorna al palazzo romano alla Lungara, documentato questa volta nel dettaglio degli arredi: le successive 88 stampe riproducono i singoli mobili e sono disposte fino a 4 per pagina per i successivi 13 fogli dell'album. Ma prima di esaminare questa partizione, finiamo di sfogliarne le ultime cinque pagine: la narrazione riprende ora il ritmo cadenzato di una stampa per pagina e ci riconduce ancora a Firenze, di cui troviamo due riproduzioni delle pale scultoree della Cappella Corsini alla chiesa del Carmine e il calice di famiglia qui conservato, ornato di pietre preziose ⁻⁴¹. Le successive tre stampe riproducono le gioie di Luisa Scotto Corsini, disposte ordinatamente su un panno nero in modo che siano ben visibili (tra queste, i due ovali con i ritratti in miniatura del figlio), atte a far rammentare le conseguenze patrimoniali del suo lutto. Una didascalia su carta velina apposta direttamente su una delle tre stampe ci informa che i gioielli più preziosi sarebbero spettati in eredità alla primogenitura, cioè al nipote Tommaso e ai suoi diretti discendenti ⁻⁴².

La penultima immagine riproduce un disegno di Alessandro Mantovani commissionato da Luisa Scotto Corsini per essere ricamato su una fascia donata a Pio IX nel 1867, a celebrazione del 'primato cattolico di Roma' a pochi mesi dalla battaglia di Mentana ⁻⁴³. L'ultima fotografia

Fratelli Alinari,
 “La Lepre di Hans
 Hoffman”. s.d.
 Gelatina ai sali d’argento,
 32 × 40 cm (supporto
 secondario 54,5 × 67
 cm). *Vedute dei Palazzi
 Corsini di Firenze e Roma.*
Oggetti artistici, s.d. [ma
 1876-1888], San Casciano
 Val di Pesa, Villa Le Corti,
 Archivio Corsini,
 Album S. 1



riproduce la *Lepre* di Hans Hoffman; nel pastello (post 1585), ceduto allo Stato assieme alla quadreria, il pittore riprendeva lo studio düreriano de *La lepre* (1502) posizionando l’animale in un elaborato contesto faunistico e floreale (fig. 4) ⁻⁴⁴. L’immagine scelta a chiudere il racconto dell’album, che si era aperto con un preciso riferimento alle alleanze politiche ed al rango sociale della sua proprietaria per insistere sul tramonto di un progetto esistenziale costellato da perdite di affetti e cose, è siglato da una tonalità terrena che sembra voglia ricordare il luogo di affezione di Luisa Scotti Corsini: quel giardino che dalla villa romana si estendeva lungo le pendici del Gianicolo, visibile dalle sue stanze private poste al secondo piano del palazzo. Con questa ultima immagine delicata e carica di suggestioni per luoghi amati e perduti, mirabilmente sintetizzati nel pastello, Luisa Scotti Corsini si congeda dalla narrazione sapientemente calibrata della propria esistenza.

Le fotografie degli arredi di Palazzo Corsini: Filippo Belli fotografo di documentazione

Torniamo ora alla partizione interna all’album, costituita dalle 88 stampe all’albumina di 21 × 24 cm incollate direttamente sulle pagine senza *passepapout* e montate fino a gruppi di quattro per pagina, non sempre coerentemente. Le stampe occupano tredici pagine dell’album, cioè un quarto dei fogli di cui è composto. Le fotografie, che documentano gli arredi mobili di Palazzo Corsini alla Lungara, fotografati in una data precedente alla sua vendita, sono incluse a ricordo degli oggetti di affezione quotidiana ⁻⁴⁵.

Le prime dieci stampe, di cui le prime otto sono disposte sul *verso* e sul *recto* di due fogli a doppia pagina, riproducono le sculture e i vasi del

Filippo Belli,

“Vasi e sculture nel giardino Corsini alla Lungara”, 1876. Doppia pagina dell’album fotografico con *consolles* di Palazzo Corsini alla Lungara. Stampe all’albumina, 20 × 25 cm (supporto secondario 54,5 × 67 cm). *Vedute dei Palazzi Corsini di Firenze e Roma. Oggetti artistici*, s.d. [ma 1876-1888], San Casciano Val di Pesa, Villa Le Corti, Archivio Corsini, Album S. 1



giardino, posti in gran parte lungo la scalinata delle Undici Fontane che dal Gianicolo degradava verso la Lungara (fig. 5). Anche sul giardino, inteso come spazio architettonico e naturalistico, si era articolata una lunga negoziazione tra la famiglia e lo Stato, terminata con la cessione a quest’ultimo di tutto l’insieme idrico, scultoreo e floristico, tanto che una dettagliata lista delle piante e dei vasi era stata acclusa al contratto del 1883: vi si trovano inventariate fino a 650 piante di rose, 750 felci e “fogliami”, 140 piante di mughetti, solo per menzionare alcune delle varietà presenti ⁻⁴⁶. Le successive 78 stampe riproducono gli interni del palazzo e i singoli arredi. La macchina fotografica è stata tenuta bassa, in modo da riprendere la porzione inferiore delle pareti contro cui sono collocati i mobili, così che i famosi dipinti della Galleria sono sacrificati dall’inquadratura che si concentra, al contrario, su *consolles*, poltrone, sedie, armadi, sgabelli, sculture, porte, lampade, tappeti, orologi (fig. 6). Le riprese laterali delle *consolles*, la disposizione tassonomica delle

Filippo Belli,

“Mobili di palazzo
Corsini alla Lungara”,
1876. Pagina dell’album
fotografico con *consolles*
di Palazzo Corsini
alla Lungara. Stampe
all’albumina, 20 × 25 cm
(supporto secondario
54,5 × 67 cm). *Vedute dei
Palazzi Corsini di Firenze
e Roma. Oggetti artistici*,
s.d. [ma 1876-1888], San
Casciano Val di Pesa, Villa
Le Corti, Archivio Corsini,
Album S. 1



sedie poste una accanto all’altra, le ante aperte delle porte sono funzionali a far emergere composizione e decorazione dei singoli mobili. Alcuni di questi sono ripresi in più di uno scatto dal fotografo, il quale si avvicina progressivamente all’oggetto così da documentarne ambientazione e singolarità compositive. La serialità, la ripresa di sapore tassonomico, la ripetitività dei punti di vista sugli oggetti paiono indizi significativi di una esaustiva inventariazione visiva di beni che sarebbero di lì a breve stati suddivisi e dispersi ⁻⁴⁷. Le stampe sono state realizzate a contatto diretto con il negativo per lo più non trattato, contravvenendo una delle regole principali della fotografia di riproduzione dell’opera d’arte e cioè l’isolamento dell’opera dal contesto, attraverso la mascheratura o la raschiatura del negativo prima della stampa ⁻⁴⁸. Sono pochissimi i casi, tra cui alcune stampe virate all’oro, in cui l’oggetto appare isolato: nel raschiare l’emulsione attorno all’opera il fotografo ha rimosso anche il numero in basso a destra sulla lastra ⁻⁴⁹.

Il numero a quattro cifre, traccia di una inventariazione dell'archivio negativi dell'operatore, è lasciato al contrario in vista sulle stampe; un utile indizio per comprendere le intenzioni del fotografo. Se questi infatti le avesse stampate per la vendita, avrebbe coperto la numerazione in fase di stampa e vi avrebbe aggiunto una fascetta con didascalia, su cui sarebbero stati riportati i dati utili per l'identificazione dell'opera e il numero di catalogo riferito al proprio archivio di negativi; la presenza della numerazione sulle stampe indica al contrario che la loro fruizione era stata pensata per la loro circuitazione in un ambito ristretto, quale parrebbe essere l'*entourage* del fotografo e della famiglia Corsini.

I documenti conservati in Archivio Corsini riportano come Palazzo Corsini alla Lungara fosse meta di fotografi professionisti tra il settimo e l'ottavo decennio del XIX secolo; un avvicendamento di operatori che richiedeva l'autorizzazione per fotografare i dipinti della collezione, le sculture della Cappella Corsini in San Giovanni in Laterano ed il palazzo. Se dunque la riproduzione dei più importanti dipinti della quadreria era di interesse comune ai fotografi attivi nel contesto della riproduzione di opere d'arte, l'attenzione per gli arredi è al contrario del tutto eccezionale. Ed è proprio in virtù della sua eccezionalità che Paolo Pollastri, custode e *factotum* del palazzo romano, metteva al corrente Tommaso Corsini della ricognizione fotografica sui mobili di palazzo del 1876:

—
Il fotografo [Filippo] Belli ha fatto varie fotografie nella Villa fra le quali la veduta del Gianicolo dal Palazzo; il panorama di Roma dal Casinò -50, le fontane, ed altri punti. Essendo egli qua colla macchina lo pregai a fotografarmi il gruppo del Cristo morto (rimesso insieme) che trovasi nel suo quartierino (gentilmente lo fece) e ne troverà una copia in mezzo alle carte speditoli -51. In oltre mi pregò se si permetteva tirare alcuni mobili come Consol, Sedie, Tavolini ed Arazzi di questo Palazzo, mi azzardai a concedere col patto che non fosse mosso niente dal suo posto, e fosse fatto un album per V. Eccellenza di tutte le fotografie che venisse tirate degli oggetti del E. Vostra... -52

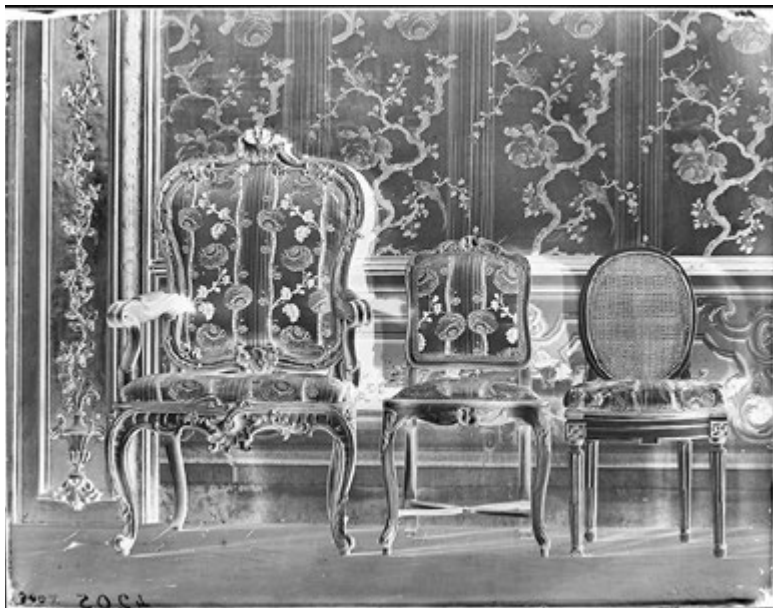
—
Dunque Filippo Belli (1836-1927) -53, a cui erano state commissionate le fotografie del giardino e dell'esterno del Palazzo, di sua iniziativa aveva ripreso anche gli interni, complice il Pollastri che comunicava a cosa fatte la libertà indebitamente concessa al fotografo, smussando al contempo la propria insubordinazione con la promessa dell'invio delle stampe nella forma di un album, oggi disperso, forse la fonte da cui Luisa Scotti Corsini prelevò le fotografie per includerle nel suo album. La ricognizione accurata e completa degli interni del palazzo era composta da molti scatti ed il lavoro prese certamente più giornate di quanto denunciato: l'individuazione di 140 negativi su vetro al collodio, di dimensione 21 × 27 cm, consente una reale valutazione della sua entità -54. Le fotografie, parte di una raccolta ampia ed eterogenea ceduta nel

Filippo Belli,

“Tre sedie della sala da pranzo dell'appartamento di Luisa Scotto Corsini”,
1876.

Negativo al collodio su vetro, 21 × 27 cm.

Roma, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Fondo Cugnoni, n. D4205



1913 dal pittore e fotografo Valeriano Cugnoni all'allora Gabinetto Fotografico (poi Nazionale) ⁻⁵⁵, sono connotate dagli stessi accorgimenti compositivi che caratterizzano le stampe dell'album, confermando così la sostanziale unità del *reportage* e l'ipotesi di una precisa finalità documentaria. L'insistenza sull'inquadratura orizzontale sbilanciata sulla porzione inferiore delle sale, l'angolazione sguinciata delle *consolles*, l'allineamento di più oggetti simili entro lo spazio dell'inquadratura, la ripetitività nella disposizione del mobilio, il progressivo avvicinamento del fotografo all'oggetto significativo di cui venivano realizzati più scatti, sono accorgimenti ricorrenti nell'intero *corpus* di negativi (fig. 7). La doppia ripresa dell'oggetto, laterale e frontale, rimanda ad un modello inventariale ampiamente documentato in questo periodo, a cui sono da ascrivere anche i cataloghi per le aste ⁻⁵⁶.

La ripetitività dell'identica porzione di parete sullo sfondo di diversi scatti indica lo spostamento dei mobili verso le finestre per avere maggiore luce e segnala il fine di documentare ogni singolo mobile e oggetto di valore. La campagna fotografica proseguì nel cortile di Palazzo: qui vennero trasportati mobili ed oggetti minori, collocati davanti a una porta o ad un telo tirato per l'occasione. Abbiamo così un inventario ancora più esaustivo dei beni mobili: armature, vetri, cassette intagliate in stile arabeggiante, vasi, statuette, sedie, piedistalli e persino una culla. Nessuna di queste fotografie si trova inclusa nell'album di Luisa Scotto Corsini: si trattava probabilmente degli arredi che vennero dispersi, mentre il resto documenta probabilmente quelli lasciati a palazzo e dunque allo Stato, oppure suddivisi tra i componenti della famiglia prima della vendita.

A qual fine dunque Belli realizzava tale inventariazione visiva dei beni mobili di Palazzo Corsini, apparentemente a proprie spese e non per la distribuzione commerciale delle stampe? Alcune stampe all'albmina con le stesse caratteristiche di quelle incluse nell'album di Luisa Scotto Corsini, dunque tratte dagli stessi negativi, sono state rinvenute tra i materiali di studio di Francesco Gai ⁻⁵⁷, il pittore e decoratore a cui si deve il ritratto della nobildonna (fig. 3). A Gai le fotografie servivano per completare i dettagli della decorazione della sala del piano nobile in cui ritraeva Luisa Scotto Corsini; due stampe di sua proprietà riproducono la specchiera e la *consolle* con l'identico motivo della spezzettatura della decorazione della volta qui specchiata. Se, come ipotizzato da Gabriella Centi, il pittore stava lavorando sul bozzetto della sala sin dal 1876 (fig. 4), le fotografie erano di grande utilità durante la lunga gestazione dell'opera, come conferma la sua corrispondenza con la committente ⁻⁵⁸.

Gai, artista molto attivo sul territorio romano, ben introdotto nell'aristocrazia locale, ideatore di interni e di decorazioni di palazzi in stile, condivideva con Belli un progetto culturale teso a riproporre stilemi antichi in città nei cantieri edilizi e decorativi contemporanei ⁻⁵⁹. Il fotografo era indispensabile aiuto nel fissare modelli e decorazioni in fotografia, che sarebbero serviti a Gai e a una nutrita generazione di artisti che usava tanto la pittura quanto la fotografia: questo il contesto culturale in cui operava il Belli, il cui timbro riporta la doppia professione di "pittore e fotografo" sebbene il mezzo espressivo prediletto sembra essere stato la fotografia ⁻⁶⁰. L'ipotesi dell'uso strumentale delle sue immagini è supportata da un'altra campagna fotografica, realizzata anch'essa al collodio umido nello stesso formato 21 × 27 cm nel 1876, sulle pitture delle Logge Vaticane, eseguita ad uso del pittore ornata Alessandro Mantovani ⁻⁶¹. Mantovani aveva incarichi dalla curia pontificia e, forse per questo, Luisa Scotto Corsini incluse la riproduzione di un suo disegno nell'album: ciò pare significativo per tracciare il confine entro cui la nobildonna espletava la sua committenza di opere d'arte e quello entro cui il Belli operava in questo decennio ⁻⁶².

Nel passaggio dalla ripresa fotografica all'inserimento delle stampe nell'album di Luisa Scotto Corsini e all'utilizzo di alcune di queste da parte di un pittore, assistiamo ad uno slittamento del significato dell'immagine dovuto al diverso contesto di produzione e successivo uso delle fotografie, che ne riflette il continuo processo di stratificazione di senso, la sua temporalità. In tale prospettiva la campagna fotografica e la comparsa delle stampe del Belli nell'album tracciano storie diverse, tutte ugualmente meritevoli di essere raccontate. Tra le storie possibili – dove sono le altre stampe del mobilio; perché i negativi si trovano nel Fondo Cugnoni; perché Tuminello avrebbe a breve rifotografato alcuni dei mobili già fotografati da Belli; quale era la relazione professionale tra i due fotografi – scegliamo di chiudere ritornando alla Principessa Luisa Scotto Corsini. La presenza di molte stampe dei mobili nell'oggetto-album conferma l'ipotesi che i Corsini intuirono le potenzialità

di una inventariazione visiva del patrimonio immobiliare romano ben prima che cominciasse la nota negoziazione per la cessione del Palazzo e delle sue collezioni allo Stato. Una campagna fotografica inizialmente eseguita per fornire modelli agli artisti attivi a Roma negli anni di tramonto dell'*Ancien Régime* veniva supportata e sfruttata dai Corsini, i quali l'anno successivo commissionavano al Belli le riprese nella cappella Corsini in San Giovanni e nelle sale della biblioteca corsiniana a Palazzo -⁶³.

Le fotografie realizzate nel 1876 sono decisamente anomale, poiché introducono una dimensione documentaria della fotografia tardo Ottocentesca su oggetti minori: realizzate con una notevole disinvoltura compositiva, sono state per lo più trascurate dalla storiografia che si occupa di arte e di fotografia. Inserite in un oggetto di prestigio come il nostro album, indicano che le motivazioni vanno ricercate nella tesauratione in forma di fotografia del patrimonio familiare che di lì a poco sarebbe stato movimentato, decontestualizzato e infine ricollocato in altre sedi o disperso. Lo scambio di fotografie tra Luisa Scottò Corsini e il nipote -⁶⁴ documenta l'apertura della famiglia al nuovo *medium* di riproduzione visiva, sfruttato poi ulteriormente da Tommaso Corsini, il quale una volta venduto il Palazzo commissionava nel luglio del 1883 a Ludovico Tuminello, un *reportage* completo degli ambienti del palazzo che congela la forma della dimora privata stanza per stanza -⁶⁵. La campagna fotografica del Belli del 1876 sui mobili precede la vendita e dunque la redazione delle liste degli stessi, scrupolosamente redatte, controllate e infine allegate al contratto di vendita. Al contrario degli amministratori statali – che a quanto abbiamo potuto rilevare non ricorsero mai alla fotografia per documentare la forma degli ambienti e la loro loro progressiva alterazione tra il 1883 ed il 1895, data cruciale per l'amministrazione delle Belle Arti, che inaugurava qui la Galleria Nazionale di Arte Antica della Capitale del Regno -⁶⁶ – i Corsini intendevano bene la polisemanticità del *medium* fotografico, che usavano e scambiavano come mezzo di affezione, di documentazione e di registrazione della perdita.

Se il primogenito Corsini aveva preferito rivolgersi a uno dei più abili fotografi romani per riprese che restituissero il contesto ambientale delle sale di palazzo in una serie di fotografie di grande formato destinate a fissarne la forma in un eterno presente, la narrazione articolata da Luisa Scottò Corsini nel suo album insiste sulla temporalità della sua esistenza e dei beni patrimoniali perduti. In questa condizione di autrice-narratrice, la tonalità scelta dalla nobildonna è quella cupa della perdita, articolata tramite la fotografia ed esplicitata in una densità narrativa data dal montaggio in sequenza delle fotografie nell'album. Se dunque l'album amplifica lo statuto oggettuale del *medium*, da quello di Luisa Scottò Corsini emerge un ulteriore dato rilevante: oggetto potenzialmente mobile, la fotografia è in ciò simile alle gioie e agli arredi; ma al contrario di questi ultimi, essa è capace di fissarli nel tempo e di renderli, seppur in immagine, sempre e ancora presenti.

- ¹ Vedute dei Palazzi Corsini s.d. [1876-1888]. Desidero ringraziare i Principi Corsini per aver accolto con garbo la mia intrusione nel loro archivio privato e l'archivista Nada Bacic per la disponibilità mostrata nel condividere l'entusiasmo per la ricerca.
- ² L'ordinata ed elegante grafia delle didascalie che si trova sui *passepertout* di alcune fotografie non è stata ricondotta né a Luisa Scotto Corsini né al nipote Tommaso Corsini.
- ³ Luisa Scotto Corsini era fervente cattolica, fertile scrittrice e grande *socialiter*. Proveniente da una ricca famiglia di mercanti la cui dote di un milione di scudi aveva contribuito a risollevarle le sorti patrimoniali di Andrea Corsini, Luisa Scotto amava spendere con generosità in almeno due ambiti: la promozione di artisti cui commissionava opere che testimoniassero della sua devozione religiosa, e una certa vanità che la portava a curare il suo aspetto ed il suo vestiario in maniera estremamente raffinata. L'ambiente cattolico romano si era riunito attorno a lei e si incontrava nel suo appartamento nel palazzo alla Lungara. Vedi Nesti 1994 e Badon 2015.
- ⁴ Negro 1966 [1943], p. 173.
- ⁵ Pointon 2001.
- ⁶ Le stampe sono anonime; le prime due misurano 50 × 64 cm e la terza 42,5 × 22 cm. Vedi Ago 2009 per un caso analogo che vede protagonista Olimpia Giustiniani Barberini.
- ⁷ Edwards / Hart 2004, pp. 1-15.
- ⁸ Serena 2012, pp. 53-69.
- ⁹ Cinelli et al. 2013.
- ¹⁰ Edwards / Hart 2004; Sassoon 2004, pp. 186-203.
- ¹¹ Willumson 2004, pp. 62-80.
- ¹² Calvino 1970 [1955], p. 35.
- ¹³ Nordstrom 2004, pp. 81-95; Langford 2001.
- ¹⁴ Mignemi 2003, pp. 67-87.
- ¹⁵ Barthes 1980.
- ¹⁶ Posever Curtis 2011, pp. 7-13.
- ¹⁷ Borsellino 1988, in cui lo studioso ha pubblicato documentazione inedita ponendo le basi per le future ricerche sulla storia del palazzo.
- ¹⁸ Badon 2012, pp. 24-25.
- ¹⁹ Salvestrini 1966.
- ²⁰ Quesito di Tommaso Corsini e consulente legale e sua risposta, 7 febbraio 1883, in Fascicolo "Palazzo di Roma", Fascicolo "Principe Tommaso Corsini. Lettere di vari 1870-1886". Nella risposta del legale sono menzionati due atti in favore di Luisa Scotto Corsini, il rogato Benci del 28 novembre 1826 e il rogato Gargioli del 17 ottobre 1861, che regolava il suo diritto di vedovanza.
- ²¹ Borsellino 1998 e ora Nicita 2009.
- ²² Cestelli Guidi 2016.
- ²³ Borsellino 1998.
- ²⁴ Il dipinto ad olio, di 75 × 50 cm, è di proprietà della famiglia Corsini: vedi Centi 1982, pp. 61-63, che riproduce anche i due bozzetti che ritraggono separatamente la sala e la nobildonna. Desidero ringraziare la dott.ssa Centi per aver condiviso le sue conoscenze su questo episodio, e per messo a mia disposizione le fotografie del dipinto e dell'archivio di Francesco Gai.
- ²⁵ La foto-miniatura ovale che la Principessa indossa al colletto raffigura il marito Andrea e non compare tra le gioie riprodotte nella fotografia che si trova a chiusura dell'album fotografico: credo si tratti di una invenzione dell'artista, poiché in tutti gli altri ritratti vi sono due ovali ed entrambi con il ritratto del figlio Amerigo.
- ²⁶ Centi 1997, pp. 146-161, dove è riprodotto nel dettaglio il nastro inferiore della cornice su cui si trova la frase non inclusa nella fotografia che qui si riproduce.
- ²⁷ Lettera, 20 marzo 1864, in d'Ideville 1979, pp. 240-242; Negro 1966 [1943], pp. 172-173.
- ²⁸ Si tratta di due gelatine ai sali d'argento realizzate in epoca successiva rispetto a quella della ripresa. La prima, di dimensione 41,5 × 50,5 cm, era stata eseguita a firma Photographie Americaine e venne ritoccata sul negativo; la seconda, di 17,5 × 23 cm, è di autore ignoto.
- ²⁹ La gelatina ai sali d'argento misura 39 × 51,5 cm e venne realizzata vent'anni dopo lo scatto da un negativo al collodio di piccole dimensioni (forse una *carte de visite*); il negativo venne ritoccato a mano e la stampa posta in un *passepertout* leggermente più piccolo del foglio dell'album, su cui si trova il timbro a secco dei Fratelli Alinari.
- ³⁰ La gelatina ai sali d'argento misura 20 × 25,5 cm ed è montata su *passepertout* su cui si trova stampigliato il timbro a secco dei Fratelli D'Alessandri.

– 31 La gelatina ai sali d'argento di 17,5 × 23 cm è montata su *passepertout* su cui si trova stampigliato il timbro a secco di Michele Petagna. Su Petagna, fotografo attivo a Roma e a Firenze tra il 1864 e il 1873, vedi Becchetti 1978, pp. 67, 108.

– 32 La stampa su carta salata albuminata fa parte del Fondo Negro (n. 19285) ed è stata esposta a Roma nella mostra *L'incanto della fotografia* (Margiotta 2016); sulla produzione dello studio Fratelli D'Alessandri vedi Becchetti 1996.

– 33 Le gelatine ai sali d'argento riproducono in sequenza: la stampa di Giuseppe Vasi del prospetto di Palazzo verso via della Lungara del 1751 (38,5 × 25,5 cm); la facciata verso il giardino realizzata da Pietro Dovizielli da cui venne tratta la stampa intitolata *Palais Corsini à Rome* del 1867 circa, riprodotta in Borsellino 1998, fig. 107 (31 × 40,5 cm); l'ala nord del palazzo ripreso dal giardino dove si trovava l'appartamento della nobildonna eseguita da Pietro Dovizielli (30 × 39 cm); un disegno o forse un acquerello del cortile della Cavallerizza dei Fratelli Alinari (28,5 × 38 cm); il giardino verso le pendici del Gianicolo di Dovizielli (31 × 41 cm); la veduta della Villa presa dal Gianicolo di autore ignoto, ma forse opera di Filippo Belli, che la doveva scattare nel 1874-1876 (31 × 41 cm).

– 34 La prima gelatina ai sali d'argento riproduce l'interno della Cappella Corsini in S. Giovanni in Laterano nel formato 19,5 × 24 cm; la seconda una riproduzione della

stampa della cavalcata in occasione dell'investitura pontificia di Clemente XII nel formato 32,5 × 43 cm, entrambe realizzate dai Fratelli Alinari.

– 35 Fagiolo 1997.

– 36 La gelatina ai sali d'argento porta il timbro dei Fratelli Alinari (39 × 28,5 cm).

– 37 Le gelatine ai sali d'argento riproducono in sequenza *La Pietà* di A. Montauti in San Giovanni in Laterano di autore ignoto (18,5 × 24,5 cm), la *Madre con bambino* di B.E. Murillo di autore ignoto (20 × 30 cm), il S. *Andrea Corsini* di G. Reni di autore ignoto (11,5 × 20 cm), l'*Ecce Homo* del Guercino dei Fratelli Alinari (14 × 11,4 cm), la *Madonna del velo* di C. Dolci.

– 38 Le gelatine ai sali d'argento dei dipinti di C.J. van der Lamen sono eseguite dai fratelli Alinari (17 × 23 e 18 × 25 cm); vedi Alloisi 2002, p. 43.

– 39 Gelatine ai sali d'argento di Tommaso Cuccioni nel formato 32,5 × 45 e 27 × 38 cm. Sul fotografo vedi Miraglia 1985.

– 40 La prima gelatina ai sali d'argento riprende il Palazzo al Parione ripreso da Lungarno di autore ignoto (25 × 19 cm); la riproduzione di una stampa della cappella di famiglia nella chiesa del Carmine dei Fratelli Alinari (17,5 × 21,5 cm); la camera da letto in stile neoclassico del palazzo fiorentino eseguita da Adolphe Bernoud nel formato 19,5 × 26,5 cm.

– 41 Le riproduzioni delle due pale di altare (di dimensioni identiche, 31 × 41 cm) sono dei Fratelli Alinari, così come

la fotografia del calice (27,7 × 36,7 cm).

– 42 La seconda fotografia delle gioie ha la didascalia, entrambe realizzate dai fratelli Alinari in basso a sinistra: "Gioie appartenenti al fidecommissio di Casa Corsini", in *Vedute dei Palazzi Corsini s.d.* [1876-1888].

– 43 Sul margine del foglio su cui è posta la gelatina ai sali d'argento di autore ignoto (38,5 × 58,8 cm) si trova la seguente frase manoscritta: "Fotografie di disegno colorito del Professore Mantovani di Roma, servito per ricamare la fascia donata da L. Corsini al Sommo Pontefice Pio IX, l'anno 1867".

– 44 Sotheby's 1990.

– 45 Ago 2006.

– 46 Assegnazione AC 1883. Cfr. anche Nota di attrezzi 1883.

– 47 Sulla fotografia di documentazione dell'opera d'arte vedi Marsicola 2014.

– 48 La pratica di lavorare i negativi delle fotografie di documentazione del patrimonio è ricca di esempi e metodi: cfr. Valentini 2014.

– 49 Solo le lastre riproducenti le piccole sculture Corsini sono state pulite, tramite la raschiatura dell'emulsione sensibile attorno all'opera, e vi sono state apposte fascette per la loro diffusione sul mercato.

– 50 Si tratta dell'edificio demolito nel 1895: cfr. Borsellino 1998, p. 30. La fotografia dello *skyline* della città potrebbe essere quella ivi menzionata.

– 51 Forse la porcellana bianca di Doccia del gruppo del *Sepolcro* di Massimiliano Soldani.

– 52 Pollastri 1876.

- **53** Becchetti 1978, p. 94.
- **54** Roma, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Fondo Cugnoni, lastre al collodio, 21 × 27 cm, nn. D4172-D4247; D4251; D4253-D4259; D4261; D4267-D4268; D4274; D4276-D4284; D4286-D4287; D4289-D4290; D4292; D4294; D4295-D4319; D4402-D4409; D3852-D3856; D2743, D2745- D 2747.
- **55** Becchetti 1983, pp. 27-32; Cestelli Guidi 2014.
- **56** Roberts 1997, pp. 9-53; Foto-Objekte 2016.
- **57** La stampa si trovava in una cartellina intitolata “Mobilio Palazzo Corsini e Palazzo Spada” conservata dagli Eredi Gai, resa nota in Centi 1997, pp. 151-153.
- **58** Lettere di Luisa Scotto Corsini a Francesco Gai, settembre-ottobre 1878: vedi Centi 1997, pp. 157-158.
- **59** Fondo Becchetti.
- **60** Capitelli 2013, pp. 149-152; Mazzarelli 2008.
- **61** La campagna fotografica ammontava a 300 negativi dello stesso formato di quelli Corsini, eseguiti con la stessa tecnica della lastra al collodio.
- **62** La semiscomparsa della sua opera si deve, crediamo, all'assorbimento del suo archivio di negativi in quello di Ludovico Tuminello, con la conseguente rimozione del nome e la rinumerazione delle lastre, prassi allora ampiamente condivisa: cfr. in merito Cestelli Guidi 2016.
- **63** Pollastri 1877.
- **64** Cfr. Scotto Corsini 1883, ove la nobildonna ringraziava il nipote per la fotografia del San Sebastiano di P.P. Rubens che questi le inviava a Pisa.
- **65** Cestelli Guidi 2016.
- **66** Borsellino 1998, p. 365 ha reso noto un collage fotografico di interni, esterni e prospetto del palazzo dopo l'intervento di ristrutturazione operato dallo Stato, che rimane l'unica documentazione visiva a noi conosciuta realizzata dall'amministrazione statale.

- Ago 2006** Renata Ago, *Il gusto delle cose. Una storia degli oggetti nella Roma del Seicento*, Roma, Donzelli, 2006.
- Ago 2009** Renata Ago, *Le stanze di Olimpia. La Principessa Giustiniani Barberini e il linguaggio delle cose*, in Francesca Cantù (a cura di), *I linguaggi del potere nell'età barocca*, vol. 2, *Donne e sfera pubblica*, Roma, Viella 2009, pp. 171-195.
- Alloisi 2002** Savigliano Alloisi, *Guida alla Galleria Corsini*, Roma, Gebart, 2002.
- Assegnazione Atti 1883** *Assegnazione di un palazzo e dono della Biblioteca Corsiniana alla R. Accademia dei Lincei*, in “Atti della R. Accademia dei Lincei”, a. CCLXXX, serie terza – Transunti, vol. VII, fasc. 150, Roma, 1882-1883, pp. 330-369.
- Badon 2012** Cristina Badon “*Ti lascio con la penna non con il cuore*”. *Lettere di Eleonora Rinuccini al marito Neri dei Principi Corsini 1835-1858*, Firenze, Firenze University Press, 2012.
- Badon 2015** Cristina Badon, *Carte di donne conservate nell'archivio della famiglia Corsini a Firenze*, disponibile online in <http://www.archiviodistato.firenze.it/memoriadonne/cartedidonne/cdd_03_badon.pdf> (03.04.2015).
- Banta / Hinsley 1986** Melissa Banta / Curtis Hinsley, *From Site to Sight: Anthropology, Photography and the Power of Images*, Cambridge, Peabody Museum Press, 1986.

- Barthes 1980** Roland Barthes, *La camera chiara*, Torino, 1980 [ed. orig. francese 1980].
- Becchetti 1983** Piero Becchetti, *La fotografia a Roma dalle origini al 1915*, Roma, Colombo, 1983.
- Becchetti 1978** Piero Becchetti, *Fotografi e fotografia in Italia 1839-1880*, Roma, Quasar, 1978.
- Becchetti 1996** Piero Becchetti, *Roma nelle fotografie dei fratelli D'Alessandri 1858-1930*, Roma, Colombo, 1996.
- Borsellino 1998** Enzo Borsellino, *Palazzo Corsini alla Lungara. Storia di un cantiere*, Fasano, Schena, 1988.
- Calvino 1970 [1955]** Italo Calvino, *L'avventura di un fotografo*, in Id., *Gli amori difficili*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 35-45 [ed. orig. *La follia del mirino*, in "Il Contemporaneo", a. II, n. 18, 30 aprile 1955].
- Capitelli 2013** Giovanna Capitelli, *Arte di Controrisorgimento. Pio IX e la "monumentomania" vaticana*, in Novella Barbolani di Montauto et al. (a cura di), *Arte e politica. Studi per Antonio Pinelli*, Firenze, Mandragora, 2013, pp. 149-152.
- Centi 1982** Gabriella Centi (a cura di), *Palazzo Brancaccio; inizio di una ricognizione. I materiali dell'archivio capitolino e dello studio Gai*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Brancaccio, 1982), Roma, De Luca, 1982.
- Centi 1997** Gabriella Centi, *Cenni sulla figura di Francesco Gai nell'ottavo decennio del XIX secolo*, in Paola D'Amore (a cura di), *Il Museo Nazionale d'Arte Orientale a Palazzo Brancaccio*, Livorno, Sillabe, 1997, pp. 147-156.
- Cestelli Guidi 2014** Benedetta Cestelli Guidi, *Assenza dell'autore. Le raccolte fotografiche 'Ludovico Tuminello' e 'Valeriano Cugnoni' tra prassi artistica e processi di archiviazione nel Gabinetto Fotografico Nazionale*, in "Bollettino d'Arte", nn. 22-23, 2014, pp. 207-236.
- Cestelli Guidi 2016** Benedetta Cestelli Guidi, *Due ritrovamenti a Palazzo Corsini. L'appartamento di Luisa Scotto Corsini e la campagna fotografica di Ludovico Tuminello*, in A. Cosma / S. Pedone (a cura di), *Storie di Palazzo Corsini. Protagonisti e vicende nell'Ottocento*, atti della conferenza (Roma, 2015), Roma, in corso di stampa.
- Cinelli et al. 2013** Barbara Cinelli / Flavio Fergonzi / Maria Grazia Messina / Antonello Negri (a cura di), *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Milano, Bruno Mondadori, 2013.
- d'Ideville 1979** Henry d'Ideville, *Diario diplomatico romano 1862-1866*, a cura di Guido Artom, Milano, Longanesi, 1979.
- Edwards 2001** Elizabeth Edwards, *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*, Oxford / New York, Berg, 2001.
- Edwards / Hart 2004** Elizabeth Edwards / Janice Hart (a cura di), *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, London / New York, Routledge, 2004.
- Fagiolo 1997** Marcello Fagiolo (a cura di), *La festa a Roma. Dal Rinascimento al 1870*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 1997), Torino, Allemandi, 1997.
- Foto-Objekte 2016** *Foto-Objekte und Kunstgewerbe in der Photothek. Eine Online Ausstellung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, mostra digitale, disponibile online in <www.expo.khi.fi.it> (03.01.2016)
- Langford 2001** Martha Langford, *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2001.

- Margiotta 2016** Anna Margiotta (a cura di), *L'incanto della fotografia. Le collezioni Silvio Negro e Valerio Cianfarani al Museo di Roma*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 2016), Roma, Artemide, 2016.
- Marsicola 2014** Clemente Marsicola (a cura di), *Il viaggio in Italia di Giovanni Gargioli. Le origini del Gabinetto Fotografico Nazionale 1895-1913*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, 2014-2015), Roma, ICCD, 2014.
- Mazzarelli 2008** Carla Mazzarelli, "Aumentar virtù per via dell'emulazione"; *il cantiere delle Logge Pie (1847-1876)*, in Giovanna Capitelli / Carla Mazzarelli, (a cura di), *La pittura di storia in Italia 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2008, pp. 69-77.
- Mignemi 2003** Adolfo Mignemi, *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
- Miraglia 1985** Tommaso Cuccioni (ad vocem), in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 31, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985, pp. 303-306.
- Negro 1966 [1943]** Silvio Negro, *Seconda Roma 1850-1870*, Vicenza, Neri Pozza, 1966 [ed. orig. 1943].
- Nesti 1994** Arnaldo Nesti, *Vita di palazzo. L'aristocrazia fiorentina tra Otto e Novecento*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1994.
- Nicita 2009** Paola Nicita, *Musei e storia dell'arte a Roma: Palazzo Corsini, Palazzo Venezia, Castel Sant'Angelo e Palazzo Barberini tra XIX e XX secolo*, Roma, Campisano, 2009.
- Nordstrom 2004** Alison Nordstrom, *Making a Journey. The Tupper Scrapbooks and the Travel They Describe*, in Edwards / Hart 2004, pp. 81-95.
- Pointon 2001** Marcia Pointon, "Surrounded with Brilliants": *Miniature Portraits in Eighteenth-Century England*, in "The Art Bulletin", vol. 83, n. 1, 2001, pp. 48-71.
- Posever Curtis 2011** Verna Posever Curtis, *Photographic Memory. The Album in the Age of Photography*, New York, Aperture, 2011.
- Roberts 1997** Russell Roberts, *Taxonomy. Some Notes Towards the Histories of Photography and Classification*, in Chrissie Iles / Russell Roberts (a cura di), *In Visible Light. Photography and Classification in Art, Science and the Everyday*, catalogo della mostra, Oxford, Museum of Modern Art, 1997, pp. 9-51.
- Sassoon 2004** Joanna Sassoon, *Photographic Materiality in the Age of Digital Reproduction*, in Edwards / Hart 2004, pp. 186-203.
- Salvestrini 1966** Arnaldo Salvestrini, *Il movimento antiunitario in Toscana (1859-1866)*, Firenze, Olschki, 1966.
- Serena 2012** Tiziana Serena, *La profondità della superficie. Una prospettiva epistemologica per 'cose' come fotografie e archivi fotografici*, in Costanza Caraffa / Tiziana Serena (a cura di), *Archivi fotografici. Spazi del sapere, luoghi della ricerca*, numero monografico di "Ricerche di Storia dell'arte", n. 106, 2012, pp. 53-69.
- Sotheby's 1990** *A Highly Important Painting by Hans Hoffmann from the Collection of the Emperor Rudolf II (1552-1612) in Prague*, London, Sotheby's, 4th July 1990.
- Valentini 2014** Stefano Valentini, *Il laboratorio fotografico. Materiali, procedimenti e tecniche*, in Marsicola 2014, pp. 183-191.
- Willumson 2004** Glenn Willumson, *Making Meaning. Displaced Materiality in the Library and Art Museum*, in Edwards / Hart 2004, pp. 62-80.

- Assegnazione AC 1883** *Assegnazione di un palazzo e dono della Biblioteca Corsiniana alla R. Accademia dei Lincei 1883.* San Casciano Val di Pesa, Villa Le Corti, Archivio Corsini (d'ora in poi AC), art. 9, lista siglata Q.
- Corsini 1883** *Quesito di Tommaso Corsini e consulente legale e sua risposta,* 07.02.1883, AC, fascicolo "Palazzo di Roma", fascicolo "Principe Tommaso Corsini. Lettere di vari 1870-1886", stanza 15, campata 6, palchetto 4, inserto 66.
- Fondo Piero Becchetti** Roma, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Fondo Becchetti, scatola 7, n. inv. 97.
- Nota di attrezzi 1883** *Nota di attrezzi di giardino, sportelli mobili per le vasche, vasi con piante e vasi vuoti esistenti a tutto il tredici maggio milleottocentoattantadue,* AC, Contratti, 11.03.1883, "Allegato Q".
- Pollastrì 1876** Lettera di Paolo Pollastrì al Principe Tommaso Corsini, 20.07.1876 in *Lettere di vari mittenti al Principe Tommaso Corsini 1871-1878.* AC, corridoio, 14, campata 12, palchetto 3.
- Pollastrì 1877** Lettera di Paolo Pollastrì a Tommaso Corsini, 1877, in *Miscellanea richieste e permessi per copiare.* AC, stanza 15, campata 6, palchetto 4, inserto 50, busta 6.
- Scotto Corsini 1883** Lettera manoscritta di Luisa Scotto Corsini a Tommaso Corsini, 19.03.1883, in *Principe Tommaso, lettere di vari 1870-1886.* AC, stanza 15, campata 6, palchetto 4, inserto 66.
- Vedute dei Palazzi Corsini s.d. [1876-1888]** Album S. 1, *Vedute dei Palazzi Corsini di Firenze e Roma. Oggetti artistici,* s.d. [ma 1876-1888], 54,5 × 67 cm, 48 fogli. AC, stanza 4, bancone.
- Verzaschi 1872** Lettera di E. Verzaschi a Tommaso Corsini, 08.08.1872. AC, *Miscellanea richieste e permessi per copiare,* stanza 15, campata 6, palchetto 4, inserto 50, busta 6.4.

I “drammi d’oggetti” nelle fotografie di Italo Bertoglio, tra avanguardie artistiche e comunicazione pubblicitaria

Abstract

Working in Turin during the interwar period and conversant with the international debate of the avant-garde, engineer-photographer Italo Bertoglio (1877-1963) developed an original approach to commercial advertising, experimenting with light, framing, and vantage point. In this essay, Bertoglio’s photographic studies are discussed as “dramas of objects,” in tune with Futurist ideas on art and cinematography.

Keywords

ITALO BERTOGLIO, STILL-LIFE PHOTOGRAPHY, AVANT-GARDE, FUTURISM, ADVERTISING, TURIN

La fine degli anni Venti rappresenta una fase significativa del rinnovamento in senso moderno della fotografia in Italia, quando avviene un’accelerazione dell’impulso a produrre, esporre, pubblicare e riflettere intorno ad un mezzo che non vuole essere meramente riproduttivo e tanto meno fondare la propria artisticità sull’imitazione della pittura. Nella Torino “arditamente innovativa e insieme fortemente tradizionalista”⁻¹ che si appresta a divenire capitale industriale, dove il Gruppo Piemontese per la Fotografia Artistica promuove prestigiosi *salons* internazionali⁻² e pubblica riviste come “Il Corriere Fotografico” (1923-1941) e l’annuario “Luci ed Ombre” (1923-1934)⁻³, si colloca l’originale opera di Italo Bertoglio (1877-1963)⁻⁴. Il colto fotografo “dilettante”⁻⁵, inteso come figura di esperto impegnato in un’autonoma sperimentazione e sganciato dalle leggi di mercato in quanto ingegnere di professione, sviluppa tra il 1928 e il 1935 una ricerca di particolare interesse sulle composizioni di oggetti. Sono anni cruciali per il passaggio in Italia dal pittorialismo ad un graduale modernismo, che si esprime nel dibattito critico sulle riviste fotografiche

torinesi, con gli interventi di Marziano Bernardi e Antonio Boggeri, così come nelle opere dei loro fondatori, come Achille Bologna e Stefano Bricarelli. In un clima culturale che si orienta nell'architettura e delle arti decorative al gusto razionalista europeo – con Gigi Chessa, Sartoris e il circolo di Riccardo Gualino, anche la fotografia si spinge verso una “moderata audacia”⁻⁶ modernista, alla ricerca di un proprio linguaggio tramite una maggior sintesi formale e un ampliamento della tipologia di soggetti ripresi, nel tentativo di liberarsi dai canoni idealistici della tradizione artistica. In un'epoca in cui imperversano ancora gli effetti *flou*, le gomme bicromate e i *tableaux vivants* – una sorta di “saccheggio di tutto lo scibile pittorico” contro cui si scaglierà in maniera definitiva Carlo Mollino⁻⁷ – Bertoglio sperimenta invece nell'uso della luce, dei tagli e del punto di vista, gli strumenti propri del linguaggio fotografico. In tensione tra una rigorosa sintesi geometrica e una fantasiosa sospensione metafisica, i suoi studi compositivi sono dei veri e propri “drammi d'oggetti” secondo le nuove formulazioni del movimento futurista, che nel 1931 aveva organizzato a Torino la mostra Fotografia Futurista e pubblicato il Manifesto firmato da Marinetti e Tato⁻⁸. Bertoglio non vi aderirà mai formalmente, e non sembra interessato al tema del dinamismo né agli eccessi provocatori del gruppo, tuttavia la sua opera – come vedremo attraverso alcune lastre fotografiche della collezione del Museo Nazionale del Cinema di Torino⁻⁹ – presenta con tempestività alcuni esiti raggiunti dall'avanguardia futurista dopo gli anni Venti, sia nel cinema che nella fotografia, quando vengono sviluppati attraverso il “dramma di oggetti umanizzati” e il potere emotivo della luce e delle “ombre contrastanti e isolate”⁻¹⁰, procedimenti formali che in parte riprendono elementi del primo futurismo e dall'altra si contaminano con le diverse avanguardie europee, dal surrealismo francese alla nuova oggettività tedesca.

Facendo risaltare il potere comunicativo dell'immagine fotografica, i “drammi d'oggetti” sono in gran parte concepiti come *réclames* pubblicitarie, trovando la loro collocazione ideale nell'ambito della società industriale, il cui rapido sviluppo, pur tra le contraddizioni sociali, necessita di strategie nuove per conquistarsi il mercato. Il percorso qui proposto rifletterà su alcuni esempi ritenuti significativi sia nel delineare le tappe di elaborazione, a partire dai primi studi compositivi, di una personale ricerca da parte di Bertoglio, sia per la rilevanza del rapporto con l'ambito di produzione, in particolare il contesto della comunicazione pubblicitaria.

Progettista di grandi sistemi di impianti idroelettrici per la Società Idroelettrica Piemontese (SIP), che documenta con ampi *reportages* fotografici realizzati tra Piemonte e Valle d'Aosta (“Documenti di alpinismo idroelettrico”, 1927) e nell'altopiano silano (1929-1931)⁻¹¹, Bertoglio aveva esordito come fotografo nel 1905 e poi nel 1907 con alcuni studi di figure⁻¹², seguiti da un periodo di inattività. Soltanto con la Prima Esposizione Internazionale di Fotografia, Ottica, Cinematografia al Valentino, nel 1923, era tornato a presentare le proprie opere con

cinque ritratti che gli valsero una menzione onorevole e che gli permisero di ritrovare, all'età di quarantasei anni, una rinnovata spinta creativa ⁻¹³. Dal quel momento la sua presenza alle mostre torinesi sarà costante e dal 1933 entrerà a far parte dei comitati organizzatori e poi delle giurie, fino a ricevere nel secondo dopoguerra cariche prestigiose come quella di presidente della Società Fotografica Subalpina e di primo presidente della FIAF ⁻¹⁴. Il merito maggiore deve però essere assegnato, come già credeva Marina Miraglia, al suo "intelligente e precoce lavoro" nell'ambito pubblicitario e promozionale, svolto nel dirigere il Gruppo Fotografi del Dopolavoro delle Aziende SIP (DAS) fin dalla sua fondazione nel 1928, prima tra le associazioni nate all'interno di aziende (seguita dal dopolavoro Fiat nel 1929 e Frigt nel 1935) ⁻¹⁵. Promuovendo le mostre annuali, curandone i cataloghi e realizzando fotografie e *brochures* pubblicitarie per le società del gruppo elettrico, che aveva esteso il raggio d'azione al telefono e alla radio, Bertoglio contribuisce al rinnovamento della fotografia come mezzo di comunicazione.

L'impegno intellettuale e organizzativo, tutt'altro che amatoriale, nell'associazionismo – che lo vede anche animatore del Gruppo dei fotografi del Circolo degli Artisti ⁻¹⁶ – si affianca all'intensa partecipazione ai concorsi e alle mostre internazionali, dai primi *salons* di Parigi e Londra fino agli Stati Uniti, Sud America, Giappone e persino Melbourne. Grazie a quest'attività, Bertoglio si inserisce in una rete di circolazione delle idee di ampiezza straordinaria. Ne sono testimonianza sia le numerose etichette ufficiali delle esposizioni, sul *verso* dei cartoncini di supporto delle stampe conservate nell'archivio personale Fondo Italo Bertoglio ⁻¹⁷, sia i cataloghi di mostre da lui raccolti e poi donati alla Biblioteca del Museo Nazionale del Cinema di Torino, che provengono da tutti i continenti e raggiungono più di duecento esemplari ⁻¹⁸. L'eccezionale presenza sulla scena mondiale è attestata dalla classifica stilata dall'*American Annual* di Boston per l'anno 1935, dove gli italiani citati sono Peretti Griva (partecipa a 95 *salons* esponendo 319 fotografie) e lo stesso Bertoglio (94 *salons* con 314 fotografie), rispettivamente al 14° e 16° posto ⁻¹⁹. Il 'sistema' delle esposizioni, dove a viaggiare per il mondo sono le fotografie stesse e le pubblicazioni illustrate (cataloghi e annuari), consente a Bertoglio di aggiornarsi alle novità delle principali avanguardie artistiche transalpine, alla scuola americana di Stieglitz e persino entrare in contatto con realtà particolari, come l'avanguardia praghese di Drtikol o i giapponesi della California ⁻²⁰.

A fronte della ricchissima bibliografia coeva la critica successiva è quasi inesistente, segno dell'oblio caduto per lungo tempo su questo fotografo, la cui figura è rimasta compromessa dall'enfasi attribuita a *Il Decennale* e alle altre fotografie scattate alla Mostra della Rivoluzione Fascista ⁻²¹. La chiave con cui rimettere sotto la giusta luce l'opera di Bertoglio si può trovare forse nelle sue stesse parole, pubblicate nel 1935 su "Galleria" a commento della propria fotografia *L'amatore di belle stampe*. Egli richiama l'attenzione su un genere di "fotografia creativa" – in contrapposizione alla tradizionale "fotografia

Italo Bertoglio,

L'ombra del vaso, 1928.

Negativo alla gelatina

bromuro d'argento su

vetro con ritocchi,

13 × 18 cm.

Torino, Museo Nazionale

del Cinema, inv.

n. F42230/007



rappresentativa” – dove “lo stimolo che fa scattare l’otturatore non proviene da una sensazione esterna, ma è nato in noi, è tutto nostro e la fotografia cerca di tradurre un’idea, una frase, un pensiero, infine un nostro particolare stato d’animo”; questo pensiero deve essere “comunicato all’osservatore” dando risalto al “tema dominante”, attraverso la costruzione prima mentale e poi materiale di tutte le parti che compongono la figurazione ⁻²².

Il caso di studio qui proposto sulle fotografie di composizione di oggetti, sottolineando il valore significativo all’interno dei processi di comunicazione, le individua come la più compiuta espressione di “fotografia creativa”, pensando che possa essere un contributo nel restituire ad un autore dimenticato la dignità e considerazione che merita.

Studi di composizione

Dopo aver manifestato una tendenza a restringere il campo visivo su particolari architettonici o dettagli del paesaggio urbano e industriale, con una semplificazione formale che gli è valsa la denominazione di “sintetista” da parte del critico Marziano Bernardi ⁻²³, nel 1928 Bertoglio inizia a lavorare ad alcuni studi realizzati in casa, con luci artificiali, accostando oggetti d’uso: vasi di fiori, portacandele, carte decorative a motivi astratti. Siamo lontani dalla rievocazione pittorialista del genere della natura morta; piuttosto l’autore – che definisce questo tipo di fotografie “Studi” o “Composizioni” ⁻²⁴, focalizza l’attenzione sui mezzi del linguaggio fotografico, *in primis* “la scelta di un soggetto, la sua illuminazione e il punto di vista dal quale colpirlo” ⁻²⁵.

L'ombra del vaso, 1928 (fig. 1) ⁻²⁶ è quasi una dichiarazione d’intenti che ribalta le convenzioni di genere: il consueto protagonista, il

vaso di fiori, viene completamente decentrato dall'audacissimo taglio – visibile sulla lastra con la riquadratura in nastro di carta – che declina l'oggetto reale a favore della sua proiezione evanescente. L'agrifoglio svela la propria natura ostile nelle punte aguzze e minacciose, il vetro attraversato dalla luce trasforma il vaso da oggetto quotidiano ad apparizione fantasmagorica. Le potenzialità dell'illuminazione artificiale – che Bertoglio conosce perfettamente grazie al suo *background* di cultura elettrotecnica ⁻²⁷ – consentono di accentuare i contrasti e far emergere la drammaticità dell'ombra, che già in queste prime composizioni assume una connotazione di 'soggetto' della narrazione, evocando uno sdoppiamento dell'io, come in un film espressionista ⁻²⁸.

In effetti, l'allestimento di un set di ripresa con predisposizione di fondali e corpi illuminanti, così come l'uso dell'inquadratura e dei tagli, ci riportano alle tecniche e ai codici del linguaggio del cinema. A Torino, la fiorente industria cinematografica aveva tra l'altro contribuito allo sviluppo della figura professionale del direttore della fotografia e alla diffusione dell'illuminazione artificiale con l'uso di lampade ad arco, già a partire dal *kolossal Cabiria* (1914) ⁻²⁹. L'apporto che, in termini più generali, il linguaggio del cinema dava alla fotografia era fondamentale per il suo rinnovamento e la critica dell'epoca ne aveva colto da subito l'importanza, come si legge negli interventi di Bernardi e Boggeri. Il primo rileva nei fotografi il graduale abbandono dei "larghi panorami in favore di un rapido succedersi di limpidissimi quadretti descrittivi delle varie parti di un insieme, che si abbandona alla fantasia dello spettatore" ⁻³⁰; il secondo afferma che "la regola cinematografica assegnando alla fotografia un compito d'eccezione, ha mostrato quali bellezze di composizione, di chiaroscuro, di valori plastici, nascondessero le più umili cose" ⁻³¹.

Uno degli esiti più riusciti tra le prime composizioni d'oggetti, per i suoi valori formali e semantici, è *Colloquio*, 1929 (fig. 2) ⁻³², "made at home with artificial light" ⁻³³ e presentata al concorso per "Fotografie a carattere moderno" indetto dalla rivista "Natura" di Milano, con Marinetti e Sironi in giuria. I principi che guidano il concorso vengono formulati su "Natura" e su "Il Corriere fotografico" da Boggeri ⁻³⁴, che ha un ruolo chiave nel connettere l'ambito torinese con la cultura editoriale milanese, dove "Domus" di Gio Ponti e "Casabella" di Pagano e Persico avviavano uno stretto dialogo tra architettura, grafica e fotografia ⁻³⁵. In *Colloquio* troviamo pochi semplici elementi in grado di evocare scenari narrativi e poetici: una coppia di colombe in ceramica, un vaso di Murano e il gioco delle loro ombre proiettate sul piano. Le suggestioni del titolo si accompagnano al tema del doppio, all'umanizzazione degli oggetti, all'ombra come disvelamento di una realtà più profonda. Come in *Idillio muto* (1928) ⁻³⁶ e poi in *Conversazione* (1932) ⁻³⁷, si innesta un processo sinestesico dove si allude, nei significati lessicali e con la prossemica dei 'personaggi-oggetto', ad un dialogo comunicativo che nel contrasto con la materia inerte delle colombe dal lucido nitore rimane come sospeso, evocando piuttosto un metafisico silenzio che ci

Italo Bertoglio,

*Colloquio / Vetri e
ceramiche, 1929.*

Negativo alla gelatina
bromuro d'argento su
vetro con ritocchi,
9 × 12 cm.

Torino, Museo Nazionale
del Cinema, inv.
n. F42192/007



riporta alla pittura di de Chirico e Carrà e alla sua declinazione, nella cultura figurativa torinese del tempo, di Felice Casorati e dei Sei di Torino, tra realismo magico e nuova oggettività.

L'ispirazione a trarre espressioni umanizzate da semplici oggetti d'uso e "creare capolavori con delle minutaglie [...] lasciando sempre una parte d'indefinibile e imponderabile" sembra arrivare anche da un altro fronte, quello della cultura giapponese da Bertoglio amata e frequentata nei suoi contatti con l'ambiente fotografico internazionale⁻³⁸. Le *textures* date dalle ombre, la trasparenza del vetro che traccia disegni di onde impalpabili, la ricerca di calibrati equilibri dove il vuoto prevale sul pieno e persino la predilezione per le figure di volatili, fanno venire in mente le opere di Mayeda, Nakamura, Uyeda e degli altri giapponesi residenti negli Stati Uniti.

Nella scelta degli oggetti da "mettere in scena" nelle sue composizioni, Bertoglio tende a privilegiare gli oggetti contemporanei, in rapporto con il mondo produttivo e le arti decorative. Il concorso della rivista "Natura" si prefiggeva di premiare "i risultati di uno studio dei prodotti naturali o industriali [...] osservati in aspetti nuovi e caratteristici"⁻³⁹, cogliendo la potenzialità comunicativa del mezzo fotografico nell'ambito merceologico e industriale. Vetri e ceramiche è il titolo con cui la stessa fotografia viene pubblicata un paio d'anni più tardi su "Il Corriere fotografico" proprio a corredo di un articolo sulla fotografia pubblicitaria⁻⁴⁰, con uno slittamento di senso che dalla connotazione narrativa si sposta alle qualità formali e materiali.

I vetri di Murano, che ricorrono nelle composizioni di Bertoglio insieme alle ceramiche d'artista, alle bambole Lenci, ai giocattoli snodabili in legno e ai soprammobili in cristallo e acciaio, appartengono alla

tendenza di gusto modernista che si afferma dalla fine degli anni Venti. Oltre ai cristalli *art déco* della ditta torinese di Ippolito Passeroni, per la quale Bertoglio realizza delle cartoline pubblicitarie, sono i vetri di Murano più lineari e geometrici come quelli realizzati da Giacomo Cappellin ad interessare il fotografo ⁻⁴¹. Fruttiere, coppe per fiori, caraffe che con “quella viva grazia di linea pura” – come scrive Gio Ponti presentandole su “Domus” ⁻⁴² – rappresentano gli esiti più vicini al razionalismo europeo della migliore produzione italiana.

In questo periodo altri autori presentano ai concorsi delle riviste fotografie di oggetti in vetro e ceramica, indagandone le proprietà morfologiche rispetto ai riflessi della luce. Tra questi Francesco Agosti, che tra il 1928 e il 1930 dedica la fine della sua attività fotografica ad alcuni studi che presentano affinità con quelli di Bertoglio, anche se con un’ambientazione dal tono meno drammatico e più quotidiano. *Vetri. Trasparenze e Disciplina! Studio di vetro* sono da identificare come i “cristalli presentati dall’Agosti” nel 1930 al quarto Concorso trimestrale del “Corriere Fotografico”, anch’esso dal tema “Fotografie a carattere moderno”, su esempio del precedente milanese ⁻⁴³.

Réclames e “drammi d’oggetti”

Con *Murano*, 1929 (fig. 3) ⁻⁴⁴, dove il rapporto materia/forma/luce conduce il linguaggio di Bertoglio ad una sintesi geometrica al limite dell’astrazione, la denotazione commerciale del titolo – modalità che diventerà ricorrente – rinvia in modo più evidente al contesto della comunicazione pubblicitaria. La fotografia, esposta al Salon del 1930 in un gruppo tematico di composizioni ⁻⁴⁵, aveva esordito nella primavera precedente nella sezione “Réclames” dell’Esposizione Sociale Annuale della Società Fotografica Subalpina. L’antica associazione fotografica torinese, che presenta una particolare connessione con la città industriale, è la prima ad istituire nelle mostre una sezione apposita per la fotografia pubblicitaria distinta dalla “fotografia pittorica”, precedendo la Fiera di Milano ⁻⁴⁶. Tra gli iscritti, molti sono i fotografi che se ne interessano precocemente, esponendo insieme a Bertoglio delle “Fotografie Réclames”: Giovanni Assale, Pietro Borio, Giacomo Movilia, Giuseppe Portigliatti, Mario Prandi, Piero Rappelli e lo stesso presidente Cesare Schiaparelli.

L’interesse crescente per la fotografia pubblicitaria è dimostrato anche dalla pubblicazione di alcuni articoli di Dupuy e Ferrero su “Il Corriere Fotografico”, che indicano come modelli di riferimento gli artisti europei che si sono dedicati a questo ambito, tra cui Emmanuel Sougez, László Moholy-Nagy e Paul Wolff ⁻⁴⁷. A questi autori, come ad André Kertész, Man Ray, Albert Adams e Albert Renger-Patzsch, dedicano ampie pagine gli speciali “Modern Photography” pubblicati nei primi anni Trenta dalla rivista “The Studio” di cui Bertoglio è assiduo lettore ⁻⁴⁸.

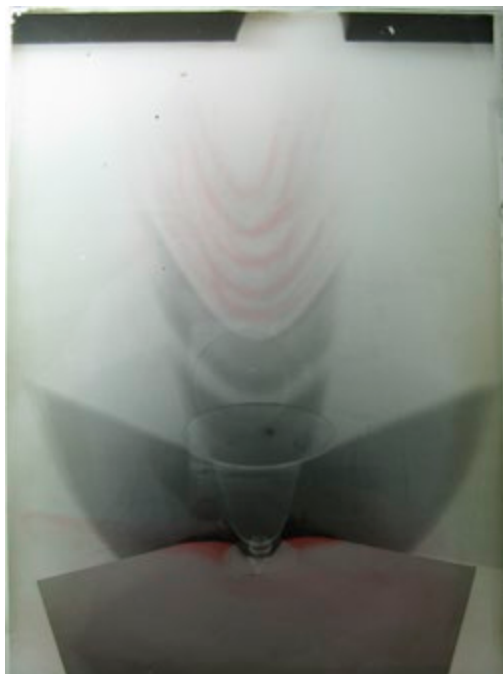
Guardando alle istanze più sperimentali delle avanguardie artistiche, volte all’elaborazione di nuovi linguaggi, con *Murano* Bertoglio

Italo Bertoglio,

Murano, 1929.

Negativo alla gelatina
bromuro d'argento su
vetro con ritocchi,
13 × 18 cm.

Torino, Museo Nazionale
del Cinema, inv.
n. F42229/006



realizza una delle sue opere più ‘futuriste’, manifestando la volontà di affrancarsi dall’illusione realistica e proporre nuove relazioni spazio-temporali. Il vaso è sottratto al contesto della quotidianità, posto su un obliquo piedistallo al centro della rappresentazione e trasfigurato dalla sintesi geometrica e dalla luce, che arriva dal basso e sembra sprigionarsi dall’oggetto stesso. Questa capacità del mezzo fotografico di rivelare ciò che non si vede, una sorta di status ontologico dell’oggetto, ci riporta alle formulazioni del primo Futurismo di Anton Giulio Bragaglia sulla *Fotografia dell’invisibile*, che prefigurava la possibilità di una fotografia trascendentale, volta cioè a catturare le sensazioni, intuitive e oniriche, dell’invisibile⁻⁴⁹. La radice di queste idee si trova nelle teorie di Boccioni sul “trascendentalismo fisico”, secondo cui “tutti gli oggetti tendono verso l’infinito per mezzo delle loro linee-forza delle quali la nostra intuizione ne misura la continuità”⁻⁵⁰. La ripetizione ritmica di segni grafici triangolari creata dai riflessi di luce e l’unità formale che fonde il vaso trasparente con lo sfondo, offrono una puntuale interpretazione della “compenetrazione dinamica” e delle “linee-forza” della pittura futurista, fino alla unità plastica di “oggetto+ambiente” attraverso “forme uniche di continuità nello spazio”⁻⁵¹.

Nella stessa primavera del 1930 – mentre era in corso la mostra fotografica alla Subalpina – Tato e Marinetti scrivevano il *Manifesto della fotografia futurista*, pubblicato poi in forma più estesa nel 1931⁻⁵². Il testo enuclea le nuove possibilità fotografiche attraverso sedici principi, molti dei quali particolarmente pertinenti ai lavori di Bertoglio. Tra i

nuclei nodali di ricerca che si colgono nel programma, Giovanni Lista⁻⁵³ individua da una parte i temi del dinamismo e della simultaneità – che erano già stati introdotti da Boccioni e dalla fotodinamica braagliana – e dall'altra il “dramma degli oggetti” con il legame al teatro sintetico futurista. Mentre al primo aspetto Bertoglio è interessato solo eccezionalmente, come nel caso di *Murano* o nel ritratto *Velocità*⁻⁵⁴, la simultaneità caratterizza tutta la sua produzione pubblicitaria, dove troviamo il “dramma d’oggetti immobili e mobili”, il “camuffamento degli oggetti”, la loro drammatizzazione attraverso la luce e le “ombre contrastanti e isolate”, lo stravolgimento dei consueti rapporti dimensionali e del punto di vista, l'accostamento ironico di oggetti estranei, fino all'evocazione di “fantasmi semiestratti” che riconducono alla dimensione del ricordo e del sogno⁻⁵⁵.

Nella sperimentazione fotografica di Tato, con i “futuritratti” (“aeroritratti fantastici”, ritratti di “stati d'animo” e “polifisionomici”) esposti alla mostra di Torino del 1931, la sovrapposizione in trasparenza di fisionomie e oggetti fuori scala ripresi da ardite prospettive, come teorizzato nel manifesto, produce una combinazione in grado di esprimere uno stato simbolico e psicologico del soggetto. Si tratta di strategie narrative, della cui efficacia come forma di comunicazione pubblicitaria era consapevole lo stesso Tato⁻⁵⁶, e che risultano di stimolo per fotografi come Bertoglio che ricercano il valore seduttivo/persuasivo dell'immagine, pur adottando procedimenti tecnici differenti e rimanendo lontano dalle componenti più ideologiche del movimento. È indicativo di questo uso ‘funzionale’ dei linguaggi delle avanguardie artistiche un articolo di Renzo Maggini pubblicato su “Galleria” pochi anni dopo, nel 1933, che invita coloro che vogliano cimentarsi nella nuova fotografia pubblicitaria ad “una originalità molto pronunciata”, ricorrendo “ai più inusitati mezzi” – come l'illuminazione artificiale, il fotogramma, il “fotomontage” e la sovrapposizione dei negativi – “al fine di raggiungere il proprio scopo: colpire vivacemente l'interesse degli astanti”⁻⁵⁷.

Telefono, radio ed elettricità

Un filo che ci collega col mondo, 1930 (fig. 4)⁻⁵⁸ è l'immagine concepita per un pieghevole pubblicitario della STIPEL, la Società Telefonica Interregionale Piemontese e Lombarda creata dal gruppo elettrico SIP di Torino per gestire, su concessione statale, il servizio telefonico⁻⁵⁹. La fotografia presenta un taglio straordinario, visibile sulla lastra negativa tramite la riquadratura in nastro di carta perfettamente corrispondente alla stampa, e rinvia ancora una volta al cinema, con le ombre contrastate e l'uso del piano ravvicinato. Il valore simbolico del filo che si dipana, instaurando una relazione tra il ‘vicino’ e il ‘lontano’, si accompagna allo slogan del titolo e al testo di comunicazione istituzionale del volantino, mettendo in risalto la funzione sociale della telefonia come “formidabile mezzo di propaganda” con cui le aziende possono ampliare il proprio mercato⁻⁶⁰.

Italo Bertoglio,

Un filo che ci collega col mondo / Stipel, 1930.

Stampa fotomeccanica
su carta, immagine
9,5 × 12 cm (supporto
17,5 × 18 cm).

Torino, Museo Nazionale
del Cinema, inv.
n. F42102/002



In seguito all'acquisizione dell'Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche (EIAR) da parte della SIP, Bertoglio introduce nella Terza mostra del Gruppo Fotografi DAS⁻⁶¹, una sezione intitolata "Opere a soggetto di propaganda per le attività del gruppo S.I.P.", dove espone diverse composizioni di oggetti sul tema della radiofonia, tra cui *PAM Vox clamans, 1930* (fig. 5)⁻⁶². Qui Bertoglio esprime al massimo la sua capacità di attribuire alla fotografia un valore significativo, attraverso un linguaggio ironico e colto, ricchissimo di figure retoriche. Un omni-no in legno snodabile canta usando come 'palcoscenico' un impianto a valvole, componente elettrotecnico che viene a rappresentare, con una metonimia, il mezzo tecnologico stesso nel quale assolve la sua funzione. Alle emissioni sonore della radio e la loro diffusione nell'etere allude anche l'esplosione di raggi luminosi – evocazione di "fantasmi semistratti" – che sembra dare forma visibile alla vox del titolo, in una sorta di sinestesia. Il marchio PAM, riferibile alla ditta produttrice di amplificatori, richiama in modo onomatopeico l'esplosione sonora, mentre la variazione del motto latino contenuta sempre nel titolo ne ribalta ironicamente il significato: dalla "vox clamantis in deserto" all'efficacia comunicativa garantita dalla potenza degli amplificatori radiofonici.

Tra le "Opere a soggetto di propaganda" esposte alla mostra DAS del 1930, ve ne sono alcune che avevano illustrato quello stesso anno le copertine del "Radiocorriere". Con la rivista, settimanale ufficiale dell'EIAR, Bertoglio collabora dal 1930, quando la redazione viene trasferita da Milano a Torino e il giornale cambia denominazione da "Radio Orario" a "Radiocorriere", fino al 1935, quando il controllo sui programmi dell'EIAR diviene di competenza del Ministero di Stampa e Propaganda, realizzando circa 25 copertine⁻⁶³. I temi dominanti sono la musica



05

Italo Bertoglio,

PAM Vox Clamans /

PAM Amplificatori:

Vox clamans, 1930.

Negativo alla gelatina

bromuro d'argento su

vetro con ritocchi,

13 × 18 cm.

Torino, Museo Nazionale

del Cinema, inv.

n. F42087/001

e il mezzo radiofonico stesso, talvolta esaltato nella sua estetica meccanicistica con estrema sintesi formale, come in *Valvola. L'anima della radio* (riferibile alla Ansaldo Lorenz che la produceva) ⁻⁶⁴. Anche in *Spirale di specchi per televisione*, una delle più note fotografie di Bertoglio ⁻⁶⁵, l'oggetto tecnologico, ingrandito e trasfigurato dalla luce, perde il senso della sua funzione permeandosi di "trascendenza fisica". Queste illustrazioni rivelano infine quali strategie persuasive o dissuasive l'EIAR impiegasse per promuovere l'uso della radio, incrementare gli abbonamenti e combattere il fenomeno della radiopirateria. Per esempio, *Pinocchio scopre la radio* viene presentata in concomitanza con il bando del concorso a premi "Radioascoltatori d'eccezione", per "suggerire delle idee a chi intende partecipare al concorso fotografico" e incrementare così gli abbonamenti ⁻⁶⁶. Invece *Il sonno del radiopirata*, un curioso assemblaggio di oggetti radioelettrici, sui quali domina, citando Murnau, l'inquietante ombra della mano di Nosferatu, minacciava pene più severe contro la dilagante piaga dell'evasione, dovuta al fatto che ancora mancavano sul mercato ricevitori domestici economici e affidabili ⁻⁶⁷.

Numerose fotografie pubblicitarie sono riconducibili alla *réclame* di aziende produttrici di impianti, apparecchiature ricetrasmittenti e cavi telefonici, che costituiscono il tessuto connettivo che favorisce il piano di sviluppo territoriale del gruppo "eletto-tele-radiofonico". Tra queste la PAM amplificatori e la Ansaldo Lorenz (valvole e apparecchi radiofonici), già citate; la Società Anonima V. Tedeschi & C., produttrice di

06

Italo Bertoglio,

Ventilatore / L'elettricità...

è sorgente di benessere!,

1929.

Stampa fotomeccanica,

riproduzione in Torino-

Prima mostra SIP 1928,

p. 2.

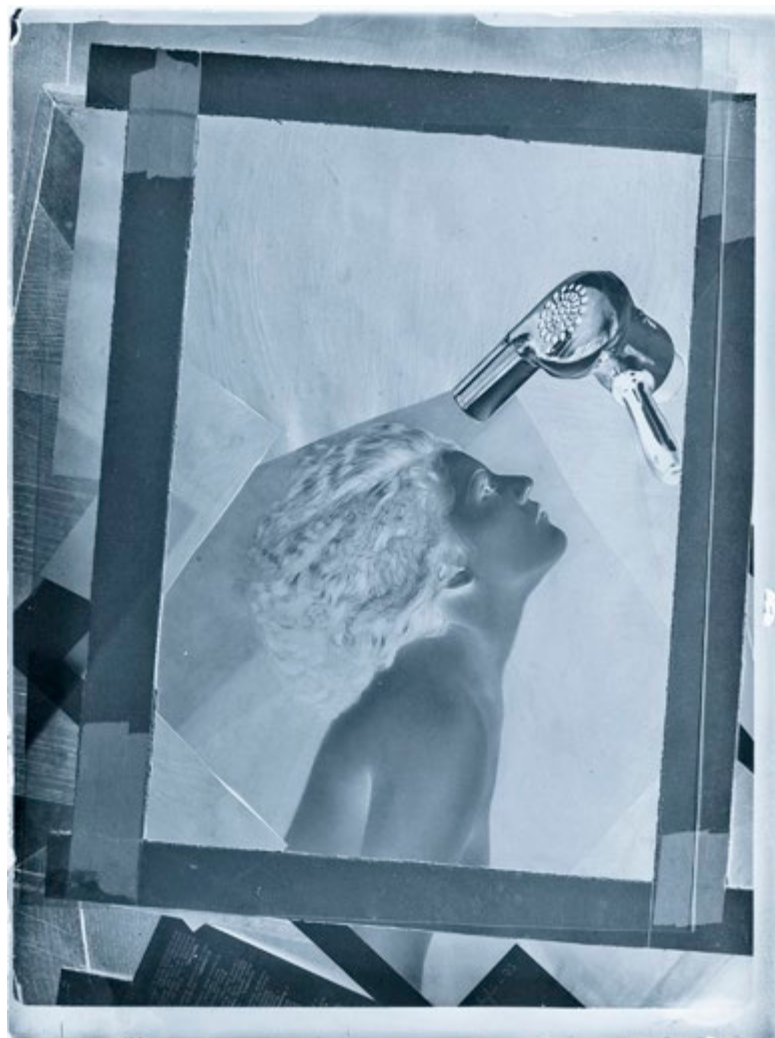
Torino, Bibliomediateca

Mario Gromo, Fondo Italo

Bertoglio



cavi per energia in grado di collegare l'Italia nord-occidentale; infine la SPES, società fondata dalla SIP per lo "Sviluppo e propaganda elettrificazioni e simili", con sede nello stesso Palazzo dell'Elettricità di via Bertola, per la quale Bertoglio realizza *Ventilatore*, 1929 (fig. 6) ⁻⁶⁸ e *Cucinate elettricamente*, 1930, quest'ultima presentata anche alla Mostra Fotografica Internazionale della Fiera di Milano del 1931 ⁻⁶⁹. Entrambe le fotografie, nei cataloghi DAS curati da Bertoglio, non vengono inserite come le consuete illustrazioni, ma presentate in terza di copertina come inserzioni pubblicitarie, in una sorta di gioco metatestuale. "Cucinate elettricamente... la SPES vi guida" è lo slogan che accompagna la "visione dall'alto in basso" di un fornello elettrico circondato da pentole d'acciaio e "la visione dal basso in alto" delle gambe di una figura femminile drasticamente tagliata. La pagina con *Ventilatore* recita "L'elettricità... è sorgente di benessere!", con la didascalia "la SPES potrà esservi di guida per qualunque applicazione elettrica vi occorra nella vostra casa". Lo sdoppiamento dell'oggetto con la propria ombra e la drammatica luce orizzontale sono consueti, ma il decentramento del ventilatore nell'angolo dell'inquadratura è più spinto del solito, solo in parte riequilibrato dalla freccia-ombra che campeggia sulla parete. Giovanni Lista ⁻⁷⁰ individua in questa "diffusa vacuità" che assorbe il campo visivo l'intenzionalità a "concedere tutto lo spazio possibile all'aria che lo strumento dovrebbe muovere" e rileva il chiaro riferimento del segnale geometrizzante alle tipiche forme grafiche futuriste ⁻⁷¹. L'indecifrabilità della



07

Italo Bertoglio,

Senza titolo, post 1933.

Negativo alla gelatina
bromuro d'argento su
vetro, 9 × 12 cm.

Torino, Museo Nazionale
del Cinema, inv.

n. F42214/016

freccia può essere resa però meno ambigua da un processo interpretativo che tenga conto della relazione con il contesto di tipo pubblicitario, cogliendo il rinvio semantico alla didascalia che invita a seguire fiduciosi la guida esperta della SPES per orientarsi nell'universo ancora sconosciuto dei nuovi strumenti tecnologici. Il carattere esortativo della freccia diventerà tra l'altro uno degli stereotipi più diffusi nel linguaggio pubblicitario della nascente società dei consumi.

Alla stessa committenza si può attribuire una serie di negativi della collezione del Museo del Cinema che presenta, con un carattere più illustrativo, un repertorio di elettrodomestici, dal frigorifero al frullatore, dal rasoio alla gelatiera⁻⁷². Un discorso a parte merita un negativo senza titolo, post-1933 (fig. 7), per il quale non è stato reperito il positivo corrispondente e che risulta inedito, che spicca per originalità

e per il procedimento tecnico inusuale nel *corpus* di Bertoglio. Si tratta di un particolare fotomontaggio tra un ritratto femminile e l'immagine ingrandita di un asciugacapelli elettrico, precisamente della ripresa fotografica di un *collage* di precedenti positivi su carta, scontornati e sovrapposti, poi riquadrati con un *passepourtout*, componendo il lavoro direttamente sul pavimento (i margini della fotografia, qui come in molti altri casi, rivelano importanti indizi sul suo procedimento produttivo). Il ritratto è noto, si tratta di *Velocità* (1933), una delle immagini femminili più seducenti e moderne realizzate da Bertoglio, che ricorda quelle di Man Ray. Un 'trucco' tecnico, come si evince dal confronto tra positivo e negativo, è responsabile dell'effetto aereodinamico dei capelli che fluttuano nell'aria, ottenuto con la rotazione in orizzontale dell'immagine positiva rispetto allo scatto, nel quale la donna è seduta e reclina la testa all'indietro ⁻⁷³. Nel fotomontaggio la rotazione è più ridotta e il movimento morbido della chioma viene attribuito alla pregevole funzionalità del moderno elettrodomestico. Con l'operazione di *mise en abyme* è l'autore stesso a ricontestualizzare l'immagine, cambiando registro di discorso: da quello erotico-seduttivo oppure mitico, espressione del culto marinettiano per la velocità, a quello più ironico e ludico introdotto dall'iperbole dell'oggetto quotidiano.

Parola e immagine

L'importanza del rapporto tra parola e immagine, in Bertoglio evidente già nella cura data all'assegnazione dei titoli, sempre fortemente evocativi, si esprime nella comunicazione pubblicitaria con l'inserimento del marchio all'interno della fotografia, contribuendo a costruirne i significati. Può comparire sul prodotto stesso o il suo contenitore, come per le scatole di pellicole Zeiss Ikon e Gevært o l'etichetta sui liquori della Trinchieri; può trovare forma nel logo sovraimpresso al negativo nella fase di stampa, analogamente all'inserimento della firma, come per i giochi gonfiabili della Superga ⁻⁷⁴; oppure Bertoglio lo include direttamente nel set di ripresa in forma di caratteri tipografici mobili, che diventano essi stessi oggetti sottoposti alla drammatizzazione, richiamando le idee del "paroliberismo tipografico" ⁻⁷⁵, come nel caso di alcuni studi a luce radente per il *lettering* di "Radiocorriere" o della suggestiva composizione per la penna stylo *Magic*, 1930 (fig. 8) ⁻⁷⁶. Qui la funzione del prodotto reclamizzato si collega direttamente al tema della scrittura e Bertoglio gioca con le valenze semantiche contenute nel marchio, mettendo in scena un vero e proprio gioco di prestigio: la penna stilografica sospesa nell'aria (appesa a un filo trasparente che viene ritoccato), agisce come per "magia" davanti ad attonite oche spettatrici che sembrano agitare le ali per la sorpresa.

Altro complemento testuale dell'immagine pubblicitaria è lo slogan, che Bertoglio inventa talvolta già a partire dal titolo ("Il filo che ci collega col mondo" o "Cucinate elettricamente") e nelle didascalie che accompagnano le immagini nei prodotti editoriali da lui curati (copertine del "Radiocorriere", cataloghi del dopolavoro SIP, *brochures* promozionali).



08

Italo Bertoglio,

Magic, 1930.

Negativo alla gelatina
bromuro d'argento su
vetro con ritocchi,
9 × 12 cm.

Torino, Museo Nazionale
del Cinema, inv.
n. F42149/004

Per la penna Magic Bertoglio compone uno slogan pubblicitario in forma di acrostico, riportato con note manoscritte sul supporto in cartoncino del positivo ⁻⁷⁷, quasi un esercizio da appassionato enigmista: “Magica penna / Artistica / Gentil regalo / Indispensabile / Compratela!”.

L'integrazione di esperienza grafica e fotografica, di linguaggio scritto e iconico, inserisce pienamente il lavoro di Bertoglio in quel clima di rinnovamento che nei primi anni Trenta coinvolge anche l'ambito dei settimanali illustrati e sarà determinante nello sviluppo della società della comunicazione. L'annuario Fotografia di “Domus” del 1943, che può essere considerato dopo le sperimentazioni degli anni precedenti un punto di arrivo nel “processo di elaborazione del nuovo” ⁻⁷⁸, mostrerà l'opera di fotografi poliedrici, che travalicano gli ambiti delle arti visive, tra architettura, grafica e pubblicità: oltre a Boggeri, Mollino, Pagano e Albe Steiner, anche Erberto Carboni, Luigi Veronesi e Bruno Munari – che sulla rivista “Campo grafico” ⁻⁷⁹ elaborano fotomontaggi pubblicitari e nuove forme grafiche ⁻⁸⁰.

Anche se Bertoglio, già nel secondo lustro degli anni Trenta, aveva mostrato una sorta di regressione verso soggetti più tradizionali, come i ritratti o le più classiche nature morte, dedicandosi agli impegni organizzativi e istituzionali ⁻⁸¹, il suo precoce lavoro nell'ambito dell'immagine pubblicitaria assume un valore particolarmente significativo.

Raccogliendo la straordinaria lezione delle avanguardie artistiche nel perseguire la contaminazione tra le diverse arti, ricercare forme espressive in grado di dialogare con il mondo produttivo e industriale e porsi in relazione con il cinema e la pubblicità, la “fotografia creativa” di Italo Bertoglio pone la questione dell'artisticità del mezzo fotografico in una prospettiva nuova. Evitando di cadere nell'*impasse* della

distinzione tra le composizioni “artistiche” e quelle “pubbлицarіe”, il riconoscimento della capacità della fotografia di attribuire all'immagine un valore significativo, configurandosi come “scrittura autonoma, non analogica ma fortemente connotata dall'impronta inconfondibile dell'autorialità”⁻⁸², diventa un modo per fornire risposte adeguate al nuovo ruolo della fotografia nella società della comunicazione.

—
Note

—
-¹ Castronovo 1991, p. 10.

-² Il GPFA, nato in seno alla Società Fotografica Subalpina (cfr. Società Fotografica 1999), è ideatore e promotore di Torino-Prima esposizione 1923, cui seguiranno Torino-Primo Salon 1925 e le successive edizioni del Salon che continueranno fino al 1937, per poi cambiare denominazione in Mostra, fino al 1950.

-³ Lo spostamento a Torino de “Il Corriere fotografico” (dopo le edizioni di Piacenza, dove viene fondato nel 1904, e di Milano) e la direzione congiunta di “Luci ed ombre” si devono a C. Baravalle, A. Bologna e S. Bricarelli, noti come i “tre B”. Sulle riviste cfr. Costantini / Zannier 1987 e Zannier 1993; sul “caso torinese”, Miraglia 2001.

-⁴ La prima citazione biografica su Bertoglio si trova in Miraglia 1990 (p. 361), a dimostrazione dell'oblio in cui è caduto questo autore, ad eccezione della pubblicazione in Enrie 1960 e della mostra voluta da M. Adriana Prolo in occasione della donazione al Museo del Cinema di Torino, nel giugno 1965, priva però di catalogo. Per il riepilogo delle esposizioni e della scarsa bibliografia si rinvia a Miodini / Pastrone

2009 (p. 6) che è anche la prima e unica monografia, omaggio della FIAF al suo primo presidente nella ricorrenza della fondazione. Di recente è stato Giovanni Lista a dargli il dovuto spazio in alcune mostre sul futurismo: Lista 2009 e Lista / Masoero 2009, cui si è aggiunta Fotografia futurista alla Galleria Carla Sozzani di Milano con venti fotografie del Fondo Italo Bertoglio (Lista 2015).

-⁵ Per il concetto di dilettante nella critica coeva, si veda Boggeri 1930 e cfr. Miraglia 1998 (p. 35 e nota 13, p. 46).

-⁶ Boggeri 1930. Sul difficile passaggio alla modernità si vedano i testi critici fondamentali Costantini 1990, Costantini 1991, i testi di Miraglia già citati e il caso di Mario Gabinio (Cavanna 1996).

-⁷ Mollino 1949.

-⁸ Il Manifesto (Marinetti / Tato 1931) è pubblicato anche sul “Corriere” (Nel mondo 1931) insieme al bando per la Mostra sperimentale di fotografia futurista (Mostra sperimentale 1931); Maggiorino Gramaglia presiede il comitato ordinatore e tra gli espositori, oltre ai più noti Tato, Bragaglia e Parisio, ci sono molti fotografi torinesi, tra i quali non risulta Bertoglio.

-⁹ Il Fondo fotografico Bertoglio del MNC consiste in 2251 negativi alla gelatina bromuro d'argento (di cui 1090 su lastra di vetro), 355 diapositive (di cui 344 su lastra di vetro) e 54 positivi su carta (49 gelatine ai sali d'argento, 5 stampe fotomeccaniche). Donato da Anita Bertoglio Salvetti (Donazioni Italo Bertoglio poi Anita 1963-1967), il fondo è catalogato e digitalizzato, effettuando per i negativi l'inversione virtuale al positivo per consentirne la fruibilità.

Si veda anche *infra*, nota 18.

-¹⁰ Marinetti / Tato 1931, poi anche Nel mondo 1931.

-¹¹ Si veda Miodini / Pastrone 2009, pp. 13-14. Il ruolo di fotografo ‘ufficiale’ degli impianti industriali è documentato da una ripresa di Montjovet pubblicata nel volume *Piemonte* del Touring Club Italiano, senza firma (Attraverso l'Italia 1930, p. 257), ma soprattutto dalle numerose illustrazioni del periodico aziendale SIP “Sincronizzando” (nel solo anno 1928 si contano 36 sue fotografie).

-¹² L'esordio avviene con il secondo premio al Prize Competitions, categoria Portrait Study, della rivista inglese “The Studio” (Awards in The Studio 1905, p. 367, tav. p. 373), seguito da

una medaglia di bronzo alla IV Esposizione Nazionale di Fotografia ed Internazionale per materiale fotografico di Torino (La IV Esposizione 1907; si veda anche Miraglia 1990, p. 361).

– ¹³ Torino-Prima esposizione 1923. La fotografia più antica conservata nell'archivio Fondo Italo Bertoglio è del 1922, anno a cui risale anche la sua iscrizione al Circolo degli Artisti. Cfr. Miodini / Pastrone 2009, pp. 8, 9.

– ¹⁴ Rispettivamente nel 1945-1957 (Società fotografica 1999) e nel 1948-1957 (Miodini / Pastrone 2009, p. 32).

– ¹⁵ Cfr. Miraglia 2001, pp. 22-24. Sul dopolavoro DAS, che dal 1930 viene nazionalizzato passando sotto l'egida delle istituzioni di Regime (Opera Nazionale Dopolavoro), si veda de Grazia 1981, che ne individua la matrice di stampo americano con un clima informale e democratico, voluto dal direttore generale Gian Giacomo Ponti.

– ¹⁶ Dal 1936, anche con il ruolo di segretario (Reteuna 2002, pp. 27, 40).

– ¹⁷ Il Fondo Italo Bertoglio (FIB), conservato dagli eredi, è costituito da circa 700 stampe, vari documenti cartacei e i volumi esclusi dalla donazione (v. *infra*, nota 18). L'ordinamento concepito dal fotografo stesso è stato completato dal nipote Franco Fusari, insieme alla digitalizzazione. I supporti in cartoncino, sul *recto* e sul *verso*, sono ricchi di dati informativi (iscrizioni, timbri, etichette di mostre, ecc.) che si rivelano

indispensabili per la lettura dei negativi del MNC.

– ¹⁸ Il patrimonio di cataloghi e periodici storici è stato donato per volontà di Bertoglio al MNC insieme ai negativi fotografici. I volumi sono conservati nella Bibliomediateca Mario Gromo, con timbro "Dono Ing. I. Bertoglio": in mancanza di indici nella catalogazione, per reperirli risulta utile un elenco dettagliato delle pubblicazioni, rimasto inedito, allegato alla lettera della direttrice Prolo alla vedova Salvetti: Donazioni Italo Bertoglio poi Anita 1963-1967, A 53, carte non num.

– ¹⁹ I dati sono riportati su un regesto autografo: Italo Bertoglio 1930-1949, A326, ITBE 3, carta non num.

– ²⁰ Su Frantisek Drtikol e Jaromir Funke, cfr. Zuckriegl 2001. Per i fotografi nippo-americani v. *infra*, nota 38.

– ²¹ Esposte al Quarto Salon 1933; pubblicate più volte su "Il Corriere Fotografico" (in part. Angeloni 1934), su "Galleria" (n. 2, 1935) e in Bologna 1935 (tav. 1). Mostre recenti come quelle al Circolo degli Artisti (Reteuna 2002) o del museo Alinari (Lista 2009) hanno ancora dato rilievo, accanto alla poetica della macchina, al tema della glorificazione fascista.

– ²² Bertoglio 1935, p. 3.

– ²³ Bernardi 1928, p. 14.

– ²⁴ Il titolo *Composizioni* è riportato su alcune scatole per lastre con iscrizione senz'altro autografa (serie MNC-F42199 e MNC-F42205, collocazione H); nell'archivio FIB è il nome

della prima sezione tematica. *Studi* è il titolo di alcune delle prime composizioni (FIB-6 e FIB-7).

– ²⁵ Sono i "caratteri fondamentali e distintivi" della nuova fotografia indicati da Boggeri 1929b, p. 9.

– ²⁶ Corrisponde al positivo FIB-5, esposto a Torino-Secondo Salon 1928 e Barcelona 1929: nei cataloghi l'opera non è menzionata, ma potrebbe essere identificata col titolo *Studio* citato in entrambi (al margine della lastra si intravedono oggetti presenti nelle fotografie FIB-6 e 7 intitolate proprio Studio).

– ²⁷ Sulla rivista "Sincronizzando" sono presenti diversi articoli di illuminotecnica con schemi e illustrazioni.

– ²⁸ I riferimenti al cinema espressionista tedesco in Bertoglio, che tra l'altro cita esplicitamente il film *Nosferatu* nella fotografia *Il sonno del radiopirata* (F42237/012, vedi *infra*), meriterebbero un approfondimento. Sul linguaggio filmico dell'espressionismo, oltre ai testi classici di Kracauer e Eisner, si rinvia, in Italia, a Paolo Bertetto, che ha sottolineato il carattere metalinguistico dell'illuminazione e il ruolo dell'ombra come sdoppiamento dell'io e riduzione a fantasma (Bertetto 1981, Bertetto / Toffetti 2008).

– ²⁹ Cfr. Prolo 1951.

– ³⁰ Bernardi 1927, p. 12.

– ³¹ Boggeri 1929b, p. 10.

– ³² Corrisponde al positivo FIB-11. Esposizioni: Torino-Seconda mostra SIP 1929, Paris 1929, London 1929, Portland

1930, Buenos Aires 1930, Pittsburgh 1930, Zaragoza 1930, Birmingham 1931 (sezione Open Pictorial Classes). Bibliografia: Photograms 1929 (tav. XXVIII), Ferrero 1931 (tav. fuori testo), American Annual 1931 (con dati tecnici), Miodini / Pastrone 2009.

– ³³ American Annual 1931, p. 189.
– ³⁴ Boggeri 1929a e Boggeri 1930. Musicofilo, fotografo, grafico pubblicitario e teorico, Boggeri è soprattutto colui che ha inventato il mestiere di *art director*. Dopo aver diretto la tipo-litografia Alfieri & Lacroix dal 1924, dove Poli – che è anche direttore di “Natura” – realizza il supplemento illustrato del “Popolo d’Italia”, nel 1933 aprirà a Milano lo Studio Boggeri, vero e proprio laboratorio sperimentale al quale collaborano grafici d’avanguardia come Xanti Schawinsky e Albe Steiner, realizzando per Olivetti il primo progetto di comunicazione coordinata, con fotografie pubblicitarie affini a quelle di Bertoglio. Cfr. Studio Boggeri 1975 e Studio Boggeri 1981.

– ³⁵ Fondate entrambe nel 1928, sono le più importanti riviste italiane d’architettura degli anni Trenta. Gio Ponti, architetto e designer, dirige il mensile “Domus” dal 1928, contribuendo a diffondere la cultura fotografica con interventi critici che si ispirano a Moholy-Nagy e Rodchenko (*Discorso sull’arte fotografica* del 1932, cfr. Pelizzari 2011), collaborando con Guido Pellegrini e il Circolo Fotografico Milanese,

curando le mostre della Triennale e pubblicando importanti rassegne, come l’annuario *Fotografia* del 1943, che dedica ampio spazio alla fotografia pubblicitaria (cfr. Paoli 1999). Dal 1933 il mensile “Casabella” viene diretto da Giuseppe Pagano, che già collabora alla rivista con il critico Edoardo Persico: entrambi esponenti del razionalismo in architettura e provenienti dall’ambito torinese, contribuiscono alla diffusione della ‘moderna’ fotografia.

– ³⁶ Negativo MNC-F42229/002 e positivo FIB-49, pubblicata in Miodini / Pastrone 2009.
– ³⁷ Negativo MNC-F42192/003, positivo MNC-F42140 e variante di stampa FIB-42. Pubblicata in Photograms 1933 (tav. XLI) e poi in Miraglia 2001 e Miodini / Pastrone 2009.

– ³⁸ La citazione tratta da Bellavista (“Galleria”, maggio 1935) è riferita ai “giapponesi residenti negli Stati Uniti”, come Nakamura. Questi autori sono presenti sugli annuari “Photograms of the Year” già a partire dagli anni 1926-1927. Vedi anche Bernardi 1928, p. 14 e Modern Photography 1931, anno in cui “Il Corriere Fotografico” (n. 10) dedica una copertina a Mayeda. Bertoglio inoltre parteciperà su invito a Tokyo 1930 e alle successive edizioni (1930-1936).

– ³⁹ Boggeri 1929a, p. 564.
– ⁴⁰ Ferrero 1931.
– ⁴¹ Cfr. Miodini / Pastrone 2009, p. 17, nota 56.
– ⁴² Ponti 1928.
– ⁴³ Cfr. Bonetti 1998, schede nn. 187, 189, 190. Altri esempi di studi

di oggetti sono *Vasi di Murano* (n. 183), *Porcellane* (nn. 185 e 186), esposte a Torino-Secondo Salon 1928, e *Ispirazione Casoratiana* (n. 188), una delle immagini più rappresentative del clima artistico torinese.

– ⁴⁴ Corrisponde al positivo FIB-33. Esposizioni: Torino-Terzo Salon 1930, Torino-Società fotografica 1930 (sezione Fotografie Réclames), Torino-Terza mostra SIP 1930, Tokyo 1930, Portland 1930. Bibliografia: Bologna / Bricarelli 1930 (tav. XIV, con dati tecnici), Miodini / Pastrone 2009.
– ⁴⁵ Torino-Terzo Salon 1930. Bertoglio espone anche *Peperoni, Pascolo e Cactus* (pubblicata), che vengono presentate vicino a *Gettoni* di Vincenzo Balocchi, *Dadi* di Enrico Aonzo e un gruppo di opere di Agosti.

– ⁴⁶ Torino-Società fotografica 1930 presenta la sezione “Fotografie Réclames” e Torino-Società fotografica 1933 la “Sezione Pubblicitaria”. Milano-Fiera 1931 prevede sei sezioni, tra cui una dedicata alla “Fotografia pubblicitaria”.

– ⁴⁷ Dupuy 1930; Ferrero 1931, che presenta come esempi italiani di fotografia pubblicitaria, oltre alla citata *Vetri e ceramiche* di Bertoglio, anche *Macchina da scrivere Olivetti* di Achille Bologna.

– ⁴⁸ Modern Photography 1931 e 1933, conservati alla Bibliomediateca Gromo, hanno il timbro “Dono Bertoglio” e presentano note autografe.
– ⁴⁹ Cfr. Miraglia 2001, pp. 29-36.
– ⁵⁰ Boccioni 2006 [1914], p. 101.

– 51 Cfr. *ivi*, in part.
Dinamismo, Linee-forza, La Compensazione dei piani, pubblicata anche in “Domus” nel maggio 1932, p. 268.
– 52 Marinetti / Tato 1931, poi anche Nel mondo 1931.
– 53 Lista 2009, p. 17.
– 54 Vedi *infra*, nota 73.
– 55 Marinetti / Tato 1931, poi anche Nel mondo 1931.
– 56 Per una lettura della figura di Tato si veda il catalogo della mostra al Museo Guggenheim (Pelizzari 2014).
– 57 Maggini 1933.
– 58 Stampa fotomeccanica su carta, immagine 9,5 × 12 cm (supporto 17,5 × 18 cm), corrisponde al negativo MNC-F42231/011, varianti di stampa: FIB-66 e FIB-644. Esposizioni: Torino-Società fotografica 1930 (sezione Fotografie Réclames), Torino-Terza mostra SIP 1930. Bibliografia: Miodini / Pastrone 2009.
– 59 La SIP costituì nel 1924 la STIPEL, con sede a Torino nel “Palazzo dei Telefoni”, avviando lo sviluppo della rete piemontese e lombarda. Sotto la direzione di Gian Giacomo Ponti promuove dal 1927 un’intensa attività promozionale, anche con l’istituzione dell’Ufficio “Utenza-Propaganda-Sviluppo”. Si veda Musso 1998.
– 60 Il testo dattiloscritto, da cui è tratta la citazione, è firmato dalla Direzione.
– 61 Torino-Terza mostra SIP 1930. Alla mostra partecipano con 160 opere i dilettanti dopolavoristi delle Aziende SIP di Torino, Milano e Venezia. Dopo essere stata allestita a giugno-luglio a Torino, nei locali di via Peyron n. 2, sarà nel mese di ottobre a Milano.

– 62 Corrisponde al positivo FIB-656. Esposizioni: Torino-Terza mostra SIP 1930. Bibliografia: Miodini / Pastrone 2009. Un’altra fotografia riferibile agli amplificatori PAM è MNC-F42087/002 (positivo FIB-655) dal titolo, PAM Il dominatore, esposta a Milano-Fiera 1931.
– 63 Le copertine del “Radiocorriere” con fotografie di Bertoglio che ho identificato nell’archivio Teche Rai sono almeno 24, di cui 9 nel 1930, 5 nel 1931, una sola nel 1932, 4 nel 1933 e infine 5 nel 1934.
– 64 “Radiocorriere”, n. 19, 1930 (copertina). Il titolo *Ansaldo Lorenz: valvola* riportato nelle iscrizioni sul positivo FIB-651 collega l’immagine alla pubblicità degli apparecchi radiofonici, cui è dedicata anche una serie di scatti più didascalici (MNC-F42171/001-12).
– 65 “Radiocorriere”, n. 20, 1934 (copertina). La fotografia è stata ripubblicata in Reteuna 2002, Miraglia 2001 (copertina), Lista 2009 e di recente in Lista 2015, mancando però di indicarne il contesto di produzione per l’E.I.A.R. Il MNC conserva di questa fotografia e di *Valvola* i positivi su carta, oltre ai negativi su lastra di vetro.
– 66 “Radiocorriere”, n. 12, 1930.
– 67 “Radiocorriere”, n. 24, 1930.
– 68 Corrisponde al positivo FIB-663, mentre nelle collezioni del MNC non è stato reperito il negativo. Esposizioni: Torino-Seconda mostra SIP 1929. Bibliografia: Lista 2009, Lista / Masoero 2009, Lista 2015.
– 69 Milano-Fiera 1931. Nella sezione “Fotografia

pubblicitaria” Bertoglio espone *La Stylo, Cucinate elettricamente e PAM Amplificatore radio*. Nella sezione “Fotografia pittorica” altre quattro fotografie. L’esposizione prevedeva in totale sei sezioni, l’ultima dedicata alla “Fotografia futurista”, con le opere già esposte a Roma e Torino.
– 70 Lista 2015.
– 71 *Ivi*, p. 95.
– 72 L’attribuzione può essere fatta sulla base dell’iscrizione “SPES” sulla scatola per lastre allegata alla serie MNC-F42208, collocazione H.
– 73 Entrambi conservati al Museo del Cinema: MNC-F42166/001 (positivo su carta) e MNC-F42166/002 (negativo su lastra di vetro). La fotografia è esposta nell’attuale allestimento del museo alla Mole Antonelliana; anche in Miodini / Pastrone 2009 e Lista 2009.
– 74 “Radiocorriere”, n. 30, 1934 (copertina). L’immagine, con la sovrapposizione del logo Superga e della firma, è pubblicata con la didascalia: “Giochi balneari: Fauna Marina ‘Superga’ per le spiagge italiane (Fabbriche Riunite Industria Gomma-Torino)”.
– 75 Cfr. Lista / Masoero 2009, p. 325. Caratteri tipografici mobili appaiono nelle sequenze del film futurista *Velocità* (di Cordero, Martina e Oriani, Torino 1930).
– 76 Corrisponde ai positivi FIB-640 e FIB-641. Bibliografia: Miodini / Pastrone 2009, Lista 2015 (ma con il titolo *Uccelli*). Rimasta inedita fino alle recenti pubblicazioni, è da mettere in relazione con una variante di composizione

(MNC-F42150/003, FIB-638) presentata a Milano-Fiera 1931, e con altri sette studi compositivi, quasi tutti con il *lettering* del marchio Magic.
– ⁷⁷ FIB-641.
– ⁷⁸ Paoli 1999.
– ⁷⁹ Mensile fondato nel 1933 a Milano da Attilio Rossi, si propone come “Rivista di estetica e di tecnica grafica”.
– ⁸⁰ Oltre agli autori citati, l’annuario di “Domus” presenta anche la fotografia pubblicitaria di Franco Grignani, Remo Muratore e Marcello

Nizzoli, con composizioni d’oggetti comparabili per molti aspetti agli studi di Bertoglio.
– ⁸¹ Un’ipotesi credibile è che possa trattarsi di una presa di distanza implicita dall’uso del linguaggio modernista della retorica di regime, che Bertoglio stesso aveva contribuito a formulare con le fotografie della Mostra della Rivoluzione Fascista (v. *supra*, nota 21). Come ha rilevato Costantini, nel *Commento* di Brezzo dell’ultimo annuario “Luci e Ombre”

(Brezzo 1934), l’enfasi celebrativa delle istituzioni di regime si contrappone al rammarico per un certo clima di restaurazione e la totale assenza di ‘strampalerie’ da parte dei fotografi, come a voler ripudiare la modernità in nome di una comune “prudente coscienza” (Cfr. Costantini / Zannier 1987, pp. 33-34).
– ⁸² Miraglia 1998, p. 35.

Bibliografia

- Angeloni 1934** Italo Maria Angeloni, *Sotto il segno del Littorio*, in “Il Corriere Fotografico”, n. 10, 1934, pp. 525-526.
- American Annual 1931** *The American Annual of Photography*, Boston 1931.
- Attraverso l’Italia 1930** *Attraverso l’Italia. Piemonte*, Touring Club Italiano, Milano, 1930.
- Awards in The Studio 1905** s.a., *Awards in “The Studio” Prize Competitions* in “The Studio”, maggio 1905, pp. 366-367.
- Barcelona 1929** *Primer Salon International de Fotografia, Barcelona diciembre 1929 en el Palacio de las Artes Decorativas de la exposition internationale*, Barcelona 1929.
- Bernardi 1927** Marziano Bernardi, *Commento*, in “Luci ed Ombre. Annuario della fotografia artistica italiana”, 1927, pp. 9-19.
- Bernardi 1928** Marziano Bernardi, *Commento*, in “Luci ed Ombre. Annuario della fotografia artistica italiana”, 1928, pp. 9-16.
- Bertetto 1981** Paolo Bertetto, *L’irrealtà, l’allucinazione, il perturbante: sul linguaggio del cinema espressionista*, in Id. et al., *L’espressionismo*, Roma, Newton Compton, 1981.
- Bertetto / Toffetti 2008** Paolo Bertetto / Sergio Toffetti (a cura di), *Incontro ai fantasmi: il cinema espressionista*, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, 2008.
- Bertoglio 1935** Italo Bertoglio, *L’amatore di belle stampe*, in “Galleria”, n. 4, 1935, p. 3.
- Birmingham 1931** *Birmingham photographic society, 40th annual exhibition*, Birmingham 1931.
- Boccioni 2006 [1914]** Umberto Boccioni, *Pittura e scultura futuriste*, a cura di Zeno Birolli, Milano, Abscondita, 2006 [ed. orig. 1914].
- Boggeri 1929a** Antonio Boggeri, *Fotografia moderna*, in “Il Corriere Fotografico”, n. 8, 1929, pp. 557-564.

- Boggeri 1929b** Antonio Boggeri, *Commento*, in "Luci ed Ombre. Annuario della fotografia artistica italiana", 1929, pp. 9-16.
- Boggeri 1930** Antonio Boggeri, *Caratteri della moderna estetica fotografica*, in "Il Corriere Fotografico", n. 8, 1930, pp. 546-549.
- Bologna / Bricarelli 1930** Achille Bologna / Stefano Bricarelli (a cura di), "Luci ed Ombre. Annuario della fotografia artistica italiana", 1930.
- Bologna 1935** Achille Bologna, *Come si fotografa oggi*, Milano, Hoepli, 1935.
- Bonetti 1998** Maria Francesca Bonetti, *Catalogo delle opere*, in Marina Miraglia / Charles-Henry Favrod / Maria Francesca Bonetti / Paola Agosti, *Francesco Agosti. Lo sguardo discreto di un fotografo piemontese del primo Novecento*, Roma, Peliti Associati, 1998, pp. 223-253.
- Brezzo 1934** Gian Luigi Brezzo, *Commento* in "Luci ed Ombre. Annuario della fotografia artistica italiana", 1934, p. 9.
- Buenos Aires 1930** *Primer salon anual de fotografia 1930*, Buenos Aires, Republica argentina, Buenos Aires 1930.
- Castronovo 1991** Valerio Castronovo, *1920-1950. Un profilo di Torino*, in Michele Falzone del Barbarò / Italo Zannier (a cura di), *Fotografia luce della modernità. Torino 1920-1950: dal pittorialismo al modernismo*, catalogo della mostra (Torino, Museo dell'Automobile Carlo Biscaretti di Ruffia, 1991), Firenze, Alinari, 1991, pp. 13-25.
- Cavanna 1996** Pierangelo Cavanna, *Mario Gabinio, vita attraverso le immagini*, in Pierangelo Cavanna / Paolo Costantini (a cura di), *Mario Gabinio. Dal paesaggio alla forma, fotografie 1890-1938*, pp. 7-35.
- Costantini 1990** Paolo Costantini, *"La Fotografia Artistica" 1904-1917. Visione italiana e modernità*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.
- Costantini 1991** Paolo Costantini, *Il vaso di fiori*, in Michele Falzone del Barbarò / Italo Zannier (a cura di), *Fotografia luce della modernità. Torino 1920-1950: dal pittorialismo al modernismo*, catalogo della mostra (Torino, Museo dell'Automobile Carlo Biscaretti di Ruffia, 1991), Firenze, Alinari, 1991, pp. 35-38.
- Costantini / Zannier 1987** Paolo Costantini / Italo Zannier, *Luci ed Ombre. Gli annali della fotografia artistica italiana 1923-1934*, con una introduzione di Valerio Castronovo, Firenze, Alinari, 1987.
- de Grazia 1981** Victoria de Grazia, *Consenso e cultura di massa nell'Italia fascista. L'organizzazione del dopolavoro*, Roma-Bari, Laterza, 1981.
- Dupuy 1930** R.L. Dupuy, *La fotografia quale mezzo materiale di pubblicità*, in "Il Corriere Fotografico", n. 4, 1930, pp. 241-244 e n. 5, 1930, pp. 317-320.
- Enrie 1960** Giuseppe Enrie, *Il miracolo della fotografia. Compendio storico della sua invenzione e del suo progresso*, Torino, SEI, 1960.
- Ferrero 1931** Federico Ferrero, *La moderna fotografia pubblicitaria*, in "Il Corriere Fotografico", n. 10, 1931, pp. 739-740.
- La IV Esposizione 1907** *La IV Esposizione Nazionale di Fotografia ed Internazionale per materiale fotografico* in "La Fotografia Artistica", n. 1, 1907, pp. 14-15 e n. 2, 1907, p. 36.
- Lista 2009** Giovanni Lista (a cura di), *Il futurismo nella fotografia*, catalogo della mostra (Firenze, Leopoldine, 2009 e Pordenone, Sala espositiva provinciale, 2009-2010), Firenze, Alinari, 2009.

- Lista 2015** Giovanni Lista, *Fotografia futurista*, Milano, Carla Sozzani, 2015.
- Lista / Masoero 2009** Giovanni Lista / Ada Masoero (a cura di), *Futurismo 1909-2009: velocità+arte+azione*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2009), Milano, Skira, 2009.
- London 1929** *Catalogue of the international exhibition of the London salon of photography*, London 1929.
- Maggini 1933** Renzo Maggini, *Foto-pubblicità*, in "Galleria", n. 12, 1933.
- Marinetti / Tato 1931** Filippo Tommaso Marinetti / Tato, *La fotografia futurista - Manifesto* (con data 11 aprile 1930), in "Il Futurismo", n. 22, 1931.
- Milano-Fiera 1931** *XII Fiera di Milano, Catalogo Mostra Fotografica Internazionale, 12-27 aprile 1931*, Milano 1931.
- Miodini / Pastrone 2009** Lucia Miodini / Claudio Pastrone (a cura di), *Italo Bertoglio*, catalogo della mostra (Torino, Galleria FIAF-Federazione italiana associazioni fotografiche, 2008), Torino, FIAF, 2009.
- Miraglia 1990** Marina Miraglia, *Culture fotografiche e società a Torino, 1839-1911*, Torino, Allemandi, 1990.
- Miraglia 1998** Marina Miraglia, *Fotografia pittorica e fotografia moderna, un passaggio difficile* in Marina Miraglia / Charles-Henry Favrod / Maria Francesca Bonetti / Paola Agosti, *Francesco Agosti. Lo sguardo discreto di un fotografo piemontese del primo Novecento*, Roma, Peliti Associati, 1998, pp. 33-48.
- Miraglia 2001** *Il '900 in fotografia e il caso torinese*, Torino, Hopefulmonster, 2001.
- Modern Photography 1931** "Modern Photography. The Special Autumn Number of The Studio", London-New York, 1931.
- Modern Photography 1932** "Modern Photography. The Studio Annual", London-New York, 1932.
- Modern Photography 1933** "Modern Photography. The Studio Photography", London-New York, 1933-1934.
- Mollino 1949** Carlo Mollino, *Il messaggio dalla camera oscura*, Torino, Chiantore, 1949.
- Mostra sperimentale 1931** *Mostra sperimentale di fotografia futurista, dal 15 marzo al 6 aprile 1931 in Torino, via Po 2, piano II. Sotto il Patrocinio della Segreteria Provinciale di Torino della Federazione Autonoma Fascista delle Comunità Artigiane*, Torino, 1931.
- Musso 1998** Stefano Musso, *La società industriale nel ventennio fascista*, in Nicola Tranfaglia (a cura di), *Storia di Torino*, vol. VIII, *Dalla grande guerra alla liberazione, 1915-1945*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 313-423.
- Nel mondo 1931** s.a., *Nel mondo fotografico*, in "Il Corriere Fotografico", n. 2, 1931, pp. 114-116.
- Paoli 1999** Silvia Paoli, *L'Annuario di Domus del 1943*, in Tiziana Serena (a cura di), *Per Paolo Costantini. Indagine sulle raccolte fotografiche*, Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali. Quaderni, IX, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1999, pp. 99-128.
- Paris 1929** *Catalogue des oeuvres exposées au XXIV salon international d'art photographique*, Paris 1929.
- Pelizzari 2011** Maria Antonella Pelizzari, *Gio Ponti, "Discorso sull'arte fotografica" (1932)*, in "Visual Resources", n. 2, 2011, pp. 146-153.
- Photograms 1929** "Photograms of the Year. The Annual Review of the World's Pictorial Photographic Work", London, 1929.

- Photograms 1933** "Photograms of the Year. The Annual Review of the World's Pictorial Photographic Work", London, 1933.
- Pittsburgh 1930** *Catalogue of the Seventeenth Pittsburgh Salon of Photographic Art. The Photographic Section of the Academy of Science and Art Carnegie Institute*, Pittsburgh, 1930.
- Ponti 1928** Gio Ponti, *Murano: oggi fatto d'arte*, in "Domus", n. 12, 1928, pp. 59-62.
- Portland 1930** *Pacific International Salon of Photographic Art, Art Museum, Portland, Oregon, Sept. 1 to 25, School of Architecture and Allied Arts of the University of Oregon, Eugene, Oregon, Oct. 1 to 20*, Portland, 1930.
- Prolo 1951** Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Milano, Poligono, 1951.
- Reteuna 2002** Dario Reteuna (a cura di), *Sentieri di luce. Artisti fotografi a Torino dal 1930 al 1946*, catalogo della mostra (Torino, Sale del Circolo degli Artisti, Palazzo Graneri della Rocca), Firenze, Alinari, 2002.
- Società Fotografica 1999** *Società Fotografica Subalpina 1899-1999*, Torino, Piazza, 1999.
- Studio Boggeri 1974** *Lo studio Boggeri 1933-1973. Comunicazione visuale e grafica applicata*, Cinisello Balsamo, Pizzi, 1974.
- Studio Boggeri 1981** *Lo studio Boggeri, 1933-1981. Archetipi della seduzione grafica* (a cura di Bruno Monguzzi), Milano, Electa, 1981.
- Tokyo 1930** *The International Photographic Salon di Tokyo e Osaka*, Tokyo, 1930.
- Torino-Prima esposizione 1923** *Catalogo ufficiale Prima Esposizione internazionale di fotografia, ottica, cinematografia*. Torino, maggio- giugno 1923, Torino, 1923.
- Torino-Prima mostra 1928** *Prima mostra d'arte fotografica del Gruppo piemontese per la fotografia artistica e mostre personali di Léonard Misonne, José Ortiz-Echagüe e Marcus Adams. Catalogo, Torino gennaio-febbraio 1928*, Torino, 1928.
- Torino-Prima mostra SIP 1928** *Prima mostra del gruppo fotografi dopolavoro aziende S.I.P. Torino giugno luglio 1928 anno VI, Elenco delle opere esposte, via Amedeo Peyron, n. 2*, Torino, 1928.
- Torino-Primo Salon 1925** *Primo Salon italiano d'arte fotografica internazionale. Torino 1925-26, Galleria centrale d'arte, dal 19 dicembre 1925 al 10 gennaio 1926*, Torino, 1925.
- Torino-Quarto Salon 1933** *Quarto salon internazionale di fotografia artistica fra dilettanti, Torino 1933, Dal 20 Maggio all'11 giugno 1933*, Torino, 1933.
- Torino-Seconda mostra SIP 1929** *Elenco delle opere esposte alla seconda mostra del gruppo fotografi dopolavoro aziende S.I.P. dal 21 giugno al 5 luglio 1929 anno VII in Torino via Amedeo Peyron, n. 2*, Torino, 1929.
- Torino-Secondo Salon 1928** *Secondo Salon italiano d'arte fotografica internazionale. Torino, 1928-6, dal 6 ottobre al 4 novembre nel Palazzo della Società promotrice delle arti, Parco del Valentino*, Torino, 1928.
- Torino-Società fotografica 1930** *Società fotografica Subalpina. Esposizione sociale annuale d'arte fotografica. Elenco delle opere esposte, 26 aprile-21 maggio 1930*, Torino, 1930.
- Torino-Società fotografica 1933** *XXI esposizione sociale d'arte fotografica indetta dalla Società fotografica subalpina, Torino maggio 1933. Catalogo*, Torino, 1933.
- Torino-Terza mostra SIP 1930** *Elenco delle opere esposte alla terza mostra del gruppo fotografi dopolavoro aziende S.I.P. dal 23 giugno al 10 luglio 1930 anno VIII in*

Torino via Amedeo Peyron, n. 2. Nel mese di ottobre a Milano in corso Buenos Aires, n. 75, Torino, 1930.

Torino-Terzo Salon 1930 *Terzo Salon italiano d'arte fotografica internazionale, Torino, 1930-31, dal 20 dicembre 1930 all'11 gennaio 1931, Torino 1930.*

Zannier 1993 Italo Zannier, *Leggere la fotografia. Le riviste specializzate in Italia (1863-1990)*, Roma, NIS, 1993.

Zaragoza 1930 *VII Salon International de Fotografia de Zaragoza, Zaragoza, 1930.*

Zuckriegl 2001 Margit Zuckriegl, *Il momento fotografico. La fotografia ceca tra le due guerre*, in *Maestri della fotografia dell'avanguardia ceca negli anni Venti e Trenta*, catalogo della mostra (Lestans, Villa Ciani, 2001), Silvana, Cinisello Balsamo, 2001.

Fonti archivistiche

Donazioni Italo Bertoglio poi Anita 1963-1967 Torino, Archivio Museo Nazionale del cinema, Fondo Museo Nazionale del cinema, Donazioni e depositi, A53.

Italo Bertoglio 1930-1949 [ma 1930-1957] Torino, Archivio Museo Nazionale del cinema, Fondo Bertoglio, ITBE 1-9, A326.

La sperimentazione astratta nella fotografia di Paolo Monti (1950-1970)

Abstract

This paper presents a study on the experimental works of Paolo Monti (1908-1982), characterized by a constant investigation on the language of abstract photography in dialogue with major art movements such as Abstract Expressionism, Informel, Spatialism, and Nouveau Réalisme. A key figure in the history of the late-20th century Italian photography, Monti has interpreted the artistic and intellectual ferment of his time in innovative and unique ways, contributing to photography's full recognition in the larger field of contemporary art.

Keywords

PAOLO MONTI, ABSTRACT EXPRESSIONISM, INFORMEL, SPATIALISM, NOUVEAU RÉALISME, MILAN

Figura chiave della storia della fotografia italiana del secondo Novecento, autore di grandi censimenti fotografici del patrimonio architettonico, urbanistico e ambientale italiano⁻¹, nonché fotografo d'arte, Paolo Monti è tanto rigoroso e razionale nella professione quanto estremamente creativo e visionario nella sperimentazione verso nuovi linguaggi fotografici e artistici. Le sue ricerche astratte, sviluppate da intuizioni personali, sono il cuore pulsante della sua opera – da rivalutare – perché rappresentano uno dei punti di partenza in Italia del processo di evoluzione della fotografia in forma di espressione artistica. Come dichiarò nel 1979,

—

Alcuni trovano nelle mie fotografie un eccessivo gusto per le forme e altri per l'astratto e forse con qualche loro seria ragione; sta di fatto però che fra le prime cose che conosciamo della lontanissima storia dell'uomo troviamo una severa esigenza della forma e in certe epoche, della forma astratta. A una rivista francese che nel 1963 mi chiedeva il perché di questa mia simpatia rispondevo: che lo si voglia o no apparteniamo tutti al nostro tempo ed io sono sicuro che senza l'esperienza

astratta non sarei giunto a certe ricerche fotografiche. Oggi dopo la lezione dell'arte, il non figurativo ci guarda dai muri delle città dove le macchie, le corrosioni, i manifesti strappati ci emozionano come dei Pollock, dei Klein, dei Soulages ⁻².

—
Vero e proprio maestro, teorico della fotografia, punto di riferimento di un'intera generazione di fotografi, nei suoi scritti sottolinea a più riprese la potenza rivoluzionaria della fotografia e la sua grande capacità di stimolare ed educare la visione. Nel panorama del dopoguerra, Monti si distingue per la capacità di superare i limiti del dibattito fotomatoriale ⁻³, per l'apertura e l'attenzione nel cogliere le novità visuali del momento, per la sua grande consapevolezza che la critica fotografica italiana fosse pronta a vivere una sorta di nuova fondazione.

Decisivi al riguardo si rivelano alcuni episodi: il Primo Convegno Nazionale di Fotografia (18 ottobre del 1959, a Sesto San Giovanni) ⁻⁴ in occasione della Mostra della fotografia italiana d'oggi ⁻⁵ e la pubblicazione, sempre nel 1959, di due libri: *Storia della fotografia* di Peter Pollack ⁻⁶ e *Nuova fotografia italiana* del giovane Giuseppe Turrone ⁻⁷. Sono gli anni in cui la critica fotografica inizia a rivolgere la sua attenzione alle idee più che alle tecniche, e la riflessione teorica è chiamata a confrontarsi con il pensiero di intellettuali non necessariamente appartenenti alla comunità professionale dei fotografi, come Italo Calvino con il saggio *La follia del mirino* del 1955 ⁻⁸ e Alberto Moravia con l'articolo *Riflessioni sulla fotografia* del 1957 ⁻⁹. Nel 1962 con *Opera aperta* ⁻¹⁰ di Umberto Eco si accende l'interesse sugli studi nel campo della semiotica.

In questo contesto la critica fotografica e artistica del tempo coglie subito l'importanza del lavoro di Monti e si accorge che il suo contributo può far compiere un salto culturale alla fotografia italiana. Molti sono i critici – tra questi Turrone, Romeo Martinez, Italo Zannier, Antonio Arcari, Giorgio Giacobbi e in campo artistico Umberto Morucchio e Leonardo Sinisgalli ⁻¹¹ – che per affinità intellettuali lo definiscono il miglior fotografo del momento. È importante per Monti il confronto e la grande amicizia con Romeo Martinez, direttore della rivista “Camera”, e con il giovane critico di cinema e fotografia Turrone: i due, spesso ospiti in casa Monti, accompagneranno il suo percorso artistico nell'ambiente milanese ⁻¹².

La ricerca espressiva di Monti mostra un'evidente consonanza con le esperienze delle avanguardie artistiche del dopoguerra, da lui profondamente e acutamente assimilate. Inoltre, la sua visione è influenzata anche dall'attenta e sensibile osservazione delle opere dell'arte antica: dalle architetture alle sculture della classicità, del Gotico, del Rinascimento, del Barocco. A Venezia, dove inizia a fotografare intensamente durante gli anni fertili della fine della seconda Guerra Mondiale, Monti trova inesauribili fonti di ispirazione.

—
Venezia era per me città così eccezionale che mi eccitava in molte direzioni del conoscere e del fare, soprattutto del fare fotografie. [...]

Per la prima volta la fotografia mi si presentava come un mezzo eccezionale per impossessarmi di questa città e di tutto: i volti, gli oggetti, le materie più varie e il mare ⁻¹³.

—
In quegli anni si comincia a respirare un'aria nuova e l'ambiente artistico è animato da una grande vitalità. La straordinaria edizione del 1948 della XXIV Biennale di Venezia, sotto la direzione di Rodolfo Pallucchini, offre finalmente una visione libera sulla situazione dell'arte a livello internazionale e rilancia l'energia culturale della città e la sua aspirazione alla contemporaneità. In città Paolo Monti frequenta artisti e scrittori come Alberto Moravia, di cui realizza un ritratto per "L'Illustrazione Italiana", conosce il critico e storico dell'arte Carlo Ludovico Ragghianti, incontra la scrittrice Milena Milani – è lei a metterlo in contatto con il compagno Carlo Cardazzo, intraprendente e vulcanico collezionista, editore e gallerista molto stimato da Monti ⁻¹⁴. L'amicizia con il fotografo Mario Bonzuan lo aiuta a inserirsi nell'ambiente delle gallerie d'arte, tanto che diviene assiduo frequentatore della Galleria Del Cavallino ⁻¹⁵ di Cardazzo stesso, luogo di dibattiti e di incontri tra le avanguardie artistiche veneziane e milanesi.

Nel 1948 a Venezia si stabilisce anche Peggy Guggenheim, che stringe una profonda amicizia con Carlo Cardazzo basata sull'entusiasmo e la passione comune per le esperienze delle nuove avanguardie artistiche internazionali ⁻¹⁶. È alla Biennale di quell'anno che Peggy Guggenheim presenta la sua collezione nel padiglione della Grecia. La collezione, arrivata da poco dagli Stati Uniti, è composta da centotrentasei opere di più di settanta artisti, tra i quali ci sono i pionieri dell'Espressionismo Astratto americano: tre opere di William Baziotes, una di Arshile Gorky, una di Robert Motherwell, una di Mark Rothko, una di Clyfford Still e ben sei di Jackson Pollock, tutti esponenti della cosiddetta 'generazione di mezzo' newyorkese di cui per la prima volta in Europa si è potuto conoscere le opere. Nel luglio del 1950, al Museo Correr di Venezia, Peggy Guggenheim cura una mostra monografica su Jackson Pollock ⁻¹⁷ – avvenimento destinato a cambiare i destini dell'arte europea – e l'anno successivo Carlo Cardazzo replicherà la mostra a Milano nella sua Galleria del Naviglio.

Paolo Monti è incantato dall'arte di quegli anni, visita con estremo interesse le sale della Biennale. Nell'edizione del 1948, rimane molto colpito dalle opere esposte nel padiglione degli Stati Uniti, dove vede raccolti quasi ottanta dipinti: una presentazione complessiva dell'arte moderna americana, nella quale accanto ai maestri sono presentati alcuni degli esponenti della nuova generazione, come Arshile Gorky, William Baziotes, Mark Rothko, Theodoros Stamos ⁻¹⁸. Contemporaneamente Monti vede la collezione di Peggy Guggenheim e in un altro padiglione le opere di Emilio Vedova e degli artisti riuniti attorno alla figura del critico d'arte Giuseppe Marchiori, fondatore nel 1946 della Nuova Secessione Artistica Italiana poi diventata Fronte Nuovo delle Arti ⁻¹⁹. Non gli sfugge la forza esplosiva della nuova arte, che sente di

comprendere appieno e che intuisce essere un valido punto di partenza per le sue ricerche. Molti degli articoli pubblicati da Giuseppe Marchiori sulla rivista internazionale d'arte d'avanguardia "Metro" – rivista che lancia gli artisti americani della Pop Art come Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, ideata e diretta dal critico ed editore d'arte Bruno Alfieri ⁻²⁰ – sono corredati da fotografie di Paolo Monti ⁻²¹. Anche Umberto Morucchio ⁻²², intellettuale e poeta molto attento alla fotografia, è uno dei primi estimatori del lavoro di Monti, di cui intuisce subito la profondità e originalità, senza eguali nel panorama della cultura fotografica di quel particolare momento storico: "Con Monti si apre un nuovo capitolo nella storia dell'arte fotografica italiana [...]. Egli si pone tra i migliori fotografi dell'età di mezzo" ⁻²³.

Monti nel 1953 si trasferisce a Milano dove, grazie alla sensibilità maturata a Venezia nel continuo confronto con le avanguardie artistiche, compie la scelta, decisa e consapevole, di passare dal fotoamatorismo alla professione di fotografo. L'ambiente culturale milanese dei primi anni Cinquanta gli fornisce nuovi spunti per la sua ricerca estetica, così come le periferie fredde e desolate della città, gli asfalti catramosi, le macerie della guerra, i muri, i manifesti strappati. In questa città piena di stimoli Monti continua a mantenere vivi i suoi interessi legati ai movimenti di avanguardia. Sempre a Milano nel 1951 Lucio Fontana ⁻²⁴ aveva firmato alla Galleria del Naviglio di Cardazzo il quarto "Manifesto dell'Arte Spaziale". Tra i firmatari comparivano i nomi di Roberto Crippa, Mario De Luigi, Gianni Dova, Virgilio Guidi, Beniamino Joppolo, Milena Milani, Berto Morucchio, Cesare Peverelli e Vinicio Vianello. Monti è molto legato all'ambiente artistico che ruota attorno alla figura di Carlo Cardazzo, nella cui galleria d'arte nel 1952 aveva visto la prima mostra collettiva del Manifesto del movimento spaziale per la televisione, anch'esso nato su iniziativa di Lucio Fontana, in cui si ribadiva l'esigenza di superare l'arte del passato e di produrre nuove forme d'arte utilizzando i mezzi innovativi messi a disposizione dalla tecnica. I rapporti tra Monti e questo movimento di avanguardia si esprimono non solo sul piano artistico ma anche su quello professionale: Roberto Crippa, uno dei firmatari del Manifesto dell'Arte Spaziale, conosciuto da Monti grazie a Morucchio, lo aiuta a ottenere l'incarico di fotografo ufficiale della X Triennale del 1954 ⁻²⁵.

Negli anni successivi, Monti ottiene un notevole successo come fotografo professionista: collabora con importanti architetti, designer e con le migliori riviste di architettura italiane e internazionali ⁻²⁶, con l'editore Einaudi, e con Garzanti ⁻²⁷. Contemporaneamente prosegue le sue ricerche sulla sperimentazione astratta, sempre più caratterizzata dalla continua e inesausta ricerca formale e materica.

I suoi lavori partono dall'osservazione della natura. Ad Anzola, in Val d'Ossola, luogo della propria infanzia, Monti torna spesso, e lì, più che in ogni altro posto, sente di essere libero di farsi conquistare dalla bellezza degli elementi naturali: le nuvole, le rocce, le felci, l'acqua, i legni ⁻²⁸. È come se dall'osservazione della natura scoprisse le leggi

fondamentali della forma e del ritmo. In un manoscritto annota: “guardare la natura come un’opera d’arte”⁻²⁹: solo chi possiede una coscienza artistica profonda e sensibile sa arrivare, partendo dalla natura, alle forme pure e astratte. Commentando alcune sue immagini scrive:

—
Ci sono fotografie forse un po’ provocatorie [...] per esempio come diventa una foglia che sta per finire, per morire, quali colori prende. Io sono molto interessato a questi fatti, perché ho un amore spiccato per tutte le cose della natura e poi perché le fotografie di questo genere mi servono per fotografare meglio certe opere d’arte⁻³⁰.

—
Il suo ricco bacino di riferimenti e di idee spazia dalla natura, all’arte, alla materia. Pronto a cogliere i contenuti della cultura visiva europea e nord-americana del periodo, recepisce gli stimoli che provengono dall’arte astratta contemporanea: l’Espressionismo Astratto, l’Informale materico, lo Spazialismo e il *Nouveau Réalisme*. Per Monti è arrivato il momento di collocare la fotografia nell’ambito delle esperienze artistiche più qualificate e pertanto di giudicarla allo stesso modo delle altre arti figurative, e afferma un po’ irritato che “in Italia invece sembra che la fotografia sia fatta esclusivamente per i fotografi, unica setta autorizzata a parlarne con competenza”⁻³¹. In questo momento storico-artistico, gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, Paolo Monti sembra individuare, prima di altri, una particolare traiettoria di ricerca artistica che tiene massimamente conto delle esperienze delle Neoavanguardie, sulla quale si orienteranno altri fotografi come Nino Migliori e Franco Grignani, interrogando non tanto la realtà, ma gli strumenti, le carte fotografiche, la chimica, per esplorare tutte le possibilità espressive del mezzo. Monti, il cui lavoro è ben conosciuto dal fotografo americano Minor White⁻³², guarda con molta attenzione ai fotografi d’oltreoceano, a Harry Callahan e Aaron Siskind (entrambi docenti alla scuola di design dell’Illinois Institute of Technology di Chicago, fondata da László Moholy-Nagy), alla loro eleganza essenziale nello stile, nella pulizia dello sguardo, nella bellezza delle forme e al rigore della luce. Queste nuove esperienze artistiche raggiungono l’Italia nel corso degli anni Cinquanta e portano un nuovo modo di ‘vedere’ la vita e le cose, nuovi messaggi di libertà, di ripresa e decollo delle arti⁻³³.

Attraverso la sua ricerca Monti si avvicina anche agli esperimenti tedeschi, si appassiona *in primis* alla figura del tedesco Otto Steinert per la dialettica tormentata, ma definita, del suo espressionismo e sottolinea: “Steinert riassume nelle sue opere decenni di esperienze artistiche germaniche, dall’Espressionismo del primo dopoguerra fino all’Astrattismo”⁻³⁴. Il movimento della *Subjektive Fotografie* fondato da Steinert e le mostre da lui organizzate (1951, 1954, 1958)⁻³⁵ avranno grande influenza in Italia.

Già nel 1949 tenta i primi esperimenti di astrazione, evidenziati nel titolo di una delle prime fotografie: *Scomposizione*, del 1949. La fotografia, che Monti intitola e firma sul retro, rappresenta una tavolozza

da pittore imbrattata di segni, colature e sbavature di colore su cui è appeso a un chiodo un metro d'acciaio ⁻³⁶. L'inquadratura è talmente ravvicinata che l'oggetto risulta decontestualizzato. Con *Abstraction*, sempre del 1949, tenta invece un richiamo esplicito a Piet Mondrian.

Nel 1952, quando Monti è ancora a Venezia, si inaugura la XXVI edizione della Biennale, e Alberto Burri è invitato per la prima volta, collocato nella sezione dedicata alla grafica, con due studi di *Sacchi* ⁻³⁷, opere ritenute inaccettabili per la critica ufficiale, ma certamente non per Monti che ne rimane colpito. Nei suoi lavori degli anni successivi ha negli occhi quelle opere e così le sue immagini – realizzate da una distanza molto ridotta – rendono gli oggetti pura materia. L'obiettivo di Monti scava dentro alle cose, nella roccia, nella corteccia del legno, evidenziando nodi, tagli, cicatrici e suture delle nervature, ed è proprio in questo che si legge una chiara analogia con i *Sacchi* di Alberto Burri e con il mondo dell'Informale materico a cui Burri appartiene.

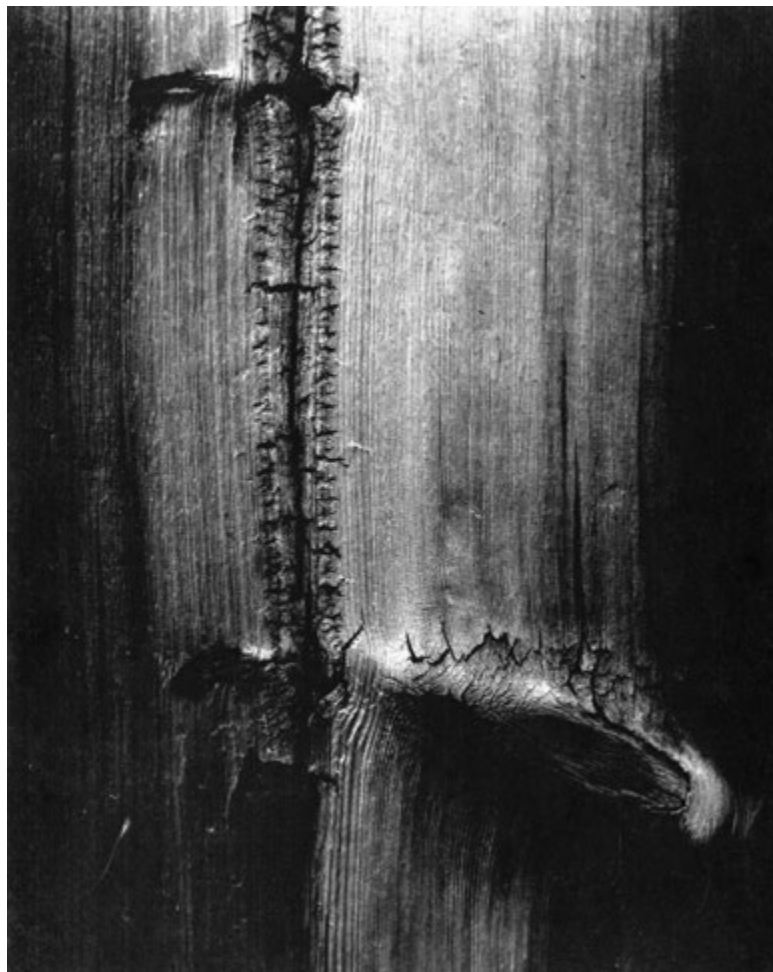
In *Natura del legno n. 5* del 1953 (fig. 1) e *Natura del legno n. 6* del 1957 l'immagine è così ravvicinata che di quel legno si può intuirne l'odore. Sembra che Monti abbia ben compreso il salto concettuale di Burri, la cui opera pittorica è basata sulla materia che rappresenta se stessa. Nelle opere di quest'ultimo, la densità materica arriva a sostituire il colore, diventando qualità pittorica e cromatica di per se stessa, trasformata solo dai segni del tempo; i titoli dei suoi quadri sono l'indicazione della materia che si presenta al suo massimo grado ⁻³⁸.

L'occhio di Monti indaga tutte le superfici, ed ecco che rivolge la propria attenzione ai muri, su cui la luce, le muffe e i manifesti lacerati e umidi generano immagini imprevedibili. Le sue fotografie trovano riscontro anche nelle parole di Umberto Eco, quando nel 1961 scriverà che la macchina fotografica

—
ora viene invitata a trovare occasioni informali, macchie, graffiti, tessiture materiche, colate, graffi, scrostature, secrezioni, gromme, striature, lebbre, escrescenze, microcosmi di ogni specie approntati dal caso sui muri, sui marciapiedi, nella fanghiglia, sulla ghiaia, sui legni di vecchie porte, sulle massicciate o nelle colate di catrame non ancora steso, variamente calpestato e rappreso ⁻³⁹.

—
Omaggio all'Informale ⁻⁴⁰, realizzata a Milano nel 1953, fa parte della serie eseguita da Monti sul tema dei segni che si accumulano sui muri. Il titolo rivela i suoi orientamenti artistici, dal segno di Emilio Vedova, ai lavori di Hans Hartung (nello studio del quale nel 1961 realizza un servizio fotografico) ⁻⁴¹, alla raffinatezza tecnica dei francesi Gerard Schneider e Pierre Soulages, quasi tutti forniti di una tavolozza ridotta al bianco e nero, e infine ai segni carichi di nero che rimandano al gesto pittorico di Franz Kline.

Questa fotografia richiama anche le immagini di Aaron Siskind, sensibile alla poetica dell'Action Painting, attirato dai segni depositati sulle superfici dei muri e dai manifesti strappati, opere che trasformano sog-



01

Paolo Monti,

Natura del legno n. 5, 1953.

Riproduzione in Valtorta

1985, p. 62

getti della vita quotidiana in autonome e surreali composizioni. In uno scritto del 1967 Monti ricorda:

—

Tenaci camminatori come siamo da sempre è naturale che dai muri ci aspettiamo qualche piacere visivo. Quand'era di moda l'astratto e l'informale, espressioni che ancora altamente stimiamo, le soddisfazioni non mancavano e sono molte tuttora. Macchie, manifesti strappati, lebbre preziose di colle e umidità varie e anche immagini surrealiste uscite dagli strappi multipli di manifesti sovrapposti ⁻⁴².

—

Nel corso degli anni Cinquanta, con la serie *Manifesti strappati* (fig. 2), Monti si avvicina molto ai lavori dell'artista Mimmo Rotella, che nel decennio successivo aderirà al movimento del *Nouveau Réalisme*. Monti lavora attorno all'idea di 'staccare' la materia, inquadrando sedimenti cartellonistici, segnaletici, riproducendo quella

Paolo Monti,

Senza titolo, dalla serie
Manifesti strappati,
anni 1950.

Stampa cromogenica,
28,1 × 23,4 cm.

Milano, Civico Archivio
Fotografico, in deposito
da Fondazione BEIC,
inv. C.118.15.05_3



commistione di segni e linguaggi che è al centro della ricerca di molti artisti italiani e americani contemporanei. Nel 1955 alla Galleria del Naviglio a Milano vede la personale di Rotella ⁻⁴³, in cui sono esposti i ‘manifesti lacerati’, scopre così un nuovo modo di utilizzare la forza dei simboli visivi che la città offre. A distanza di anni, nel 1967, scrive: “Si parla di Rotella, Romagnoni e altri e della loro applicazione di procedimenti e modi fotografici nella pittura. [...] Ora i pittori sembrano scoprire di nuovo la figurazione attraverso la mediazione della fotografia” ⁻⁴⁴. Monti si accorge che le immagini entrano nella tela, nella pittura, sotto forma di codici visivi urbani che raccontano la vita e la civiltà industriale.

Per lui osservare i muri di una città – i segni, le scritte, i graffiti, la pubblicità – è un atto che permette di cogliere lo stato emotivo di chi ci abita, rilevarne il clima culturale, artistico, politico, ed evidenziare l’importanza dell’azione del caso, elemento molto affascinante per Monti e parallelamente importante sia per gli artisti dell’Informale sia

per quelli del *Nouveau Réalisme*. Al riguardo egli afferma: “molte di queste fotografie registrano in parte l’azione del caso [...]. Sono così un collezionista di foto di muri, di manifesti, come delle vere forme astratte della natura e dico ‘astratte’ per analogia formale (o meglio, informale)” ⁻⁴⁵. E ancora, nel 1981 ritorna sull’importanza dell’azione del caso e afferma: “chi ama i capricci del caso avrà forse un giorno la fortuna di scoprire nel negativo ancora bagnato un consiglio prezioso che forse nasce da un errore tecnico” ⁻⁴⁶.

Monti non intende fermarsi alla pura ricerca formale. Nella sua sperimentazione si spinge anche a liberarsi della macchina fotografica, impegnandosi in una serie di prove direttamente sulla carta fotosensibile. Dimostra che lo specifico fotografico non risiede solo nelle caratteristiche ottiche e meccaniche dell’apparecchio, ma anche nelle proprietà peculiari della chimica che stanno alla base delle emulsioni stese sulla carta e sulla pellicola. Giunge così, tra gli anni Sessanta e Settanta, a elaborare molteplici sperimentazioni e, per sottolineare con fierezza la sottile differenza che c’è tra la carta fotosensibile e il supporto pittorico, osserva:

—

Tutto è rimasto dentro quei pochissimi centesimi di millimetro dello strato sensibile che si fonde col supporto di cellulosa tanto da immedesimarsi con esso. In tutte le immagini manuali vi è invece un supporto e ‘sopra’ l’opera dell’uomo, la sua mano, il tocco ed ora il lavoro artigianale dei *collages* ecc. fino agli oggetti della Pop Art. Nella fotografia l’immagine è ‘dentro’ il supporto, dentro come in uno specchio e la carta lucida, quasi metallizzata, contribuisce a queste illusioni, così il mezzo più preciso, scientifico di riproduzione della realtà delle cose, ce la presenta spesso come illusoria apparizione ⁻⁴⁷.

—

Inizia dunque a studiare il ‘fotogramma’, l’immagine luminosa’, che per lui è il segreto stesso della fotografia. Nel fotogramma si rivela la caratteristica peculiare del procedimento fotografico che permette di fissare immagini di luce e ombra su una superficie emulsionata. Comprende che la luce, nell’elaborazione fotografica, deve essere trattata, come già affermava lo stesso Moholy-Nagy nel 1925, come “nuovo mezzo creativo, cioè come il colore nella pittura o il suono nella musica” ⁻⁴⁸. Nel caso di *Fotogramma* del 1960 ⁻⁴⁹ Monti si avvicina all’opera di Emilio Vedova – che nel panorama italiano rappresenta l’esempio di una pittura basata sulla dinamica gestuale – e in particolare alle sue litografie e acqueforti, che presentano esplosioni di segni neri come in *Immagini del tempo*, op. 5, del 1959 ⁻⁵⁰. Quando Monti si trova davanti alla carta emulsionata è come se si trovasse di fronte alla tela pittorica o all’affresco, procede fulmineo con rapida esecuzione e senza tanti ripensamenti. È probabile che in *Fotogramma* abbia utilizzato garze o elementi accartocciati, e sembra che invece di posare oggetti sopra la carta fotografica sia intervenuto con alcuni colpi di pennello.

Per quanto riguarda la duttilità della carta fotografica, Monti la descrive come un materiale vivo:

03

Paolo Monti,

Fotogramma di fibre di
vetro, 1960.

Stampa alla gelatina
bromuro d'argento,
27,9 × 21,7 cm.

Milano, Civico Archivio
Fotografico, in deposito
da Fondazione BEIC,
inv. C.055.05.06_1



—
come gli alchimisti parlano del mercurio quale argento vivo. La carta fissa le immagini, registra le tracce, rivela le impronte e i segni e qui, sono sperimentate queste varie possibilità e l'ultima, quella dei chimigrammi, ci riconduce all'esemplare unico uscito dalla cosciente violazione di tutte le consuete norme tecniche —⁵¹.

—
Un'altra creazione di Monti, *Fotogramma di fibre di vetro*, del 1960 (fig. 3), è vicina ad alcune opere di Mario De Luigi, come *G.G. 105*, del 1961. La ricerca del pittore – membro del Movimento Spazialista di cui firma il manifesto nel 1951 a Milano – è mossa dalla continua riflessione sullo spazio legato alla luce, che diventa tema dominante della sua opera. Le fibre di vetro poste da Monti sulla carta fotosensibile bloccano il passaggio della luce e creano, come nelle opere di De Luigi, delle incisio-



04

Paolo Monti,

Senza titolo, dalla serie
Chimigrammi, inizi anni
1960.

Chimigramma, 23,8 × 17,8
cm.

Milano, Civico Archivio
Fotografico, in deposito
da Fondazione BEIC,
inv. S.119.17.05_4

ni sottilissime sul supporto, leggeri filamenti che vanno a formare una rete finissima che sembra muoversi e grattare la carta emulsionata. Le opere di De Luigi indagano i valori semantici dello spazio e del tempo, per poi proporre un'idea evocativa di spazio quale luogo liberatorio di impulsi ed emozioni ⁻⁵². La tecnica particolare del *grattage*, utilizzata dall'artista a partire dagli anni Cinquanta e conosciuta da Monti, consiste infatti nell'asportare pigmento cromatico dalla superficie della tela.

La ricerca di Monti svela un'altra magia della carta fotosensibile: i già citati chimigrammi ⁻⁵³. Si tratta di immagini irripetibili (fig. 4), monotipi, eseguite direttamente sulla carta fotosensibile e firmate dall'autore sul supporto stesso, portato alla sua massima corrosione. Il parallelo con l'opera di Mark Rothko è immediato. Per ottenere i chimigrammi Monti tampona la carta fotografica con il rivelatore, la super-

ficie sensibile produce reazioni chimiche le cui forme si moltiplicano, si saldano, si completano. Brucia la carta esponendola migliaia di volte più del necessario, e racconta: “Una esposizione di mezz’ora al sole provoca evidentemente delle trasformazioni nei sali d’argento perché poi, toccandola appena con un rivelatore, si generano delle tinte color ruggine, bellissime” ⁻⁵⁴. E ancora: “Queste immagini sono ‘uniche’ come un quadro e sono simili a pitture, ma sono pur sempre il risultato ultimo di prodotti fotografici usati con cosciente violazione di tutte le consuete norme tecniche” ⁻⁵⁵. Dunque i chimigrammi sono a metà strada tra l’espressione pittorica e la foto-chimica.

La sperimentazione lo porta oltre, fino a provare qualsiasi acrobazia con la macchina fotografica e con le carte: dimezza gli obiettivi togliendo il primo elemento, oppure, al momento dello scatto, provoca un movimento più o meno veloce della macchina; in certi casi fa uso di diapositive al posto di negativi e viceversa, o durante lo sviluppo interviene sciogliendo colori all’anilina nell’acqua; o ancora sperimenta fotografie utilizzando rullini scaduti. I risultati sono sorprendenti: *Riprese mosse. Foglie e macchie di sole*, del 1957; o *Movimento camera*, del 1960; *Sovraimpressioni con filtri diversi*, del 1955 e altre creazioni con il colore degli anni Settanta, confermano la possibilità di ampliare “l’uso di questo micidiale apparecchio, che oltre a produrre documenti già noti li può uccidere facendone nascere di nuovi: i documenti della fantasia creativa dell’invenzione di forme nuove in assoluto” ⁻⁵⁶, come emerge alcuni anni dopo, da una sua riflessione su questi temi pubblicata nel 1979.

Dopo il bianco e nero a lungo praticato, il colore per Monti diventa un nuovo mezzo espressivo da studiare non tanto come elemento che arricchisce l’immagine, ma come invenzione totale, poetica, a proposito della quale annota: “non documento ma invenzione visiva, da un realismo quasi magico all’astrazione” ⁻⁵⁷. Si tratta di un’altra possibilità offerta dalla chimica al processo fotografico. I colori di Monti non si possono ottenere mescolando colori a olio, all’acquerello o alla tempera come fa il pittore, ma si possono provocare solo con procedimenti chimici. Le sperimentazioni dei colori all’anilina sciolti nell’acqua come in *Sovraimpressione con filtri diversi* o altre opere della stessa serie corrispondono al suo bisogno continuo di ‘documentare’, ‘scoprire’, ‘inventare’ forme nuove, casuali e impreviste.

Durante un viaggio a New York alla fine degli anni Cinquanta assieme all’amico e critico Romeo Martinez, Monti ha l’occasione di visitare le mostre personali di Marc Rothko e Clyfford Still, di cui aveva conosciuto alcuni lavori appartenenti alla collezione di Peggy Guggenheim ⁻⁵⁸. Le sperimentazioni con il colore di Monti (fig. 5), mostrano forti analogie proprio con l’opera di Clyfford Still. Individualista e di carattere aristocratico, Still non ha nulla della *bohème* dei newyorkesi e della loro espressione esistenzialistica, ma crede profondamente nell’insegnamento concreto dell’arte. La sua è arte ricercata, intransigente, proveniente, secondo Clement Greenberg, da un accurato studio



05

Paolo Monti,

Senza titolo, dalla serie
Colore, anni 1970.

Stampa cromogenica,
29,1 × 23,9 cm.

Milano, Civico Archivio
Fotografico, in deposito
da Fondazione BEIC,
inv. C.119.07.04_4

della pittura di Monet e di quel genere di pittura *en plein air* ⁻⁵⁹. Anche i colori densi, estremamente saturi ripresi da Monti vagano sulla superficie, sembrano emergere e affondare incuranti dei limiti dell'immagine stessa. Quando parla dei suoi ultimi lavori, delle sue ultime "prove" ⁻⁶⁰ a colori sulla diffrazione della luce solare, in una interessante intervista, piuttosto tecnica, rilasciata nel 1975, Monti precisa:

—

Non sono d'accordo nel buttar via materiale sensibile: avevo una ventina di rulli scaduti ed un materiale plastico dalle caratteristiche interessanti; così ho iniziato gli esperimenti. Erano rulli Agfa-Gevaert, scaduti da circa due anni ma, attenzione, sempre conservati con le dovute cautele in luogo asciutto e fresco. Non potendo comunque rischiare di usarli per qualche lavoro commissionatomi come professionista, azzardando un prodotto imperfetto, me ne sono servito per i primi tentativi ⁻⁶¹.

—

Questi “primi tentativi” con il colore rappresenteranno la parte principale della mostra dedicata a Paolo Monti con la quale, il 13 aprile del 1967, apre in Via Brera 10 a Milano la nuova galleria Il Diaframma, diretta da Lanfranco Colombo ⁻⁶². Si celebra così il riconoscimento critico del lungo percorso artistico di Monti, la presentazione su “Popular Photography Italiana” della mostra è affidata all’autore stesso, che racconta con lucidità il perché della sua ricerca in un articolo che si apre con una citazione di Umberto Eco: “anche l’utilizzazione del caso ha un’apparenza di atto formativo autentico” ⁻⁶³.

Con la mostra presso Il Diaframma, Monti realizza un sogno tanto desiderato, la possibilità di esporre le sue fotografie in una galleria, un luogo deputato alla promozione dell’arte, esterno al mondo dei circoli fotografici. Ma non è solo una questione di soddisfazione personale, è la consapevolezza di aver portato la fotografia a esplorare con successo nuovi contesti culturali, intuizione avuta quasi vent’anni prima, ai suoi esordi, col fervore in lui suscitato dalla Biennale di Venezia del 1948. Che nel 1967 una nuova, innovativa galleria di fotografia inaugurata nel cuore artistico di Milano apra al pubblico con una mostra sulle ricerche astratte di Paolo Monti fa pensare che fosse giunto il momento di spostare il discorso della fotografia su piani teorici più alti. Sempre nel 1967, il 20 novembre, subito dopo la mostra di Paolo Monti, a Il Diaframma inaugura *New York: arte e persone* di Ugo Mulas ⁻⁶⁴. La vecchia retorica ‘dell’arte fotografica’ viene in un solo colpo liquidata: la fotografia è coinvolta, ora con una nuova autorevolezza, nella ormai complessa e attiva realtà artistica italiana.

Note

⁻¹ Paolo Monti nasce a Novara nel 1908, eredita l’interesse per la fotografia dal padre Romeo, del quale conserva l’estro, la tenacia e quel carattere un po’ scontroso e schivo tipico di chi vive tra le montagne della Val d’Ossola. Monti muore a Milano nel 1982. Nel 1985 si fonda a Milano l’Istituto di Fotografia, a lui dedicato, per valorizzare e conservare il suo archivio. Il 12 febbraio del 2008 la Fondazione BEIC ha acquisito l’intero patrimonio dell’Istituto di Fotografia Paolo Monti. Nello stesso anno la Fondazione BEIC, attraverso una

convenzione col Comune di Milano, deposita l’Archivio Paolo Monti presso il Civico Archivio Fotografico di Milano che nel 2010 ha concluso un progetto complessivo di catalogazione del patrimonio fotografico, aprendolo alla consultazione pubblica. Nel 2013 si conclude anche la catalogazione del fondo archivistico e del fondo librario. Un’altro nucleo di stampe di Monti si trova presso l’Archivio del Circolo Fotografico La Gondola di Venezia. Si tratta di oltre mille fotografie di varia provenienza: donazione

dall’ACCD di Cremona (Fondo Monti Opizzi), donazione della nipote di Monti Maria Elvira Cocquio (Fondo Cocquio), e il nucleo iniziale donato dallo stesso Paolo Monti. ⁻² Monti 1979b s.p. ⁻³ È il periodo in cui nei circoli fotoamatoriali italiani si inasprisce il conflitto tra fotografia ‘d’arte’ e fotografia ‘vera’. Un vero e proprio dibattito tra l’estetica neorealista e quella formale, a tal proposito Italo Zannier nel 1956 scrive: “Paolo Monti, con le sue immagini raffinate e stridenti, intelligenti eppure sensuali, risolve

l'appassionante dialogo della fotografia 'formalista' con quella 'realista', così acceso tra i giovani specie in questi ultimi tempi". Zannier 1956, pp. 2-5.

– 4 Biblioteca Civica di Sesto San Giovanni, 1961.

– 5 Biblioteca Civica di Sesto San Giovanni, 1959.

– 6 Pollack 1959.

– 7 Turroni 1959.

– 8 Calvino 2010 [1955].

– 9 Moravia 1957.

– 10 Cfr. Eco 1962.

– 11 Giuseppe Turroni rivelò che in un suo articolo intitolato *Paolo Monti. Un ottimo fotografo italiano d'oggi*, grazie all'intervento acuto del poeta Sinisgalli si modificò in *Il miglior fotografo italiano d'oggi*. Turroni 1959. Cfr. Bonilauri / Squarza 1979, s.p.

– 12 Martinez 1983, pp. 16-17. Romeo Martinez fa da controcanto internazionale a Monti, i due assieme formano una coppia simbiotica: Cesare Colombo, intervista su Paolo Monti rilasciata a chi scrive presso il suo studio a Milano, 13.10.2001.

– 13 Nel 1945, alla fine del conflitto, Monti si licenzia dalla Montecatini, che ha sede a Mestre, dove ricopre l'incarico di dirigente industriale, per assumere il ruolo di vice direttore del Consorzio Agrario a Venezia.

– 14 Monti realizza un ritratto di Milena Milani insieme a Carlo Cardazzo nel 1958. Sono molti i ritratti che esegue a storici dell'arte, critici, artisti conosciuti tra Venezia e Milano. Per il ritratto di Carlo Cardazzo Cfr. Chiaramonte 1993.

– 15 Da un colloquio con Manfredo Manfroi (Presidente Onorario del

C.F. La Gondola), in data 7 marzo 2001 a Venezia presso L'Archivio Storico del Circolo Fotografico La Gondola.

– 16 Cfr. Barbero 2008. Peggy Guggenheim coglie subito il ruolo centrale di Carlo Cardazzo, vero e proprio precursore nella diffusione delle nuove avanguardie artistiche in Italia, il cui entusiasmo si incontra e si unisce alla forza del suo collezionismo.

– 17 Celant / Costantini 1993, p. 60.

– 18 Tedeschi 2004.

– 19 Marchiori 1978; Cfr. Marchiori 1960; Cfr. Salvagnini 1993; Cfr. Crispolti 1997.

– 20 Celant / Costantini 1993, p. 185. Bruno Alfieri e Giuseppe Marchiori collaborano a Venezia per promuovere l'arte in Italia; Alfieri nel 1960 fonda e dirige la rivista "Metro", pubblicata a Milano e distribuita negli Stati Uniti da George Wittenborn.

– 21 Nove fotografie di Paolo Monti illustrano l'articolo di Giuseppe Marchiori dal titolo *Non confondiamo per favore la NATURA con l'ARTE*. Una delle fotografie pubblicate è *Omaggio all'informale* del 1953; Marchiori non commenta le immagini di Monti, ma le utilizza come rimando per parlare di natura, pittura e scultura. Cfr. Marchiori 1960 e Marchiori 1961.

– 22 Cfr. Giacobbi 2001.

– 23 Morucchio 1953.

– 24 Crispolti 2006.

– 25 Arcari 1983, pp. 4-10. Nel 1961 Monti è chiamato come fotografo professionista di "Italia 61" a Torino, la grande manifestazione realizzata in occasione del primo centenario dell'Unità

d'Italia. La rivista "Casabella" dedica un numero speciale a "Italia '61" corredato da fotografie eseguite da Monti. Cfr. Berlanda 1961, pp. 5-14.

– 26 Alcune delle riviste con cui collabora: "Domus", "Casabella", "Zodiac", "Stile e industria", "Abitare", "Ottagono", "Architectural Forum", "Architecture d'Aujourd'hui", "Comunità", "Du", "Interiors".

– 27 Nel 1965 si confronta con un'estesa campagna di rilevamento delle ricchezze storico artistiche di tutte le regioni italiane per l'illustrazione della grande *Storia della letteratura italiana* pubblicata da Garzanti. Mentre nel 1979 l'editore Einaudi gli commissiona la realizzazione dell'apparato iconografico della *Storia dell'arte italiana*. Cfr. Valtorta 2008, pp. 215-216.

– 28 In Val d'Ossola non solo fotografa per anni le forme della natura, ma anche il paesaggio. Nel 1981, la Fondazione architetto Enrico Monti di Novara gli affidò il compito di fotografare il lago d'Orta e la Val d'Ossola. Cfr. Valtorta 1985, p. 10.

– 29 Valtorta 2008, p. 184.

– 30 Monti 1980b. Vedi anche Valtorta 2000, pp. 196-201.

– 31 Monti 1953.

– 32 Lettera di Monti a Crocenzi in cui racconta: "Ho ricevuto in questi giorni un invito da Minor White della Eastman House di Rochester USA ad inviare un certo numero di lavori anche professionali e ieri ne ho spediti 40 dal ritratto ai fotogrammi passando per il paesaggio e le scene di vita italiana. Vedremo cosa ne esce: il

fatto è interessante perché ci dà un punto di appoggio in America sia presso la Eastman House che presso la scuola d'Arte Moderna di San Francisco dove White insegna fotografia ed estetica. [...] Martinez andando in aprile a Washington prenderà certamente contatti con lui.”: cfr. Monti 1957. Grazie a recenti indagini, Manfredo Manfredi afferma che Paolo Monti nel dicembre 1957 espose, presso il Museo di Rochester, una sua personale a cura di Minor White. L'evento è confermato (11.05.2016) da Ross Knapper, attuale responsabile delle Collezioni del Dipartimento di Fotografia del George Eastman Museum.

– 33 Cfr. Celant / Costantini 1993, p. 14.

– 34 Monti 1957.

– 35 Steinert 1951; Steinert 1954; Steinert 1958.

– 36 La fotografia è realizzata da Monti nello studio del pittore e cognato Carlo Cocquio (padre di Maria Elvira, detta Meme). Lo studio di Cocquio fu una delle prime fonti di ispirazione per le fotografie di ricerca di Monti.

– 37 Corà 2011; Corà 2015.

– 38 Serafini 1999. Cfr. anche Barilli / Solmi 1983, p. 81.

– 39 Umberto Eco ha modo di conoscere le ultime esperienze dell'Informale e manifesta il suo entusiasmo per l'avvento di una produzione fotografica non più legata alla figurazione. Cfr. Eco 1961, p. 93.

– 40 Immagine pubblicata in Chiaramonte 1993, s.p.

– 41 Le fotografie di Monti saranno utilizzate del critico d'arte Candido Volta

come apparato iconografico della sua intervista. Cfr. Volta 1961, pp. 8-13.

– 42 Monti 1967a, p. 26.

– 43 Celant 2014; Cfr. anche Restany 1962, pp. 98-101.

– 44 Monti 1967b, p. 19.

– 45 Monti 1967c, s.p.

– 46 Monti 1981.

– 47 Monti 1967c, s.p.

– 48 Rondolino 1975, p. 101.

– 49 Cfr. Paolo Monti, *Fotogramma*, 1960. Stampa alla gelatina bromuro d'argento, 27,9 × 21,7 cm. Civico Archivio Fotografico, Milano - in deposito da Fondazione BEIC, inv. C.055.03.11_10.

– 50 Gianelli 1998.

– 51 Bonilauri / Squarza 1979, s.p.

– 52 Cfr. Barbero 1989.

– 53 Monti racconta in un'intervista che i suoi chimigrammi sono realizzati con procedimenti diversi da quelli del fotografo francese Pierre Cordier. Quest'ultimo nella sua sperimentazione arriva anche a far scoccare scintille elettriche sulle emulsioni ed elaborare in seguito le tracce così ottenute. Capobussi 1975, p. 73.

– 54 Ivi, p. 73.

– 55 Paolo Monti, *Per la rivista "Pagina"*, dattiloscritto, 1962, in Fondo Monti, Unità 114/b 13, fasc. 10.

– 56 Monti 1979b, s.p.

– 57 Monti 1963.

– 58 Cesare Colombo, intervista su Paolo Monti rilasciata a chi scrive presso il suo studio a Milano, 13.10.2001.

– 59 Greenberg 1991, pp. 210-212. Si confrontino, di Clyfford Still, le opere *1947-R-No. 2* e *1947-J*, entrambe del 1947.

– 60 Monti 1981. Cfr. anche Presentazione delle foto a colori, catalogo della mostra presso la galleria Il Diaframma di Milano 1967.

– 61 Capobussi 1975, p. 73.

– 62 Erba / Mutti 1997, p. 15.

– 63 Monti 1967c.

– 64 Solomon / Mulas 1967.

- Arcari 1983** Antonio Arcari, *Paolo Monti tra realtà e astrazione*, in *Paolo Monti, I Grandi Fotografi*, n. 39, Milano, Gruppo Editoriale Fabbri, 1983, pp. 4-10.
- Barilli / Solmi 1983** Renato Barilli / Franco Solmi, *L'informale in Italia*, Milano, Mazzotta, 1983.
- Barbero 1989** Luca Massimo Barbero (a cura di), *Mario De Luigi*, catalogo della mostra, Studio d'Arte Barnabò, Venezia 1989.
- Barbero 1997** Luca Massimo Barbero, *Venezia '50-'60. L'officina del contemporaneo*, Milano, Charta, 1997.
- Barbero 2008** Luca Massimo Barbero (a cura di), *Carlo Cardazzo: una nuova visione dell'arte*, catalogo della mostra (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 2008-2009), Milano, Electa, 2008.
- Berlanda 1961** Franco Berlanda, *L'Italia '61 a Torino*, in "Casabella", n. 252, giugno 1961, pp. 4-17.
- Biblioteca Civica di Sesto San Giovanni 1959** Biblioteca Civica di Sesto San Giovanni, *Mostra della fotografia italiana d'oggi*, catalogo della mostra (Sesto San Giovanni, Villa Zorn, 1959), Sesto San Giovanni, Arti Grafiche G. Beveresco, [1959].
- Biblioteca Civica di Sesto San Giovanni 1961** Biblioteca Civica di Sesto San Giovanni, *Atti del I Convegno Nazionale di Fotografia*, Villa Zorn, 18 ottobre 1959, a cura di "Photo Magazin" edizione italiana, 1961.
- Bonilauri / Squarza 1979** Franco Bonilauri / Nino Squarza (a cura di), *Paolo Monti. Trent'anni di fotografia 1948-1978*, con un testo introduttivo di Giuseppe Turrone e una antologia di scritti di Paolo Monti, Modena, Punto e Virgola, 1979.
- Calvino 2001 [1955]** Italo Calvino, *La follia del mirino*, in Id., *Saggi 1945-1985*, tomo II, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 2001, pp. 2217-2219 [ed. orig. "Il Contemporaneo", a. II, n. 18, 30 aprile 1955].
- Capobussi 1975** Massimo Capobussi, *Parliamo di tecnica con Paolo Monti*, in "Progresso Fotografico", n. 5, maggio 1975.
- Celant / Costantini 1993** Germano Celant / Anna Costantini, *Roma-New York, 1948-1964*, Milano, Charta, 1993.
- Celant 2014** Germano Celant (a cura di), *Mimmo Rotella: décollages e retro d'affiches*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2014), Milano, Skira, 2014.
- Chiaromonte 1993** Giovanni Chiaromonte (a cura di), *Paolo Monti. Fotografie 1950-1980*, Federico Motta Editore, 1993.
- Crispolti 1997** Enrico Crispolti, *Il Fronte Nuovo delle Arti. Nascita di una avanguardia*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1997.
- Crispolti 2006** Enrico Crispolti (a cura di), *Lucio Fontana: catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Milano, Skira, 2006.
- Corà 2011** Bruno Corà (a cura di), *Collezione Burri*, Fondazione Palazzo Albizzini, Perugia, 3Ate, 2011.
- Corà 2015** Bruno Corà (a cura di), *Burri: catalogo generale*, Città di Castello, Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, 2015.
- De Marchis 1982** Giorgio De Marchis, *L'arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. III, parte II, *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 553-625.
- Eco 1961** Umberto Eco, *Di foto fatte sui muri*, in "Il Verri", n. 4, 1961, pp. 89-94.
- Eco 1962** Umberto Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962.

- Erba / Mutti 1967** Luigi Erba / Roberto Mutti (a cura di), *L'occhio di Colombo. Il Diaframma. Milano 1967-1972*, Savignano, Savignano Immagine, 1997.
- Giacobbi 2001** Giorgio Giacobbi, *Sprazzi di Memoria*, in "Notiziario del Circolo Fotografico La Gondola", Venezia, a. XXVI, n. 8, giugno 2001, pp. 3-6.
- Gianelli 1998** Ida Gianelli (a cura di), *Vedova*, catalogo della mostra (Rivoli, Castello di Rivoli, 1998-1999), Milano, Charta, 1998.
- Greenberg 1991 [1961]** Clement Greenberg, *Arte e Cultura*, Torino, Umberto Allemandi, 1991. [ed. orig. inglese 1961].
- Marchiori 1960** Giuseppe Marchiori, *Non confondiamo per favore la NATURA con l'ARTE*, in "Metro", n. 1, dicembre 1960, pp. 12-17.
- Marchiori 1961** Giuseppe Marchiori, *Schneider Rue Armand-Moisant*, in "Metro", n. 2, maggio 1961, pp. 5-11 (con fotografie di Paolo Monti).
- Marchiori 1961** Giuseppe Marchiori, *Visita a Dubuffet*, Milano, "Metro", n. 2, maggio 1961, pp. 23-31 (con fotografie di Paolo Monti).
- Marchiori 1978** Giuseppe Marchiori, *Il Fronte Nuovo delle Arti*, Vercelli, Giorgio Tacchini Editore, 1978.
- Martinez 1983** Romeo Martinez, *Paolo Monti*, in "Fotografia Oltre" n. 4, novembre-dicembre 1983, pp. 16-17.
- Mazzariol 1958** Giuseppe Mazzariol, *Pittura italiana contemporanea*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1958.
- Monti 1953** Paolo Monti, *La mostra della fotografia italiana 1953 a Firenze*, in "Ferrania", Milano, a. VII, n. 8, agosto 1953, pp. 8-10.
- Monti 1957** Paolo Monti, *Presentazione*, in *Prima Mostra Internazionale Biennale di Fotografia*, catalogo della mostra (Venezia, San Marco-Sala Napoleonica, 1957), Venezia, Edizioni Biennale Fotografica, 1957.
- Monti 1960** Paolo Monti, *Il Circolo fotografico La gondola di Venezia*, catalogo della mostra, *Fotografia d'arte*, Università di Pisa-Istituto di Storia dell'Arte, 16-30 maggio 1960.
- Monti 1963** Paolo Monti, *Presentazione*, in *Il colore in fotografia*, pieghevole della mostra personale al Centro Culturale Pirelli, Milano, maggio 1963.
- Monti 1967a** Paolo Monti, *Appunti e disappunti*, in "Popular Photography Italiana", Milano, n. 116, marzo 1967, pp. 24-26.
- Monti 1967b** Paolo Monti, *Appunti e disappunti*, in "Popular Photography Italiana", Milano, n. 117, aprile 1967, p. 19.
- Monti 1967c** Paolo Monti, *Il Diaframma*, in "Popular Photography Italiana", Milano, n. 117, aprile 1967, pp. 33-38.
- Monti 1979a** Paolo Monti, *La scrittura della Luce*, in Maria Raffaella Fiori Ceccopieri / Giuliano Manzutto (a cura di), *Foto d'archivio. Italia tra '800 e '900*, Milano, Touring Club Italiano, 1979, pp. 106-121.
- Monti 1979b** Paolo Monti, *Presentazione*, in Bonilauri / Squarza 1979, s.p.
- Monti 1980a** Paolo Monti, *Presentazione*, in *30 anni di fotografia a Venezia. Il Circolo "La Gondola" 1948-1978*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Fortuny, 1980), Venezia, Marsilio, 1980.
- Monti 1980b** Paolo Monti, *La città e il verde: tecniche e metodi di ripresa fotografica*, in *Documenti del Corso Residenziale Regionale di Aggiornamento per Insegnanti*, Ferrara 23-27 settembre 1980, Italia Nostra - Sezione di Ferrara, Quaderno 4, p. 137.

- Monti 1981** Paolo Monti, *Due parole sulla mia fotografia*, autopresentazione e invito della Mostra personale al Magazzino dei Fiori, Sanremo, 1981, s.p.
- Moravia 1957** Alberto Moravia, *Riflessione sulla fotografia*, in "Ferrania", a. XI, n. 4, aprile 1957, pp. 2-3.
- Morucchio 1953** Umberto Morucchio, *Paolo Monti*, in "Ferrania", n. 11, novembre 1953, pp. 6-7.
- Pollack 1959 [1958]** Peter Pollack, *Storia della fotografia dalle origini ad oggi*, Garzanti Milano, 1959, [ed. orig. inglese 1958].
- Restany 1962** Pierre Restany, *L' "irrealismo" di Rotella*, in "Metro", Milano, n. 6, giugno 1962, pp. 98-101.
- Rizzi / Di Martino 1982** Paolo Rizzi / Enzo Di Martino, *Storie della Biennale. 1895-1982*, Milano, Electa, 1982.
- Rondolino 1975** Gianni Rondolino (a cura di), *László Moholy-Nagy, Pittura fotografia film*, Torino, Martano Editore, 1975.
- Solomon / Mulas 1967** Alan Solomon / Ugo Mulas, *New York, arte e persone*, Milano, Longanesi, 1967.
- Salvagnini 1993** Sileno Salvagnini (a cura di), *Giuseppe Marchiori e il suo tempo: mezzo secolo di cultura artistica e letteraria europea visto da un critico d'arte*, catalogo della mostra (Rovigo, Palazzo Roncale, 1993), Padova, Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo 1993.
- Serafini 1999** Giuliano Serafini, *Burri: la misura e il fenomeno*, Milano, Charta, 1999.
- Steinert 1951** Otto Steinert (a cura di), *subjektive fotografie*, catalogo della mostra, Saarbrücken, Schule für Kunst und Handwerk, 1951.
- Steinert 1955** Otto Steinert (a cura di), *subjektive fotografie 2*, catalogo della seconda Mostra Internazionale di Fotografia Contemporanea, Saarbrücken, Schule für Kunst und Handwerk, 1954-1955.
- Steinert 1958** Otto Steinert (a cura di), *subjektive fotografie 3*, catalogo della mostra, Colonia, Photokina, 1958.
- Tedeschi 2004** Francesco Tedeschi, *La Scuola di New York. Origini, vicende, protagonisti*, Milano, Vita e Pensiero, 2004.
- Turroni 1959** Giuseppe Turroni, *Nuova fotografia italiana*, Milano, Schwarz Editore, 1959.
- Valtorta 1985** Roberta Valtorta, *Paolo Monti. Laboratorio Ossolano*, catalogo della mostra (Verbania, Museo del Paesaggio, 1985), Milano, Istituto di Fotografia Paolo Monti, 1985.
- Valtorta 2000** Roberta Valtorta, *Paolo Monti*, in "History of Photography", vol. 24, n. 3, 2000, pp. 196-201.
- Valtorta 2008** Roberta Valtorta (a cura di), *Paolo Monti. Scritti e appunti sulla fotografia* (Quaderni di Villa Ghirlanda, n. 5), Milano, Lupetti, 2008.
- Volta 1961** Candido Volta, *Conversazione con Hartung*, in "Metro", n. 3, novembre 1961, pp. 8-13.
- Zannier 1956** Italo Zannier, *La III mostra internazionale di Venezia*, in "Ferrania", a. X, n. 9, settembre 1956, pp. 2-5.

Fondo Monti Milano, Civico Archivio Fotografico, Fondo Monti, Unità 114/b 13, fasc. 10; 119/b 13, fasc. 15; 120/b 13, fasc. 16; 124/b 14, fasc. 2; 125/b 14, fasc. 3; 128/b 14, fasc. 6.

Monti 1957 Lettera dattiloscritta di Paolo Monti a Luigi Crocenzi, Milano, 08.02.1957. Spilimbergo (PN), C.R.A.F., Fondo Luigi Crocenzi.

La maschera come motivo e come meccanismo nell'opera di Paolo Gioli

Abstract

The mask can be considered as both a motif and a theoretical-linguistic system for an interpretation of Paolo Gioli's work. Sometimes masks (exactly molds) are the subject of his photographic series; in other instances, Gioli sees the face itself as a mask; and many of his titles contain the word "mask". The artist creates geometric shapes and superimpositions of photographic or pictorial materials that mask the figures, which can only be seen through or beyond something. Moreover, each creative medium used by Gioli is hidden behind another: painting behind photography, photography behind cinema, cinema behind photography.

Keywords

PAOLO GIOLI, MASK, PORTRAIT, DEATH, IDENTITY, DOUBLE, PAINTING, CINEMA

Densa, labirintica, rizomatica, l'opera di Paolo Gioli genera un viluppo di possibilità di senso, tutte credibili, nessuna definitiva: tutto ciò che esiste nel pensiero è possibile anche nell'arte, una posizione che sembra richiamare ciò che Ludwig Wittgenstein, filosofo letto con curiosità dall'artista ⁻¹, ci ha insegnato: "Il pensiero contiene la possibilità della situazione che esso pensa. Ciò che è pensabile è anche possibile" ⁻².

A partire dalla metà degli anni Settanta del Novecento e con sorprendente continuità fino a oggi, dopo esordi come pittore, come è noto, Gioli ha indagato in svariate direzioni i codici, le materie, le tecniche della fotografia analogica, sempre in stretto legame con quelli del cinema e della pittura ⁻³, collocandosi in quell'area di lavoro che, con termine aperto, di non semplice definizione e neppure sempre accettata dagli artisti stessi, viene spesso chiamata "sperimentale": non una corrente, ma un'area di lavoro europea e statunitense che, avendo alle spalle l'esperienza storica delle avanguardie, si è sviluppata tra anni Sessanta e Settanta sul terreno fertile e provocatorio delle neoavanguardie, e

ha visto molti artisti impegnarsi in un utilizzo non canonico del mezzo e dei materiali fotografici, romperne le regole ed esplorarne i limiti in ricerche trasgressive e a volte estreme, fino ai giorni nostri ⁻⁴.

In questo contesto, non facilmente circoscrivibile e da anni oggetto di studio ⁻⁵, l'opera di Paolo Gioli occupa una posizione significativa soprattutto in virtù della complessità di tipo esplicito che presenta. Una complessità, va sottolineato, programmaticamente messa in evidenza dall'artista stesso su piani diversi e tra loro intrecciati: tecnologico, scientifico, alchemico, letterario, psicoanalitico, filosofico, antropologico. Ne risulta un continuo incrociarsi di intuizioni, frammenti di certezze, repentine illuminazioni, non però casuale (seppure anche il caso venga accolto dall'artista tra i processi possibili) ma, invece, accuratamente sottoposto a un'organizzazione di tipo rituale, con partenze ponderate, approfondimenti a spirale (Gioli studia le conchiglie, le tele dei ragni, le rotazioni di *Anémic cinéma* di Duchamp), ciclici ritorni, metodiche puntualizzazioni e reiterazioni. Scrive Gilles Deleuze: "La ripetizione è la trasgressione. Essa pone in questione la legge, ne denuncia il carattere nominale o generale, a vantaggio di una realtà più profonda e artistica" ⁻⁶. Dalla superficie dei dipinti, delle opere grafiche e fotografiche, dal flusso delle immagini filmiche di Gioli, dettagli innumerevoli occhieggiano e si rincorrono: frammenti di corpi, mani, fiori, pennelli, oggetti che si intromettono, e poi graffi, ispessimenti, traiettorie, colature, interruzioni, che non possiamo non prendere in considerazione, poiché potrebbero essere momenti nei quali l'artista ha concentrato il massimo investimento di energia, forse schegge di nuda verità che affiorano da una costruzione narrativa assai meditata. Un insieme di sintomi dei quali non è facile individuare la causa, ma non potrebbe essere diversamente poiché, come insegna Daniel Arasse, "nell'istante in cui il dettaglio appare rivelatore, esaurisce la sua funzione" ⁻⁷.

La movimentata ritualità creativa di Gioli cela qualcosa di inaccessibile. Egli pare intento a produrre una drammaturgia che, non priva di impennate dolorose, forse lo guida nell'affrontare la parte di sé che, ancora sconosciuta, come un archeologo va incessantemente scavando. E nonostante egli mostri continuamente le segnaletiche che nel tempo congegna, la sensazione è quella di avere a che fare con un pensiero particolarmente sfaccettato, con rivelazioni improvvise che subito si negano a ogni interpretazione univoca; di non poter distinguere tra ciò che l'artista comunica in forma di chiare figure (spesso anche ricche di particolari di semplice vita quotidiana) ⁻⁸ e ciò che invece non può essere detto neppure per mezzo dei più originali congegni visivi, ottici o creati dalla mano umana, della cui invenzione egli è maestro.

Quel qualcosa di nascosto che da sempre percepisco nel lavoro di Gioli mi porta ora a scegliere la maschera come chiave di lettura: essa infatti non solo è un motivo molto ricorrente nelle sue opere, ma rappresenta anche un meccanismo al quale esse sembrano costantemente rispondere.

Il tema della morte percorre tutta l'opera di Paolo Gioli. Essa è ovunque, sulle ali di una farfalla o nella trasparenza della pelle di un corpo,

nella fissità di un volto o nella orizzontalità di una palpebra chiusa, nella caduca carnalità di un fiore o sul palmo di una mano, nel tumulto scuro del flusso filmico che infine esita e si ferma. Prima ancora di mettere alla prova materiali e procedure tecniche (questioni sulle quali si è molto insistito ed egli stesso sempre insiste), Gioli si impegna in una lotta con il mistero della morte e, insieme e inestricabilmente, quello della nascita. Proprio per questa insistente interrogazione sul senso dei due estremi della vita, ogni suo comportamento creativo è sempre teso tra due opposti, tutti i tipi di opposti, a partire dai processi di occultamento e rivelazione, di raddoppiamento e sdoppiamento che egli sempre utilizza⁻⁹. Di recente ha affermato: “Nascita, sesso, morte. [...] non è che ci siano altri grandi sconvolgimenti nella vita”⁻¹⁰, ponendo tra la nascita e la morte il sesso come unico ponte di senso.

Nonostante l'intensa esplorazione, ora svolta in crudi termini chirurgici, ora guidata da composti modelli classici, che da sempre Gioli conduce sul corpo, sia maschile sia femminile, possa essere non senza motivo collocata al centro della sua opera, in realtà il fulcro di questa potrebbe essere invece considerato l'instancabile analisi del volto, sviluppata nelle due forme rispecchiate del ritratto e dell'autoritratto. È proprio il modo in cui egli scruta gli abissi del volto umano, e certamente i suoi inscindibili legami con la maschera, a dare la misura della profonda riflessione sulla morte in cui egli è immerso.

A proposito del rapporto tra corpo e volto, Hans Belting ha sottolineato che la storia del ritratto in età moderna mostra come, con la nascita dei concetti di individualità e di riconoscibilità, il volto si assuma il compito di rappresentare anche il corpo:

—

Il volto frontale che cerca il nostro sguardo (come un corpo vivente farebbe nell'incontro col suo osservatore) è una sorta di maschera che si è separata dal corpo attraverso l'artificio pittorico. (...) Il ritratto (...) esortando il proprio osservatore alla partecipazione, è un mezzo del corpo. In qualità di mezzo, per far fronte alla caducità del corpo, ha acquisito una paradossale immortalità⁻¹¹.

—

Questo discorso dalla pittura e dalla scultura si è significativamente trasferito alla fotografia, ed è valido per ogni ritratto fotografico, ma in particolare per i ritratti funerari⁻¹², eredi delle antichissime maschere mortuarie, impronte dei volti ottenute “a fior di pelle”⁻¹³.

Il sociologo Alessandro Pizzorno ha definito la maschera “volto definitivo, ed anche volto autentico, che coincide con il vero essere del defunto, e del quale il volto di carne non era stato che un'apparenza transitoria”⁻¹⁴. Primordiale strumento di comunicazione tra uomo e divinità e di pratiche rituali necessarie alla caccia e alla guerra, la maschera sviluppa i suoi significati nella dimensione teatrale ma soprattutto nel legame con la morte (“il modello originario della maschera sarebbe stato il teschio umano o il cranio di un animale”)⁻¹⁵, alla quale si oppone dando immortalità alla persona peritura.

Paolo Gioli,

*L'uomo senza macchina
da presa (film stenopeico),*

1973-1981-1989.

Fotogramma dal film,

bianco e nero/colore,

muto, 13'.

Collezione dell'artista



Roger Caillois si è a lungo interrogato sul mistero della maschera e sulle ragioni che hanno spinto l'uomo “a coprirsi il volto d'una seconda faccia, strumento di metamorfosi e di estasi”⁻¹⁶, per far fronte all’“irrompere delle potenze che [...] teme e sulle quali sente di non aver presa”⁻¹⁷. L'impenetrabilità, l'immobilità e, infine, la semplificazione fanno della maschera un enigmatico oggetto che interroga l'identità. Il suo destino non è dunque quello di dissimulare ma di presentare e legittimare, e la maschera mortuaria ha questo compito prima di ogni altro, poiché, con le parole di Jean-Luc Nancy, “solo la morte identifica la totale somiglianza con se stessi” grazie alla “assenza da sé del soggetto che non può fare altro che figurare se stesso”⁻¹⁸.

Anche Roland Barthes fa ricorso alla maschera nel porre la morte come necessario collegamento tra fotografia e teatro:

—
La foto è come un teatro primitivo, come un Quadro Vivente: la raffigurazione della faccia immobile e truccata sotto la quale noi vediamo i morti” [...]. Dal momento che ogni foto è contingente (e perciò stesso fuori senso), la Fotografia può significare (definire una generalità) solo assumendo una maschera⁻¹⁹.

—
È in cerca del “volto definitivo”, della “totale somiglianza con se stessi”, della “generalità” che salva la fotografia dai limiti del ‘contingente’ che Paolo Gioli indaga il volto pensando alla maschera. E va costruendo



02

Paolo Gioli,

Gettare gli strumenti e scoprire il volto, dalla serie *Spiracolografie*, 1972-1977.

Stampa alla gelatina bromuro d'argento da negativo microstenoipeico realizzato con bottoncino automatico, 18 x 13 cm.
Collezione dell'artista

nel tempo un volto unico ma molteplice attraverso un caleidoscopio di rimandi, proprio come nel fitto gioco delle interrogazioni che troviamo in Wittgenstein, brevemente richiamato all'inizio di questo scritto. Questo volto (molto spesso il proprio, o quello delle poche altre persone che appaiono nelle sue fotografie e nei suoi film) è ora ripreso dal vero; ora citato da rappresentazioni già presenti nella storia dell'arte (da un volto etrusco perso nel tempo a quello etereo di Alice Liddell ritratta da Julia Margaret Cameron, dal volto del padre di Avedon morente alla nota Marilyn di Andy Warhol, da quello di Pasolini fotografato da Dino Pedriali a un volto scavato dal pennello di Francis Bacon); ora, infine, è già realizzato in forma di maschera: livelli diversi che si alternano e simbioticamente si mescolano tra loro.

La serie di fotografie in bianco e nero intitolata *Spiracolografie* (1972-1977) comprende alcuni autoritratti nei quali il volto appare rappresentato quasi in forma embrionale, come in una nascita. Una di esse si intitola *Gettare gli strumenti e scoprire il volto* (fig. 1): il volto è dunque qualcosa da 'scoprire' (nel doppio significato di liberare da ciò che lo copre, e trovare, individuare), ed ecco che, una volta scoperto, esso ha la liscia superficie di una maschera. Gli autoritratti Polaroid ripresi con bottoncino automatico nel 1978, e *Pugno contro me stesso*, realizzato nel 1989 senza camera ma con il solo pugno, hanno l'aspetto di immagini formatesi in un lontano buio originario, quasi solitarie apparizioni beckettiane. Parlano di tentativo di esistere, ma anche, subito, di morte.

Paolo Gioli,

Dietro il volto, 2011.

Polaroid, ripresa con
camera ottica, acrilico,
70 × 50,8 cm.

Brescia, collezione

Galleria Minini



Il volto ripreso con il pugno, inoltre, non è il volto ‘vero’ di Gioli ma una maschera di gesso, dunque è contro se stesso-maschera che egli rivolge il pugno-camera. In *Film stenopeico* (1973-81-89), uno dei sei atti in cui è organizzata la narrazione si intitola *Volto*: nelle immagini, rese tondeggianti e tremanti dalla ripresa stenopeica, vediamo l’artista coprirsi il volto ora con una mano ora con una maschera (fig. 2). Con questo breve coprire-scoprire Gioli indica che volto e maschera coincidono, e che l’occultamento momentaneo del proprio volto dietro la maschera ne stabilisce l’esistenza. Infatti, se ascoltiamo ancora Pizzorno, “se si vuol intendere che la persona possiede un volto proprio, e che questo è il portato di una nascosta realtà autentica propria di quella persona, ci si sbaglia. Ogni volto è stato anch’esso, in un tempo vicino o lontano, plasmato con la pasta di una maschera”⁻²⁰.

Questa stringente coincidenza è una costante nell’opera di Gioli. La troviamo già in alcuni autoritratti degli anni Ottanta intitolati *Calco*, negli *Omaggi impuri a Bayard* (1983) e nelle fondamentali opere dal titolo *L’Annegato* (1981); torna nelle varie immagini datate 1994 alle quali Gioli dà nuovamente titolo *Calco* ma che non mostrano calchi ma volti ‘veri’, e nelle numerose immagini che giocano sull’idea di dietro (*Dietro il quadrato*, Polaroid iniziali del 1977, *Dietro il grigio*, 1994, e la più recente *Dietro il volto*, 2010-11) (fig. 3), e anche nell’idea di oltre (*Segni oltre il volto*, 1981). Ma essa in particolare è al centro dei tre cicli *Maschere* (1988-90), *Volto più linea* (1994), *Vessazioni* (2010-2011). Nel primo caso Gioli fotografa dei volti ma li definisce maschere, nel



04

Paolo Gioli,
Strappo di un profilo, dalla
 serie *Maschere*, 1990.
 Polaroid Polacolor
 trasferita su carta da
 disegno, matita, 33 × 27
 cm, su carta da disegno
 50 × 40 cm.
 Roma, collezione privata

secondo dei calchi che chiama volti, nel terzo fa convivere nelle stesse immagini volti e maschere.

In alcune delle *Maschere* la fessità e la trasparenza della pelle rimandano alle statue di cera, così presenti nella tradizione artistica veneziana che Gioli conosce molto bene ⁻²¹, sortendo quella doppia sensazione di familiarità e insieme di estraneità che usiamo definire ‘perturbante’ (Gioli peraltro prende in considerazione la cera nei titoli di molte opere, per esempio *Giardino di cera*, 1986, *Seno in cera*, 1993, *Volto in cera*, 1997) ⁻²². L'intrinseco elemento del doppio è sottolineato da alcuni titoli assai complessi, come *Dormire nella maschera altrui* (fig. 4), *Maschera di un autoritratto*, *Maschera di un lapsus*, *Volto-volto*, nonché dal testo pieno di paralleli che le accompagna: il confronto tra la natura morta e il volto che dorme, la vicinanza tra sonno e morte, “la maschera di sé medesimo da vivo” che è “un volto chiuso”, “la morte attraverso il sonno che, turbato, muta la maschera e il volto resta qual è”. Gioli chiama anche in causa Arnulf Rainer, artista amante delle dinamiche facciali

Paolo Gioli,

Volto più linea, 1994.

Cibachrome, 27 × 20 cm.

Roma, collezione privata



‘anomale’ ed estreme: “riesuma maschere di gesso, maschere che si decompongono all’inverso, che rivivono con altre identità la morte”⁻²³.

Come osserva il filosofo Pier Aldo Rovatti, “il gioco della maschera è una deliberata esposizione all’alterità [...] l’esperienza resta quella del piacere di una messa a repentaglio della propria identità attraverso uno scarto, uno sbilanciamento, uno spaesamento”⁻²⁴. I volti-maschere di Gioli infatti sono sprofondati in una dimensione altra, sia che abbiano gli occhi aperti, anche sbarrati, in qualche caso socchiusi (come anche le bocche), sia che li abbiano chiusi, senza sguardo, tra la morte, il sonno, ma anche l’estasi e il piacere (il pensiero va al *Fenomeno dell’estasi* di

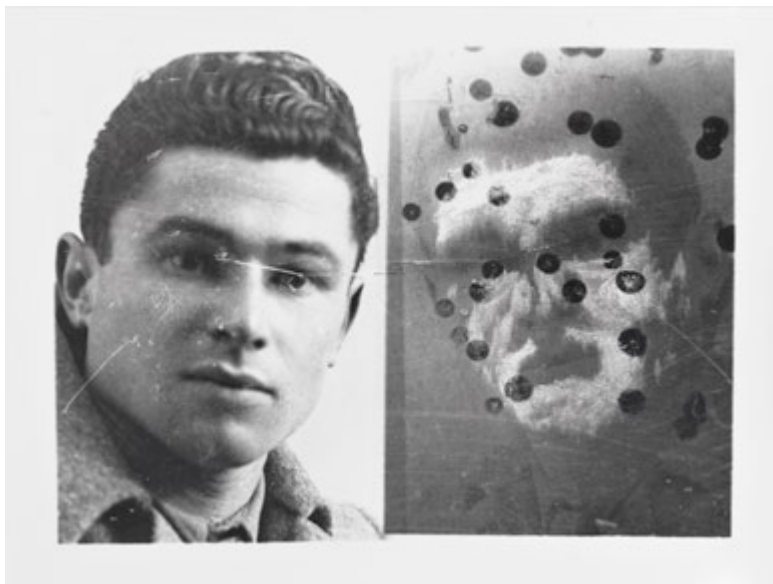
Salvador Dalí ⁻²⁵, a certi volti che troviamo nel cinema di Buñuel, o ad altre opere surrealiste).

In *Volto più linea* Gioli immerge i calchi del proprio volto e di un volto femminile, quello della moglie, in un verde profondo (il colore del destino, ci dice Michel Pastoureau) ⁻²⁶ che si associa alla tipica 'serietà' di espressione imposta dal calco, con completamenti-incorniciature di altri colori fuori registro, allusione alle arti che si servono di matrici, come la serigrafia, la calcografia, la tipografia (una ulteriore sottolineatura del concetto di impronta-calco), e con sottili segni grafici a indicare, come sempre nella sua opera, traiettorie di pensieri, turbamenti. Questo verde viene ripreso e reso più freddo e ancora più vicino alla morte nella serie *Luminescenti* (2007) dedicata a sculture di età romana dei musei vaticani, con un passaggio dal gesso del calco alla pietra della scultura. Legata alla serie *Volto più linea* è una silenziosa immagine del 1994 tra Polaroid e Cibachrome, *Volti chiusi* (fig. 5), che mostra uno accanto all'altro i calchi dei due sposi (coppia di figure già trovate, ben prima, a Volterra nel 1984, sul coperchio dell'Urna funeraria etrusca degli Sposi, che vediamo nel video *Il volto inciso*, realizzato insieme alla serie Polaroid dallo stesso titolo). La presentazione di profilo rivela la verità di quel "piccolo monumento" ⁻²⁷ che è il calco: esso è la 'faccia-ta' del volto, dietro la quale la persona non c'è, ma che senza la persona non esisterebbe.

In *Vessazioni* invece, volti 'veri' e maschere coesistono nella stessa immagine in una commistione psicologico-fisica che si rispecchia nel fitto dialogo tra la materia pittorica e la materia fotografica che caratterizza la serie. Ciò a cui assistiamo è una lotta tra le due arti. Se, ripensiamo, per esempio, alla nota fotografia di Man Ray *Noire et blanche*, vediamo che l'artista tiene ben staccati tra loro il volto femminile bianco orizzontale e la maschera nera africana verticale, confrontandoli ma non mescolandoli; al contrario, la forza, di tipo fotografico e pittorico insieme, con la quale Gioli impone la maschera al volto, se ne serve per schiacciarlo e occultarlo (così come sovrappone a un volto un altro volto, o un rettangolo, o piccoli ma invasivi cerchi neri, come fori), è vicina alla violenza con la quale Bacon, artista al quale Gioli si è sempre interessato (ma anche Bacon ha mostrato interesse per l'opera di Gioli) ⁻²⁸, affonda il gesto pittorico nel volto. "Ciò che voglio fare – afferma l'artista irlandese – è distorcere il soggetto molto oltre il suo aspetto, ma nella distorsione riportarlo a una registrazione del suo stesso aspetto" ⁻²⁹; "L'immagine – dichiara Gioli – deve dare l'impressione di essere dietro la materia. [...] Da vivo sembra che il soggetto conviva con la sua maschera da morto" ⁻³⁰. La 'fatica' che i volti-maschere di Gioli compiono per esistere rimanda inoltre alle *Teste di carattere* di Messerschmidt, non per vicinanza di intenti dei due artisti, ma per l'attenzione verso la fisiognomica, disciplina alla quale Gioli si è sempre appassionato.

L'accentuazione dell'espressione del resto è anche particolarmente presente nei numerosissimi ritratti realizzati con la tecnica del fotofinish. Questa permette a Gioli di costringere le fattezze del volto a passare

Paolo Gioli,
 Senza titolo, dalla serie
Sconosciuti, 1994-2012.
 Stampa alla gelatina
 bromuro d'argento,
 30 × 40 cm.
 Collezione dell'artista



attraverso segni e forme le più varie e a subire metamorfosi, fino a che la sua identità viene “rivoltata e desquamata”⁻³¹. Oggetto delle riprese con fotofinish non sono solo volti ‘veri’ ma anche maschere, come in *Maschere attraverso arbusti* (1992), *Volto attraverso retino metallico* (1994) o *Volto attraverso il ramoscello di Talbot* (1991), in cui il riferimento al disegno fotogenico, immagine ottenuta per contatto, rafforza ancora una volta il concetto di impronta. Su questo Gioli torna ripetutamente anche in molti film: in *Secondo il mio occhio di vetro* (1971) imprime un quadrato sul volto; in *Volto telato* (2002) mescola volti a calci; in *Metamorfoso* (1991) racchiude un volto maschile nelle strisce avvolgenti nelle quali è tagliata la ‘pelle’ delle teste di *Bond of Union* di Escher; in *Immagini travolte dalla ruota di Duchamp* (1994) fa coincidere quello stesso volto con il profilo di Duchamp di *With My Tongue in My Cheek*, un’opera, come è noto, in bilico tra disegno e calcio. Gioli sembra dunque voler ritornare su quella “somiglianza per contatto” che è elemento centrale nell’opera duchampiana, al pari del concetto di “infrasottile”, che indica la differenza esistente tra cose apparentemente uguali, anche nate da una stessa matrice⁻³². Facendo variamente ricorso al calco come emblema della duplicazione, Gioli lavora sull’uguale-ma-diverso e ci pone di fronte alla questione della riproducibilità nell’arte che, come nella vita, non produce mai cose identiche tra loro. In questo modo affronta il tema dello scarto e della alterità, e questo spiega anche il ciclico moltiplicarsi delle sue figure, solo apparentemente uguali e invece sempre diverse.

È esemplare, a questo proposito, la serie *Sconosciuti* del 1994, alla quale hanno fatto seguito nel 1995 il film *Volto sorpreso al buio*, nel 2012 una seconda serie (fig. 6) e nel 2015 una serie ulteriore. Gioli

Paolo Gioli,
 Senza titolo, dalla serie
Naturae, 2009.
 Polaroid ripresa con
 camera ottica, acrilico,
 70 x 56 cm.
 Roma, collezione privata



conduce una esplorazione ravvicinata del ‘retro’ del volto, come a rivelarne il rimosso, e utilizza i concetti di negativo e di ritocco e chiari richiami alla calcografia per costruire un grande insieme di scure maschere munchiane (le fattezze di un intero popolo di sconosciuti trovati sui negativi del vecchio studio di un fotografo ritrattista), o, forse, per declinare infinitamente un’unica maschera ⁻³³: scissione della persona, metamorfosi, dramma della materia, vita, morte si intrecciano in un aggrovigliato tessuto. Se molti artisti si sono interessati in modi diversi al mistero della maschera (da James Ensor a Auguste Rodin, da Emil Nolde a Medardo Rosso, da Pablo Picasso a Giorgio de Chirico, da Helmar Lerski a Ingmar Bergman, da Inge Morath a Diane Arbus a Ralph Eugene Meatyard, da Cindy Sherman a Orlan), ad essa Gioli si dedica come a un vero e proprio perdurante ‘motivo’, che in questa serie si esprime nella forma di uno studio delle stratificazioni del volto.

Ma oltre a essere presente nella sua opera come motivo in sé, la maschera costituisce anche il meccanismo in base al quale egli affronta temi diversi dal volto, come il nudo e la natura morta: le figure sono sempre sottoposte a occultamento, mascheramento, guardate ‘attraverso’, scrutate nella loro profondità, in cerca di un ‘invece di’, di qualcosa che traspare, sta ‘dietro’, ‘oltre’, ‘sotto’. Così è, per esempio, per le serie *Nudi telati* (1979), *Lastre* (1992-1993), e soprattutto *Naturae* (2007-2009), nella quale veri e propri schermi-sipari pittorici, quasi stesure di Rothko (un altro artista che Gioli osserva), coprono in parte il corpo rappresentato fotograficamente (fig. 7). Secondo il tipico rovesciamento gioliano, ciò che di solito è coperto, il sesso, risulta scoperto, ma non è possibile dire se il sipario si stia alzando o, al contrario, stia calando. In alcune immagini il sesso femminile, in un dialogo tra anatomia e botanica, è ‘completato’ da un fiore, dunque nuovamente mascherato e reso più femminile ma, anche, maschile. In altre in Polaroid e acrilico (*Natura morta calda*, *Natura morta*, *Mano più seno più pennelli*, tutte del 1988), la natura morta si sovrappone al sesso femminile, o, forse, il sesso femminile affiora come un pensiero dalla natura morta, in una con-fusione. Allo stesso modo in un film dello stesso anno, *Quando l'occhio trema*, dedicato a Buñuel, l'occhio si trasforma in luna, conchiglia, cerchio, seno, figure che sorgono l'una dall'altra come generate da una stessa matrice. Ma Gioli va ancora oltre, e per esempio nella serie dal titolo *Vulva* (2004) travasa l'indagine formale e materica sul volto umano di *Sconosciuti* in altre figure solo apparentemente lontane. Si tratta infatti di immagini della vulva femminile ottenute per contatto, come in un disegno fotogenico: una sorta di *blow up* di *L'origine du monde* di Courbet, oltre che un rimando alla *Female Fig Leaf* di Duchamp (e dunque al calco). E ciò che Gioli cerca e ricalca è sempre la stessa cosa: la nascita, la morte.

Ecco perché la maschera nel suo lavoro è così importante: perché, oggetto arcaico e polimorfo, è portavoce della duplicità ³⁴. Ecco perché la maschera è anche una pratica tecnico-creativa, dalla classica mascheratura in sede di stampa fotografica, alle maschere di colore, alla costruzione di schermi, alla creazione di forme geometriche dietro le quali stanno le figure, e ai molti elementi che sempre si frappongono e fanno da eco. Ecco le ragioni del forte interesse che egli ha sempre nutrito per la litografia, la serigrafia, la tipografia stessa, i trasferimenti di materiale Polaroid per pressione, le incisioni e i colpi sui supporti cartacei praticati al fine di creare dislivelli diversamente colmabili dalla materia fotografica, e infine i calchi stessi.

Ma in Gioli maschera significa anche appartenenza e permeabilità. È interessante osservare questo nel suo linguaggio verbale e scritto segnato da toni paradossali, surreali, dada, forse patafisici (che Alfred Jarry, inventore delle “leggi che regolano le eccezioni” approverebbe). Esso, con balzi di significato, calchi semantici, e stupite e ‘semplici’ constatazioni, mira a spiazzare il lettore/ascoltatore e lo immette in piccoli mondi letterari vicini a quelli di molti scrittori da lui amati, da Carlo

Emilio Gadda a Louis-Ferdinand Céline ⁻³⁵, in un processo di assorbimento-identificazione, che del resto si ritrova in tutta la sua produzione artistica. È frequente infatti che Gioli chiami in causa altri artisti, ma anche scienziati, inventori, pensatori, attraverso omaggi, citazioni, dediche, o solo nominandoli. La variegata famiglia comprende un ricco numero di nomi, da Edwin Land a Etienne-Jules Marey, da Jean-Baptiste-Siméon Chardin a Dziga Vertov ⁻³⁶: una grande comunità virtuale con la quale egli dialoga a distanza, così esprimendo il desiderio e la consapevolezza a un tempo di appartenere alla storia dell'arte. Gioli, artista dall'intelligenza onnivora, ammira e rivive criticamente l'opera di altri artisti, e talvolta dà seguito al loro pensiero e fa maturare le loro intuizioni, in quel processo creativo che Filiberto Menna ha mirabilmente definito "l'arte come storia dell'arte" ⁻³⁷. Appartiene a quella generazione di artisti che tra anni Sessanta e Settanta hanno smontato ancora una volta le regole dell'arte e si sono in seguito trovati a operare in un'epoca affollata di iconografie e sovraccarica di riferimenti, "l'era di un tempo *doppio*, *ri-flesso* su di sé, età disidentica con se stessa e la cui verità risiede proprio in questo eterno interrogarsi sulla propria dismisura, concettuale e temporale insieme" ⁻³⁸, l'era nella quale l'arte è spesso diventata replica, appropriazione, camuffamento ⁻³⁹.

Gioli però non può esattamente definirsi un citazionista e neppure un postmoderno poiché, lontano dal credere che l'avanguardia sia tramontata, ne porta a risultati estremi i principi, senza peraltro mai smettere di rivolgere uno sguardo ammirato alla classicità, alla grande vicenda dell'arte tutta, in una costante pratica di ricerca per la quale la vasta materia dell'arte pare essere un multiforme, stratificato volto su cui, infine, egli sovrappone la sua invenzione, la sua nuova, autoriale maschera-impronta. D'altro canto, sappiamo che non solo l'arte contemporanea, ma tutta l'arte si fonda sulla coesistenza della dimensione del passato e quella del presente ⁻⁴⁰, e l'opera d'arte non può che essere un palinsesto che comprende innumerevoli scritture, contemporanee e successive nel tempo ⁻⁴¹.

In questa luce, l'opera di Gioli può anche essere definita un ipertesto, poiché non solo si realizza in dimensioni temporali diverse e fittamente intrecciate, ma è navigabile al suo interno anche nelle continue sovrapposizioni tra pittura, grafica, cinema e fotografia, per le quali ciascuna arte costituisce il substrato dell'altra e dell'altra ancora. Così, Gioli pittore già simula e anticipa il cinema, con "linguaggio frazionato" e "sguardo moltiplicato", come ha osservato Nico Stringa ⁻⁴², e già studia la complessità contenuta nella luce. È il caso di dipinti come *Grande proiezione orizzontale* (1969), *Superficie vasta della sorgente* (1970), *Cono di luce* (1972). Nel contempo, il cinema, che ha portato l'arte alla sua dematerializzazione, nella sua opera assume la forma della pittura, arte massimamente materica (in alcuni casi egli realizza anche film palesemente "pittorici", come *Commutazione con mutazione*, 1969, *Tracce di Tracce*, 1969, *Rothkofilm*, 2008). Gioli inoltre nella fotografia non assorbe solo la pittura ma anche il cinema, attraverso costruzioni

cicliche delle immagini, variazioni sul tema, spostamenti minimi dello sguardo da una figura all'altra. In questo modo utilizza contemporaneamente un tempo fluido, quello del cinema, che "raddoppia la vita" e un tempo rigido, quello della fotografia, che "finisce per inciampare nella morte" ⁻⁴³: da un lato lo scorrimento cinematografico, con l'immagine che muta e fugge; dall'altro l'immobilità fotografica, che la ferma e la accresce. Ma, scambievolmente, il cinema di Gioli accoglie la fotografia, è anzi quasi sempre composto di fotografie, sue o di altri, tra loro collegate e chiamate a suscitare il movimento (valgano per tutti gli esempi di *Piccolo film decomposto*, 1985, *Volto sorpreso al buio*, 1995, *Volto telato*, 2002).

Nell'opera di Gioli la compenetrazione tra pittura, fotografia e cinema incarna il passaggio storico dalla manualità alla meccanicità dell'arte. Questo legame inestricabile tra le tre arti che egli pratica si deve certamente alla sua ammirazione per i principi delle avanguardie, ma per capirne le ragioni più profonde ancora una volta occorre richiamare il concetto di maschera-impronta. Se, come scrive Georges Didi-Huberman, "il gesto di impronta [...] è innanzi tutto l'esperienza di una relazione, il rapporto di emergenza di una forma da un sustrato 'improntato'" ⁻⁴⁴, allora questo sovrapporsi di un'arte all'altra nell'opera di Gioli ha a che fare con il processo dell'impronta. Non senza una lotta tra ciò che impronta e ciò che viene improntato. Come infatti ha sottolineato Marisa Dalai Emiliani, che per prima ha studiato la sua pittura, nell'opera di Gioli ciò che sta sempre 'sotto' il cinema e la fotografia, è "la perdita pienezza del corpo glorioso della PITTURA", che è "memoria dal sottosuolo, esperienza originaria profonda apparentemente rimossa" ⁻⁴⁵. Così, sotto la maschera della fotografia e sotto quella del cinema sta il volto della pittura, sotto l'aderente rigido calco delle arti tecniche sta la morbida carne delle arti manuali. L' "emergenza" della pittura, il suo progressivo affiorare si è anzi intensificato negli anni, poiché Gioli non l'ha mai archiviata tra le cose passate facendo invece in modo che essa si presentificasse. Ma questa impossibilità di dimenticare, anzi, questa sacralità del tenere in vita il volto-corpo materico più antico, lo ha anche portato a presagire la nuova dimensione contemporanea dell'arte in un mondo che da analogico si è fatto digitale: egli non solo ha 'agitato' il passaggio storico dalle arti manuali alle arti tecniche, ma ha anche immaginato e realizzato l'attuale mescolamento tecnologico che vede le arti convergere all'interno di un sistema nel quale nessuna di esse riveste una importanza specifica, ma tutte mutano integrandosi. Un processo di mescolamento avviato proprio dalla fotografia, che con la sua "peculiare generalità" ha inaugurato la nuova condizione trans-mediale dell'arte ⁻⁴⁶.

—¹ I numerosi riferimenti ad artisti, letterati, filosofi, scienziati presenti in questo mio scritto derivano da innumerevoli conversazioni e scambi epistolari e di libri, riviste, ritagli di giornali avuti con Paolo Gioli nell'arco di più di trent'anni di conoscenza e collaborazione. È utile chiarire che nei suoi scritti, sparsi in cataloghi di mostre personali e riviste e parzialmente pubblicati in Valtorta 1995a e in <<http://www.paologiolio.it>>, l'artista fa rari rimandi espliciti all'opera di artisti e intellettuali che ama e 'convoglia' nelle sue opere, mentre nei titoli di queste troviamo conferma del suo interesse verso di loro.

—² Già Jean-Michel Bouhours fa riferimento a Wittgenstein in Bouhours 1995 e Bouhours 2001; anche Giacomo Daniele Fragapane chiama in causa il filosofo in Fragapane 2009a e Fragapane 2011. La citazione è in Wittgenstein 2009, p. 32.

—³ Per una conoscenza dell'opera di Gioli: Dragone 1977, Gilardi 1980, Di Castro 1981, Jay 1983, Fagone 1984, Valtorta 1986, Moutashar 1987, Costantini et al. 1991, Valtorta 1995a, Valtorta 1995b, Renner / Spencer 1996, Lebrat 2003, Valtorta 2004, Valtorta 2007, Vampa 2007, Dubois 2010, Fragapane 2011, Bordina / Somaini 2014, Toffetti / Licciardello 2009, Giuliano 2014. I film di Gioli sono pubblicati in Vampa 2005 e Marino 2015. Una bibliografia più ampia è disponibile online in <<http://www.paologiolio.it/>>.

—⁴ Tra di essi, indicativamente, oltre a Paolo Gioli, Vincenzo

Agnetti, Patrick Bailly-Maitre-Grand, John Baldessari, Christian Boltanski, Denis Brihat, Christopher Bucklow, Ciam, Pierre Cordier, Mario Cresci, Van Deren Coke, Bruno Di Bello, Jan Dibbets, Tom Drahos, Garry Fabian Miller, Hans Peter Feldmann, Joan Fontcuberta, Adam Fuss, Gilbert and George, Betty Hahn, John Hilliard, Peter Hutchinson, Gottfried Jäger, Mimmo Jodice, Ketty La Rocca, Nino Migliori, Andreas Müller-Pohle, Floris Neusüss, Dennis Oppenheim, Giulio Paolini, Luca Maria Patella, Sigmar Polke, Arnulf Rainer, Tim Rautert, Eric Renner, Lucas Samaras, Mike e Doug Starn, Michael Snow, Jean-Pierre Sudre, Aldo Tagliaferro, Franco Vaccari, James Welling, Nancy Wilson Pajic, Silvio Wolf, Michele Zaza. Tra le pubblicazioni italiane che indicano un'attenzione verso questo tipo di fotografia: Palazzoli / Carluccio 1973, Progresso fotografico 1980, Scimè 1988, Guadagnini / Maggia 1998, Bentivoglio 2000, Zannier 2001, Madesani 2006, Fusco / Marini Clarelli 2011. Tra le pubblicazioni internazionali: Foot 1976, Ades / Francis 1980, Hülsewig-Johnen, Jäger et al. 1989, Strauss 1994, Baqué 2004, Boulouch 2008, Renner 2009.

—⁵ Tra gli studi più recenti: Barnes 2010, Squiers 2014, Bezzola / Ebner 2014, Heckert 2015. Infine un'ampia ricerca in Lenot 2016.

—⁶ Deleuze 1997, p. 14.

—⁷ Arasse 2007 [1996], p. 15.

—⁸ L'elemento di "realtà"

che sopravvive nell'opera di Gioli deriva dalla frequentazione giovanile dello scultore Virgilio Milani (Rovigo, 1888-1977), il suo primo maestro. Gioli ha anche curato un libro dedicato a lui (Gioli 2004).

—⁹ Sulla congiunzione degli opposti nell'opera di Gioli ho scritto in Valtorta 1986, Valtorta 1995a, Valtorta 1995b.

—¹⁰ Angelucci 2014.

—¹¹ Belting 2011 [2001], p. 153.

—¹² Manodori Sagredo 2013.

—¹³ Questo è il titolo della mostra dedicata al calco presentata al Musée d'Orsay di Parigi nel 2001: Papet et al. 2001.

—¹⁴ Pizzorno 2008 [1960], p. 30.

—¹⁵ Ivi, p. 27.

—¹⁶ Caillois 1998 [1960], p. 108.

—¹⁷ Caillois 2013 [1958], p. 105.

—¹⁸ Nancy 2008, p. 13.

—¹⁹ Barthes 1980, pp. 33, 35.

—²⁰ Pizzorno 2008 [1960], p. 12.

—²¹ Gioli è veneto. Nato a Sarzano (Rovigo) nel 1942, ha vissuto tra Rovigo, Venezia, New York, Roma, Milano, per poi far ritorno nel 1981 a Rovigo, trasferendosi nel 1989 a Lendinara, dove vive. Ha sempre avuto come costante riferimento la città di Venezia, fin dai tempi della sua formazione di pittore.

—²² Trevi 2012, pp. 69-75.

—²³ Gioli 1990.

—²⁴ Rovatti 1998, p. XVI.

—²⁵ Rosalind Krauss scrive a proposito dell'estasi, del sogno, del doppio, dello specchio, del perturbante nella fotografia surrealista (con particolare riferimento al

- Fenomeno dell'estasi* di Dalí, al *Primato della materia sul pensiero* di Man Ray, all'*Ophelia* di Ubac, a *Die Puppel* di Bellmer) in Krauss 1996 [1990], pp. 169-204.
- ²⁶ Pastoureau 2006 [2005], p. 57.
- ²⁷ Papet 2008, p. 20.
- ²⁸ L'interesse di Gioli verso Bacon è stato contraccambiato dall'artista irlandese, che conservava tra i suoi materiali una riproduzione di una immagine di Gioli della serie *Eakins/Marey. L'uomo scomposto*. Si veda in merito <<http://filmcare.wordpress.com/auteurs/paolo-gioli/paolo-gioli-et-francis-bacon/>> e <https://www.facebook.com/MuFoCo/photos/?tab=album&album_id=444742722228477> (11.01.2016).
- ²⁹ Francis Bacon in Spender 2014, p. 109.
- ³⁰ Paolo Gioli in Sergio 2014, p. 86.
- ³¹ Gioli 2001.
- ³² Didi-Huberman 2009 [2008], pp. 252-287.
- ³³ In questa idea è possibile che Gioli si sia lasciato guidare da quella che Henri Focillon chiama "vita delle forme". Cfr. Focillon 1990 [1972].
- ³⁴ Boyer 2005, pp. 42, p. 54.
- ³⁵ E anche Lewis Carroll, Samuel Beckett, André Breton, Raymond Queneau, Max Aub, Kobo Abe, Edwin A. Abbott, l'autore di *Flatland*.
- ³⁶ E anche Francis Bacon, Giacomo Balla, i Bragaglia, Hyppolite Bayard, Stan Brakhage, Luis Buñuel, Julia Margaret Cameron, Gustave Courbet, Marcel Duchamp, Thomas Eakins, Maurits Cornelis Escher, Lucian Freud, Gemma Frisius, Arnulf Rainer, Emilio Vedova, Duane Michals, Claude Monet, Eadweard Muybridge, Joseph-Nicéphore Niépce, Piero della Francesca, Alphonse Poitevin, Man Ray, Mark Rothko, Max Skladanowsky,
- Georges Seurat, Luca Signorelli, William Henry Fox Talbot, Vincent Van Gogh, Andy Warhol.
- ³⁷ Menna 1975, p. XXI.
- ³⁸ Senaldi 2003, p. 32.
- ³⁹ Casarin / Fornari 2010.
- ⁴⁰ Questo tema è affrontato in Didi-Huberman 2007 [2000].
- ⁴¹ A questo proposito si vedano le osservazioni di André Malraux sulla metamorfosi dell'opera d'arte in Meloni 2013, pp. 53-54.
- ⁴² Stringa 2009, pp. 71-74.
- ⁴³ Bellour 2007 [1990], p. 73. L'autore fa riferimento alla linea di demarcazione che Roland Barthes traccia tra fotografia e cinema.
- ⁴⁴ Didi-Huberman 2009 [2008], p. 31. L'autore fa riferimento a *Il pensiero selvaggio* di Claude Lévi-Strauss (Lévi-Strauss 1964 [1962]).
- ⁴⁵ Dalai Emiliani 1995, pp. 160, 155.
- ⁴⁶ Osborne 2013, p. 118.

Bibliografia

- Ades / Francis 1980** Dawn Ades / Richard Francis (a cura di), *Experimental Photography*, catalogo della mostra (Oxford, Museum of Modern Art, 1980), London, The Arts Council of Britain, 1980.
- Angelucci 2014** *Paolo Gioli a Napoli*, intervista di Francesco Angelucci, 15 aprile 2014, disponibile online in <<http://insideart.eu/2014/04/15/paolo-gioli-a-napoli/>> (11.01.2016).
- Arasse 2007 [1996]** Daniel Arasse, *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, Milano, Il Saggiatore, 2007 (ed. orig. francese 1996).
- Baqué 2004** Dominique Baqué, *Photographie plasticienne. L'extrême contemporain*, Paris, Regard, 2004
- Barnes 2011** Martin Barnes (a cura di), *Shadow Catchers. Camera-less Photography*, catalogo della mostra (London, Victoria & Albert Museum, 2010), London, Merrell, 2010.
- Barthes 1980** Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980 [ed. orig. francese 1980].

- Bellour 2007 [1990]** Raymond Bellour, *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, Milano, Bruno Mondadori, 2007 [ed. orig. francese 1990].
- Belting 2011 [2001]** Hans Belting, *Antropologia delle immagini*, Roma, Carocci, 2011 [ed. orig. tedesca 2001].
- Bentivoglio 2000** Mirella Bentivoglio (a cura di), *Fotoalchimie. La fotografia in Italia: sperimentazioni e innesti*, catalogo della mostra (Prato, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, 2000), Firenze, Maschietto Editore, 2000.
- Bezzola / Ebner 2014** Tobia Bezzola / Florian Ebner (a cura di), *(Mis)Understanging Photography. Werke und Manifeste*, catalogo della mostra (Essen, Folkwang Museum, 2014), Göttingen, Steidl, 2014.
- Bordina / Somaini 2014** Alessandro Bordina / Antonio Somaini (a cura di), *Paolo Gioli. The Man without a Movie Camera*, Sesto San Giovanni, MIM Edizioni srl/Mimesis International, 2014.
- Bouhours 1995** Jean-Michel Bouhours, *Paolo Gioli. L'uomo senza macchina da presa*, in Valtorta 1995a, pp. 195-205.
- Bouhours 2001** Jean-Michel Bouhours, *Paolo Gioli. Attraverso. Opere Fotofinish 1995-2001 e Film 1969-'95*, presentazione della mostra, Paris, Galerie Michèle Chomette, 2001, disponibile online in <<http://www.paologioli.it/>> (11.01.2016).
- Boulouch 2008** Nathalie Boulouch, *La creazione sperimentale*, in André Gunthert / Michel Poivert (a cura di), *Storia della fotografia dalle origini ai nostri giorni*, Milano, Electa, 2008, pp. 459-506 (ed. orig. francese 2007).
- Boyer 2005** Alain-Michel Boyer, *Je est un autre*, in Michel Butor / Alain-Michel Boyer / Floriane Morin, *L'homme et ses masques. Chefs-d'oeuvre des musées Barner-Mueller*, Paris, Hazan, 2005, pp. 13-69.
- Caillois 1998 [1960]** Roger Caillois, *L'occhio di Medusa. L'uomo, l'animale, la maschera*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1998 [ed. orig. francese 1960].
- Caillois 2013 [1958]** *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, Milano, Bompiani, 2013 (ed. orig. francese 1958).
- Casarin / Fornari 2010** Chiara Casarin / Davide Fornari (a cura di), *Estetiche del camouflage*, atti del convegno (Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa, 2008), Milano, et al./ edizioni, 2010.
- Costantini et al. 1991** Paolo Costantini / Silvio Fuso / Sandro Mescola / Italo Zannier (a cura di), *Paolo Gioli. Gran positivo nel crudele spazio stenopeico*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Fortuny, 1991), Firenze, Fratelli Alinari, 1991.
- Dalai Emiliani 1995** Marisa Dalai Emiliani, *Memoria dal sottosuolo. La pittura degli esordi di Paolo Gioli*, in Roberta Valtorta (a cura di), *Paolo Gioli. Fotografia, dipinti, grafica, film*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1995-1996), Udine, Art&, 1995, pp. 155-160.
- Deleuze 1997 [1968]** Gilles Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Milano, Cortina, 1997 [ed. orig. francese 1968].
- Di Castro 1981** Federica Di Castro (a cura di), *Paolo Gioli. Il punto trasparente - 'grafie*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica-Caligrafia, 1981-1982), Roma, De Luca Editore, 1981.
- Didi-Huberman 2007 [2000]** Georges Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007 [ed. orig. francese 2000].

- Didi-Huberman 2009 [2008]** Georges Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009 (ed. orig. francese 2008).
- Di Marino 2015** Bruno di Marino (a cura di), *Tutto il cinema di Paolo Gioli*, Roma, Rarovideo, 2015.
- Dragone 1977** Piergiorgio Dragone, *Paolo Gioli. Imagery d'un immaginatore d'immagini*, supplemento a "Fotografia Italiana", n. 232, dicembre 1977.
- Dubois 2010** Philippe Dubois, *Paolo Gioli, bricoleur de dispositifs entre cinéma et photographie*, conferenza al Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 3 febbraio 2010, disponibile online in <<http://paologlioli.it/>> (06.02.2016).
- Fagone 1984** Vittorio Fagone (a cura di), *Paolo Gioli. Il volto inciso*, catalogo della mostra (Volterra, Museo Guarnacci/Palazzo dei Priori, 1984), Comune di Volterra 1984.
- Focillon 1990 [1972]** Henri Focillon, *Vita delle forme seguito da Elogio della mano*, Torino, Einaudi, 1990 (ed. orig. francese 1972).
- Foot 1976** Nancy Foot, *The Anti-Photographers*, in "Art Forum", vol. 15, n. 1, settembre 76, pp. 46-54.
- Fragapane 2009a** Giacomo Daniele Fragapane, *Paolo Gioli. La memoria non indifferente. Note sulla fotografia di Paolo Gioli*, in Sergio Toffetti / Annamaria Licciardello (a cura di), *Imprint cinema. Paolo Gioli. Un cinema dell'impronta*, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia/Kiwido-Federico Carra Editore, 2009, pp. 77-81.
- Fragapane 2009b** Giacomo Daniele Fragapane, *Il cinema paradossale di Paolo Gioli* in Mazzino Montinari (a cura di), *45a Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, Roma, Fondazione Pesaro Nuovo Cinema, 2009, pp. 114-116.
- Fragapane 2011** Giacomo Daniele Fragapane (a cura di), *Paolo Gioli. Naturae*, Bologna, Quinlan, 2011.
- Fusco / Marini Clarelli 2011** Maria Antonella Fusco / Maria Vittoria Marini Clarelli (a cura di), *Arte in Italia dopo la fotografia*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 2011), Milano, Electa, 2011.
- Gilardi 1980** Ando Gilardi, *Paolo Gioli. Spiracolografie*, Milano, Il Diaframma/Canon, 1980.
- Gioli 1990** Paolo Gioli, presentazione della mostra *Nature, volti e maschere dormienti*, Paris, Galerie Michèle Chomette, 1990, disponibile online in <<http://www.paologlioli.it>> (11.01.2016).
- Gioli 2001** Paolo Gioli, presentazione della mostra *Attraverso. Opere Fotofinish 1995-2001 e Film 1969-'95*, Paris, Galerie Michèle Chomette, 2001, disponibile online in <<http://www.paologlioli.it>> (11.01.2016).
- Gioli 2004** Paolo Gioli (a cura di), *Virgilio Milani*, Rovigo, Comune di Rovigo/Fondazione Banca del Monte, 2004.
- Guadagnini / Maggia 1998** Walter Guadagnini / Filippo Maggia (a cura di), *1968-1998. Fotografia e arte in Italia*, catalogo della mostra (Modena, Palazzo Santa Margherita, 1998), Milano, Baldini&Castoldi, 1998.
- Heckert 2015** Virginia Heckert (a cura di), *Light, Paper, Process. Reinventing Photography*, catalogo della mostra (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2015), Los Angeles, Getty Publications, 2015.

- Hülsewig-Johnen et al. 1989** Jutta Hülsewig-Johnen / Gottfried Jäger / J.A. Schmolli gen. Eisenwerth (a cura di), *Das Foto als autonomes Bild. Experimentelle Gestaltung 1839-1989*, catalogo della mostra (Bielefeld, Kunsthalle, 1989), Stuttgart, Edition Cantz Verlag, 1989.
- Jay 1983** Paul Jay (a cura di), *Paolo Gioli. Hommage a Niépce 1833-1983*, catalogo della mostra, Chalon-sur-Saône, Musée Nicéphore Niépce, 1983.
- Krauss 1996 [1990]** Rosalind Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 1996 [ed. orig. francese 1990].
- Lebrat 2003** Christian Lebrat (a cura di), *Paolo Gioli. Selon mon oeil de verre. Ecrits sur le cinéma*, in "Les Cahiers de Paris Expérimental", n. 10, 2003.
- Lenot 2016** Marc Lenot, *Jouer contre les appareils. Une tentative de définition de la photographie expérimentale contemporaine*, Thèse de doctorat en Histoire de l'Art, Paris, Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, sous la direction de Michel Poivert, 2016.
- Levi-Strauss 1964 [1962]** Claude Levi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il Saggiatore, 1964 [ed. orig. francese 1962].
- Madesani 2006** Angela Madesani (a cura di), *Al limite. Arte e fotografia tra gli anni Sessanta e Settanta*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Chiostrì di San Domenico, 2006), Milano, Baldini Castoldi Dalai Editore, 2006.
- Manadori Sagredo 2013** Alberto Manadori Sagredo, *L'ultima posa. Il ritratto fotografico funerario 1850-1950 e il suo contesto funebre*, Roma, Universitalia, 2013.
- Meloni 2013** Lucilla Meloni, *Arte guarda arte*, Milano, Postmedia Books, 2013.
- Menna 1975** Filiberto Menna, *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Torino, Einaudi, 1975.
- Moutashar 1987** Michèle Moutashar (a cura di), *Paolo Gioli. Autoanatomie*, catalogo della mostra (Arles, Musée Reattu, 1987), Arles/Firenze, Musées d'Arles/Fratelli Alinari, 1987.
- Nancy 2008** Jean-Luc Nancy, *Masqué, démasqué*, in Edouard Papet (a cura di), *Masques de Carpeaux à Picasso*, catalogo della mostra (Paris, Musée d'Orsay, 2008), Paris, Hazan/Musée d'Orsay, 2008, pp. 12-15.
- Osborne 2013** Peter Osborne, *Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art*, London/New York, Verso, 2013.
- Palazzoli / Carluccio 1973** Daniela Palazzoli / Luigi Carluccio (a cura di), *Combattimento per un'immagine. Fotografi e pittori*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1973), Torino, Comune di Torino, 1973.
- Papet 2001** Edouard Papet / Georges Didi-Huberman / Dominique de Font-Réaulx et al. (a cura di), *A fleur de peau. Le moulage sur nature au XIXe siècle*, catalogo della mostra (Paris, Musée d'Orsay, 2001), Paris, Réunion des musées nationaux, 2001.
- Papet 2008** Édouard Papet, *Pour une histoire du masque au XIXe siècle*, in Id. (a cura di), *Masques de Carpeaux à Picasso*, catalogo della mostra (Paris, Musée d'Orsay, 2008), Paris, Hazan/Musée d'Orsay, 2008, pp. 18-57.
- Pastoreau 2006 [2005]** Michel Pastoreau, *Il piccolo libro dei colori*, Milano, Ponte alle Grazie/Adriano Salani Editore, 2006 [ed. orig. francese 2005].
- Pizzorno 2008 [1960]** Alessandro Pizzorno, *Sulla maschera*, Bologna, Il Mulino, 2008 [ed. orig. francese 1960].

- Progresso Fotografico 1980** "Progresso fotografico", a. 87, n. 3, marzo 1980, numero monografico *Sperimentazione* a cura di Giuseppe Bonini.
- Renner 2009** Eric Renner, *Pinhole Photography. From Historic to Digital Application*, Burlington, Focal Press, 2009.
- Renner / Spencer 1996** Eric Renner / Nancy Spencer (a cura di), *Paolo Gioli*, numero monografico di "Pinhole Journal", vol. 12, n. 2, agosto 1996.
- Rovatti 2013** Pier Aldo Rovatti, *Prefazione*, in Roger Caillois, *I giochi e gli uomini*, Milano, Bompiani, 2013.
- Scimè 1988** Giuliana Scimè (a cura di), *50 anni di fotografia sperimentale in Italia 1935-1985*, catalogo della mostra, Agrigento, Centro Culturale Editoriale Pier Paolo Pasolini, 1988.
- Senaldi 2003** Marco Senaldi, *Cover Theory. L'arte contemporanea come re-interpretazione*, Milano, Libri Scheiwiller, 2003.
- Sergio 2014** Giuliano Sergio (a cura di), *Paolo Gioli. Abuses. Il corpo delle immagini*, catalogo della mostra (Napoli, Villa Pignatelli, 2014), Roma, Peliti, 2014.
- Spender 2014** Matthew Spender (a cura di), *Francis Bacon. Inseguire i sensi*, Firenze, Edizioni Clichy, 2014.
- Squiers 2014** Carol Squiers (a cura di), *What Is a Photograph?*, catalogo della mostra (New York, International Center of Photography, 2014), New York, ICP/Delmonico, 2014.
- Strauss 1994** Tedd Strauss (a cura di), *Experimental Vision. The Evolution of the Photogram since 1919*, catalogo della mostra (Denver Art Museum, 1994), Denver Art Museum, 1994.
- Stringa 2009** Nico Stringa, *Paolo Gioli pittore: la poetica in nuce*, in Sergio Toffetti/Annamaria Licciardello (a cura di), *Imprint cinema. Paolo Gioli. Un cinema dell'impronta*, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia/Kiwido-Federico Carra Editore, 2009, pp. 71-75.
- Toffetti / Licciardello 2009** Sergio Toffetti / Annamaria Licciardello (a cura di), *Imprint cinema. Paolo Gioli. Un cinema dell'impronta*, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia/Kiwido-Federico Carra Editore, 2009.
- Trevi 2012** Emanuele Trevi, *Cere scritte. L'illusione della materia*, in Andrea Daninos (a cura di), *Avere una bella cera. Le figure in cera a Venezia e in Italia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Fortuny, 2012), Milano, Officina Libreria, 2012, pp. 69-75.
- Valtorta 1986** Roberta Valtorta (a cura di), *Paolo Gioli. Obscura la natura riflessa*, catalogo della mostra (Verbania, Museo del Paesaggio, 1986), Milano, Electa, 1986.
- Valtorta 1995a** Roberta Valtorta, (a cura di), *Paolo Gioli. Fotografia, dipinti, grafica, film*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1995-1996), Udine, Art&, 1995.
- Valtorta 1995b** Roberta Valtorta, *Gioli e l'arte che accade*, in Paolo Gioli, *Sconosciuti*, Udine, Art&, 1995.
- Valtorta 2004** Roberta Valtorta (a cura di), *Paolo Gioli. Polaroid in bianco e nero e a colori su carta da disegno 1987-1998*, catalogo della mostra, Chiasso, Galleria Folini Arte Contemporanea, 2004.
- Valtorta 2007** Roberta Valtorta (a cura di), *Paolo Gioli. Volti attraverso. Tokyo 1996*, catalogo della mostra, Chiasso, Galleria Folini Arte Contemporanea, 2007.

- Vampa 2005** Paolo Vampa (a cura di), *Film di Paolo Gioli*, Roma, Rarovideo, 2005.
- Vampa 2007** Paolo Vampa (a cura di), *Paolo Gioli. Thirty 50 x 60 Polaroid and Five Films*, catalogo della mostra (Beijing, offiCina Beijing, 2007), Beijing, officinal/Timezone 8, 2007.
- Wittgenstein 2009 [1921]** Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, in Id., *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, a cura di Amedeo G. Conte, Torino, Einaudi, 2009 [ed. orig. inglese 1921].
- Zannier 2001** Italo Zannier (a cura di), *Sperimentalismo fotografico in Italia 1970-2000*, catalogo della mostra (Lestans, Villa Savorgnan, 2001), Spilimbergo, Centro di Ricerca e Archiviazione della Fotografia, 2001.

— fonti

116 **Fotografia e politica.
Intervista a Jacques
Rancière**

— DILETTA MANSELLA
PATRIZIA ATZEI

Fotografia e politica. Intervista a Jacques Rancière

Abstract

This interview with Jacques Rancière, one of the most prominent French philosophers writing today, articulates a crucial point in his thinking: the nexus between politics and the image. In this relationship, the politics of aesthetics can be explained as an attempt “to make visible what has not been seen, to provide a different view of what has too easily been seen, to relate what was previously unrelated, to produce ruptures in the sensible fabric of perceptions and in the dynamics of emotions”. Within this discursive order, however, Rancière sees photography not in terms of its specificity, but as an “image” among images.

Keywords

JACQUES RANCIÈRE, IMAGE, POLITICS, ARTS, VISIBLE, INVISIBLE, WORDS

Q uesta intervista condotta da Diletta Mansella e Patrizia Atzei, rispettivamente allieva e studiosa di Rancière, è stata sollecitata da Christophe David, membro del comitato di redazione della rivista francese “Tumultes”, dove la versione originale è in corso di pubblicazione ⁻¹.

DM / PA Prima di discutere della fotografia e del suo rapporto con la politica, una domanda introduttiva circa il posto che l'immagine occupa nello sviluppo del suo pensiero. In quale momento è sorto il suo interesse per le immagini e per quali ragioni? E inoltre, che cos'è che distingue l'immagine fotografica dalle svariate tipologie di immagini di cui lei si è occupato?

JR Due sono le cose da distinguere. Uno è l'amore per le immagini in generale, il piacere di guardare dei quadri o dei film, o di fantasticare davanti a cartoline o immagini di album. Ho sempre provato questo tipo di piacere, come tanti altri, facendolo durare più a lungo grazie al

desiderio di scrivere su questa o su quell'immagine. Ma ciò non implica affatto il bisogno di scrivere sull'immagine come problema in sé.

Le prime richieste che ho avuto di scrivere sulle arti dell'immagine – sul cinema, per i “Cahiers du Cinéma”, o sulla pittura, per la mostra *Face à l'Histoire* [1996-1997] – erano all'inizio interessate a quel che potevo dire del loro rapporto con la storia e con la rappresentazione della società. Se mi sono trovato a parlare delle immagini come tali, questo è stato come estensione della mia personale critica delle nozioni di illusione e ideologia. L'aspetto essenziale del mio intervento filosofico consiste nel mettere in causa lo schema del mito della caverna, dalla sua origine platonica sino alla critica dello “spettacolo”, passando per la teoria marxista dell'ideologia. Più precisamente mi sono trovato a considerare l'immagine come oggetto, in un momento in cui questa si è trovata coinvolta nella drammaturgia della ‘fine’, quella che aveva già imperversato a proposito della ‘fine’ della politica, della storia, delle ideologie, ecc. Da una parte dunque vi era la grande lamentela che diceva che la realtà era svanita, che tutto era divenuto immagine, e che eravamo passivamente inondati da un flusso ininterrotto di immagini. Dall'altra invece, vi era il discorso sulla fine dell'immagine, che ne lamentava la perdita dell'alterità, e che fossimo dunque sottoposti al regno osceno di una realtà senza scarto: la realtà televisiva. Tale lagnanza era sostenuta da un'opera cinematografica significativa, *Histoire(s) du cinéma* di Godard [1988-1998], che celebrava l'immagine come icona, separando i piani dei film dalla loro funzione narrativa. È in tale contesto che ho parlato per la prima volta direttamente dell'immagine, in occasione di un intervento al Centre National de la Photographie, che in seguito è divenuto il primo capitolo del *Destino delle immagini* ⁻². In quest'intervento, come in diversi altri, cercavo allo stesso tempo di mettere in discussione i grandi schemi teleologici dell'evoluzione storica e di mostrare l'attività che era in gioco nell'immagine, il carattere operativo dell'immagine – contro quelli che ne denunciavano la passività –, il suo carattere relazionale – contro quelli che la iconizzavano. In questo testo, a dire il vero, non ho tracciato una tipologia delle immagini, ma soltanto una definizione dei tipi di *imageité* dominanti nelle mostre contemporanee. È in questo contesto che mi sono occupato delle immagini fotografiche presentate nella mostra *Memoria dei campi* ⁻³. Era mia intenzione mostrare che proprio là dove l'immagine fotografica era esposta come testimonianza nuda dell'orrore nudo di un processo di disumanizzazione, lo sguardo che vi si posava era informato dalla tradizione pittorica, dal modo in cui le rappresentazioni pittoriche hanno giocato sui rapporti tra l'umanità, l'animalità e la mineralità dei corpi. Sono stato portato a scrivere direttamente sulla fotografia, sia attraverso sollecitazioni esterne (ad esempio per una mostra di Raymond Depardon), sia anche stabilendo un rapporto critico con le funzioni che si cercava di attribuire alla fotografia, per favorire questa o quella estetica o anti-estetica. Vanno anche ricordate e la polemica sull'irrappresentabile, condotta dai lanzmanniani, e l'opposizione tra *punctum* e *studium*

proposta da Barthes. Nel primo caso l'immagine veniva recessa a beneficio della parola, nell'altro, al contrario, l'immagine diveniva l'unica testimonianza della presenza di un corpo, opposta ad ogni tipo di commento, a ogni attribuzione di significato. Situandomi ancora una volta nello scarto tra una denuncia radicale e una sacralizzazione dell'immagine, mi sono trovato a mostrare le logiche contraddittorie che affiorano alla superficie di immagini fotografiche all'apparenza prive di mistero: un angolo di cucina nell'opera di Walker Evans o un'adolescente un po' ingenua in quella di Rineke Dijkstra.

DM/PA Lei ha detto che il suo interesse per le immagini s'inscrive nell'estensione della sua critica alle nozioni d'illusione e ideologia. Ha menzionato la sua lettura polemica del mito della caverna di Platone, della nozione di spettacolo di Guy Debord e del concetto marxista di ideologia: ciò che tali approcci alle immagini sembrano condividere è il presupposto di una sorta di sdoppiamento del reale che, dividendosi in illusione e realtà, rende necessaria, in maniera più o meno implicita, la figura di un 'maestro' dotto che, spiegando, sia capace di aprire un accesso al reale ai più. Quest'idea è declinata in modo particolare nell'analisi delle immagini mediatiche da lei proposta in *Le spectateur émancipé* ⁻⁴, nella quale critica soprattutto la visione secondo cui "Il male delle immagini [consisterebbe] nella loro stessa quantità, nella profusione con cui le immagini invadono, senza via d'uscita possibile, lo sguardo affascinato e il cervello rammollito della moltitudine dei consumatori democratici di merci e di immagini". A tale tesi largamente diffusa, lei oppone l'idea secondo la quale i mass media "non ci sommergono affatto in un torrente d'immagini che documentano massacri [...], ma al contrario, ne riducono il numero, facendo in modo di selezionarle e ordinarle." Così, lei scrive, "noi non vediamo troppi corpi sofferenti. Ma vediamo troppi corpi senza nome, troppi corpi incapaci di restituirci lo sguardo che rivolgiamo loro, corpi che sono oggetto di discorsi, senza avere essi stessi la possibilità di parlare." In che modo tale critica potrebbe operare nell'ambito di una fotografia che rivendica semplicemente di voler 'documentare' gli avvenimenti dell'attualità?

JR La grande epoca del fotogiornalismo, concepito come 'semplice documentazione' destinata alla stampa di attualità, è ormai alle nostre spalle. La rivista, un tempo dedicata allo 'shock delle foto', ha da tempo diminuito lo spazio lasciato agli orrori della guerra, per darne invece sempre più a immagini di felicità che ci mostrano divi del mondo dello spettacolo con i loro nuovi partner. E, in linea di massima, la funzione informativa dell'immagine fotografica è in calo in diversi modi. Lo spostamento dell'informazione sull'attualità dalla stampa alla televisione, in cui alcuni hanno visto il regno dell'immagine, ha, di contro, riportato l'immagine alla funzione principale d'illustrare il discorso. Un'infinità di immagini – comprese quelle delle torture di Abu Ghraib – sono

messe in circolazione direttamente dagli attori stessi degli avvenimenti. E lo scetticismo nei confronti dell'immagine-testimonianza si è generalizzato: le immagini di Capa destano oggi gli stessi sospetti di quelli suscitati dall'immagine del bambino palestinese ucciso nelle braccia di suo padre. Pertanto, la stampa ha sviluppato una dottrina secondo la quale la propria missione non consiste tanto nell'informare, quanto nel 'decifrare' l'informazione. Senza dubbio il fotogiornalismo esiste sempre – e non entreremo in un dibattito sul catastrofico declino della professione – ma una cosa è certa: il fotogiornalismo tende a dissociarsi dal giornalismo stesso e dai suoi supporti. Il lavoro dei fotoreporter è infatti molto più visibile nelle riviste specializzate, nei festival, nelle mostre, nei siti internet specializzati che nella stampa d'attualità.

Ciò significa che la fotografia è ormai giudicata meno in rapporto alla realtà di ciò che mostra, quanto rispetto al significato dell'atto di colui che la fa (che si tratti del reporter professionista o di una guardia di Abu Ghraib). Il lavoro del fotoreporter tende così ad avvicinarsi a quello dell'artista. Già precedentemente, mettendo in discussione l'idea di immagine nuda, a proposito della mostra sulle immagini dei campi di concentramento, avevo sottolineato in che modo il nostro sguardo su tali immagini fosse informato dai modelli pittorici. Ma oggi è la concezione stessa del lavoro del fotoreporter che tende ad avvicinarsi alla pratica artistica. Più precisamente, essa tende ad avvicinarsi a quella forma di lavoro artistico che occupa un posto importante nell'arte contemporanea: il 'progetto', che mira a render conto della situazione di questa o quella comunità, che comporta quindi in primo luogo un lungo lavoro di ricerca sul campo ed eventualmente di partecipazione alla vita di tale gruppo e, successivamente, un lavoro di costruzione e organizzazione in serie delle immagini, in modo che esse vengano a comporre una narrazione o un discorso. Guardate le immagini di Zeppelin sui lavoratori dei cantieri navali del Bangladesh, riunite in una serie intitolata *Gli ultimi galeotti*. Si assiste a una costruzione cinematografica della serie in piani d'insieme e in piani ravvicinati – che colgono l'allineamento dei corpi, i gesti coordinati di braccia in primo piano, o la contrazione dei volti prodotta dallo sforzo. Tutto questo ricorda inoltre alcuni celebri quadri, come *I battellieri del Volga* di Il'ja Efimovič Repin. Quest'aspetto pittorico non è dissimulato. E non è più neanche percepito come quel vergognoso peccato di estetismo di cui venivano accusati un tempo i fotografi che trasformavano in pittoriche madonne madri di famiglia coperte di stracci, come accadde ad esempio a Dorothea Lange, per la sua celebre fotografia della madre indiana. In effetti non si tratta più tanto di esibire apertamente la miseria, quanto di costruire materialmente la visibilità di un'idea: quella della 'catena' come caratteristica della condizione dei lavoratori del XXI secolo, del tutto simile a quella dei detenuti condannati ai lavori forzati nel XIX. Nella logica del progetto e della serie che avvicina oggi il lavoro del fotoreporter a quello dell'artista, l'opposizione fra testimonianza nuda e intenzione pittorica tende a cancellarsi. L'intenzione pittorica è essa stessa inclusa all'interno di un'idea

artistica che – nel caso del reportage di Zeppelin – è una proposta sulla visibilità del lavoro oggi, la quale si iscrive in un insieme di proposte sulla sua visibilità e insieme la sua invisibilità (ad esempio le serie, i film e le installazioni di Allan Sekula su “lo spazio dimenticato” del mare che è anche quello del lavoro).

DM/PA Quale tipo di fotografia sarebbe oggi capace di produrre immagini partendo da una posizione diversa da quella del *voyeur* o del “ladro” d’immagini?

JR Prima di tutto, credo sia opportuno discutere la connotazione negativa che si attribuisce ai termini *voyeur* e “ladro” d’immagini nel contesto attuale. La denuncia dell’oscenità delle immagini è certamente giustificata da numerosi esempi. Ma oggi essa serve troppo spesso come alibi per dichiarare l’inutilità e il non-luogo delle immagini, per rifiutare il fatto che si faccia vedere in generale. Penso alla campagna che è stata fatta contro la mostra della fotografa palestinese Ahlam Shibli al Jeu de Paume. Le fotografie, che mostravano il culto dei martiri riservato agli autori di attentati suicidi, sono state tacciate di apologia del terrorismo. Ma perché supporre che il fatto di vedere tali immagini causasse *ipso facto* l’adesione dei visitatori parigini a quel culto? Le associazioni ebraiche che le hanno denunciate avrebbero anche potuto vedervi l’occasione, offerta ai visitatori, di coglierne con repulsione tutto il fanatismo. Quella denuncia aveva, nei fatti, una portata molto più radicale. Essa voleva dire in definitiva: non bisogna mostrare alcuna immagine che attesti, in qualsiasi forma, la realtà dell’occupazione.

Contro tutto ciò, bisogna riaffermare la necessità di vedere e di far vedere, e, per far questo, improvvisarsi ladri, se capita. La fotografia si è nutrita storicamente di una certa consuetudine del furto: lo ha fatto filmando quel che non doveva esserlo o quel che non era destinato ad esserlo. Sottraendo le immagini a coloro che ne erano i ‘proprietari’, essa ha sconvolto quella che si presumeva fosse la sua funzione principale: la fissazione delle identità. È proprio attraverso tale sconvolgimento che essa ha fondato la sua duplice potenzialità artistica e politica. Questa duplice potenzialità è oggi minacciata dall’avanzata della proprietà (ossia il diritto reclamato dall’individuo alla proprietà della sua immagine, che minaccia il cuore estetico della fotografia: la bellezza dell’anonimo) e da quella di diversi tipi di moralismo che affermano, a seconda dei casi, il suo carattere indegno o superfluo. Non c’è da lasciarsi intimidire da tali ingiunzioni. Ma è certo che esse ci dirigono verso un doppio spostamento, anche contraddittorio. Da una parte tali ingiunzioni richiedono che si conferisca alla fotografia una maggiore autonomia rispetto alla stretta esigenza documentaria. Per restare ancora un po’ in Palestina, penso a quella fotografia di Eyat Baba nella sua serie su Gaza, in cui si vedono due gruppi di bambini affacciati al balcone di edifici crivellati dalle bombe. Quei bambini guardano la strada come potrebbero farlo dai balconi di un qualsiasi palazzo di una periferia tranquilla. È

più di un'immagine banale della vita che continua nonostante i bombardamenti. Si tratta piuttosto di un'apparizione che è al contempo un ritrarsi: sembra che i bambini escano dalla parete crivellata dai proiettili per rivolgere il loro sguardo verso lo spettacolo della strada che noi non vediamo: è una sorta di autonomia del visibile rispetto a colui stesso che lo inquadra frontalmente. Il visibile si sottrae al fotografo che lo coglie e, contemporaneamente, lo rende libero di render giustizia, senza vergogna, all'aspetto 'estetico' di quel muro grigio bucato dappertutto, dal quale le figure colorate dei bambini si distaccano appena, come in un quadro Nabis. D'altro canto, la richiesta è piuttosto quella di rendere la fotografia l'oggetto di un contratto tra colui che prende le immagini e il suo soggetto. Ci sono tutti i tipi di contratto ovviamente, dal servizio minimo delle fotografie di Philip-Lorca diCorcia, che indica il prezzo pagato ai modelli per la loro posa, al contratto civile fotografico teorizzato da Ariella Azoulay, che definisce un accordo tra il fotografo, o la fotografa, e i suoi soggetti, circa l'uso politico delle loro immagini.

Ma più che l'aspetto quasi-legale dell'accordo del fotografo con il suo soggetto, quel che oggi mi sembra più significativo è l'integrazione dell'atto fotografico a una pratica più ampia. Può trattarsi della pratica di documentazione su un gruppo sociale o umano, spesso legata alla lotta per i propri diritti o per il proprio riconoscimento. La fotografia prende posto, in tal modo, accanto al film e al video nello sforzo di dare un volto, ed eventualmente una voce, a coloro che sono altrimenti conosciuti soltanto come clandestini o come vittime: dai lavoratori *sans papiers* ai migranti che tentano il passaggio a Calais. Si tratta allora di rendere altrimenti visibile quel che è nascosto o quel che è stato già visto, già integrato attraverso registri convenzionali. Ma quest'allargamento può anche essere inteso come progetto che lega il lavoro fotografico a un lavoro sull'archivio – fotografico, o di altro tipo. È possibile che i due lavori si combinino, come si è visto recentemente nella mostra di Mathieu Pernot al Jeu de Paume [2014]. Il percorso di questo fotografo illustra bene le diverse direzioni che può prendere oggi un lavoro fotografico. Il suo lavoro è stato inizialmente percepito, qualche anno fa, nel suo aspetto più anonimo e insieme più spettacolare: la serie degli *Hurleurs* che si rivolgevano, dall'esterno, ai prigionieri. Senza alcun dubbio queste fotografie implicavano una certa complicità tra il fotografo e i suoi soggetti, ma gli urlatori avrebbero potuto essere chiunque e assumere una funzione simbolica quasi universale. Da allora, *Les hurleurs* sono stati in un certo modo reintegrati in un lavoro più ampio su una comunità Rom ben precisa. E Mathieu Pernot ha dato a tale lavoro la sua estensione storica attraverso la propria ricerca su un campo Rom pressoché cancellato dalla storia dell'Occupazione. Ma allo stesso tempo la mostra sottolineava un ulteriore scarto rispetto alla pratica documentaria concentrata su un gruppo definito, proponendo, a quanto pare, un lavoro di tutt'altro genere: un lavoro sull'utopia degli agglomerati urbani del dopoguerra, realizzato a partire da cartoline notevolmente ingrandite, da cui Pernot aveva estratto figure normalmente invisibili,

come quelle di alcuni bambini che sono divenuti il simbolo di un certo sogno di felicità collettiva perduta. La fotografia viaggia così oggi tra la presa dal vivo e l'esame minuzioso degli archivi, tra la pratica documentaria impegnata, che vuol rendere alla comunità la sua dignità e la sua storia, e la manipolazione poetica delle immagini, che è anche una modalità di ricerca di quel che la loro storia contiene come rivelazioni possibili e come linee di fuga ancora inosservate.

La morale di tutto questo è senza dubbio l'impossibilità di definire una norma della buona immagine, che la si tragga dal soggetto, dalla distanza, dall'inquadratura o da qualche altro parametro dell'atto fotografico. C'è sempre questo doppio movimento: uno che libera la fotografia dall'obbligo di provocare un senso e un effetto definiti, l'altro che l'inquadra in un insieme significativo. C'è sempre una tensione estetica tra un volere e un non-volere, che non si risolverà mai in una formula (*Verfremdungseffekt*, o altro). In tutti i casi, non credo che ci possa essere fotografia senza un desiderio eccessivo di prendere delle immagini, senza il presentimento che esse possano dire sempre più di quel che noi ci aspettiamo da loro o di quel che vi vediamo al momento dello scatto.

DM/PA Nel testo che ha dedicato all'opera di Raymond Depardon – il cui titolo, *L'art de la distance*, è già di per sé eloquente – si è interessato alla ricerca della “buona distanza” e della “immagine giusta”, che lei legge come esigenza ad un tempo estetica, etica e politica della fotografia di Raymond Depardon. Potrebbe ritornare su quest'idea?

JR Non ho scelto Raymond Depardon per illustrare un'idea della fotografia. È il contrario. Partendo dalla richiesta da lui rivoltami di scrivere sulla sua mostra alla Maison Européenne de la Photographie [2000], ho cercato d'individuare in che cosa consistesse la specificità del suo modo di praticare e d'espone la fotografia e ho ritenuto di poterla riassumere come “arte della distanza”. Questa nozione abbraccia diverse cose. La distanza è, prima di tutto, una questione temporale. L'ho contrapposta alla ricerca dell'“istante decisivo” alla Cartier-Bresson, in cui un gesto, un atteggiamento, un'espressione, riassumono un mondo in una frazione di secondo. Il tempo della fotografia di Depardon è il tempo banale della gente che egli rappresenta, non il momento eccezionale in cui i soggetti gli rivelerebbero, a loro insaputa, la verità su se stessi. È, in secondo luogo, una questione spaziale: mai un'eccessiva vicinanza, pochi primi piani espressivi, una certa distanza rispetto all'ostentazione spettacolare del dolore, come nello stile di W. Eugene Smith; e neanche grandi affreschi di popoli in sosta o in marcia verso l'esilio alla Sebastião Salgado. Le fotografie di Depardon sono generalmente riprese a media o a lunga distanza. Esse contengono, in genere, un numero abbastanza limitato di persone. Sono, quindi, in un certo senso, fotografie troppo larghe rispetto al loro contenuto. Non sono mai riempite dal loro soggetto, non si propongono mai come identiche alla manifestazione di

tale soggetto. La mia intenzione è stata quella di mostrare come queste scelte di distanza non siano state né semplici preferenze artistiche per certi tipi d'inquadratura, né semplici scrupoli morali, dunque che esse non traducessero il disagio del *voyeur* di fronte a popolazioni miserabili e sofferenti. Dire che si tratta di una scelta contemporaneamente estetica, etica e politica, equivale a dire che essa riguarda il tempo e lo spazio come forme della divisione del sensibile. Una divisione del sensibile è un gioco tra il sensibile e il suo senso. È una certa distribuzione dei corpi nello spazio materiale del visibile, che è anche, immediatamente, una distribuzione degli individui nello spazio simbolico della comunità. È la maniera attraverso la quale i corpi sono visibili e pensabili – il che vuol dire anche, inversamente, che è la maniera in cui uno sguardo, un linguaggio, una modalità interpretativa, li mette al loro posto. L'arte della distanza acquisisce allora un terzo significato: in tali questioni di tempo e di spazio, per il fotografo si tratta di trovare la buona distanza fra un senso e un altro, tra la forma che si offre alla vista e il senso – o il non senso – che le viene attribuito. La giusta distanza si trova allora tra due eccessi. Da una parte è l'immagine che pretende di far riconoscere immediatamente il senso di una presenza sensibile: l'identità sociale delle persone rappresentate, la loro maniera di essere, il senso della loro situazione. Dall'altra c'è l'immagine che, invece, rimanda ogni determinazione positiva all'insignificanza di un atteggiamento o al non-senso di un gesto. Nei due casi l'adeguarsi dell'inquadratura al soggetto pretende di dire tutto, sia sul senso che sul non-senso. La posizione un po' troppo distante, l'inquadratura un po' troppo larga di Depardon definiscono allora la giusta distanza tra un senso e un altro: gli individui rappresentati non sono né i rappresentanti di gruppi umani che rendono visibile quel che conosciamo della loro identità e della loro situazione, né forme grafiche pure o burattini, testimoni del non-senso delle cose umane.

Parlare di giusta distanza vuol dire suggerire un rapporto fra la giustezza dell'immagine e la sua giustizia. Di fatto, la questione del rapporto tra sensibilità e senso è anche una questione di giustizia. L'immagine giusta è un'immagine che cerca di rendere giustizia a coloro che rappresenta. Il problema viene spesso sollevato allorché l'immagine rappresenta membri di gruppi umani vittime di povertà, di violenza e di ogni altra forma di sfortuna collettiva. Ma precisamente, non si tratta soltanto di una questione giuridica e morale (il fotografo ha il diritto di prendere e pubblicare immagini di persone in situazioni di umiliazione o di sofferenza?). Si tratta di giustizia relativa al modo in cui alcuni gruppi umani sono identificati e localizzati nell'ordine del visibile, del dicibile e del pensabile. La prima ingiustizia subita dagli esseri umani consiste sia nel rimanere invisibili, sia nell'essere assegnati a un posto predeterminato nel visibile e nel pensabile. Ora, Raymond Depardon ha fotografato molto in Africa, continente conosciuto come il territorio per eccellenza della tradizione, della miseria e della violenza etnica. La giustizia delle sue immagini consiste nel restituire a coloro che fotografa – ribelli Toubous o carnefici di Kigali, coloni bianchi dell'Africa

del Sud o neri dei quartieri poveri di Soweto, bambini dell'Angola che raccolgono i chicchi di grano che cadono da un sacco o malati di un ospedale etiope – una comune umanità, affrancata dalle stimmate della crudeltà o della miseria. Certamente, questa umanità comune, questa comune inserzione in una giustizia egualitaria del visibile può essa stessa cospirare con l'ingiustizia, se ugualmente permette che si ignori ciò che questa gente subisce e ciò di cui è capace. L'immagine fotografica giusta non è soltanto quella che dis-identifica i corpi sottraendoli a una visibilità predeterminata. È quella, anche, che lascia vedere ciò che non può dire, appellandosi così a un supplemento: le altre immagini con le quali essa compone una serie, il movimento del film, la parola aggiunta sulle pareti della sala di esposizione o nel libro in cui le immagini sono riproposte. Tutto ciò equivale a dire, ancora una volta, che mai nessuna immagine può essere giusta, autosufficiente. L'ingiustizia è inscritta in diverse maniere, eventualmente contraddittorie, nel paesaggio del mondo sensibile e nelle forme in cui questo è descritto e interpretato. E non basterà mai posizionare la propria macchina fotografica nel posto giusto e nel momento giusto per annullarne gli effetti. Sarà sempre necessario un supplemento per restituire agli esseri umani un nome e una storia. Ciò vale tanto per le fotografie esposte da Raymond Depardon quanto per le fotografie celate dalle installazioni di Alfredo Jaar, di cui ho parlato in *Le spectateur émancipé* –⁵. Bisogna restituire un nome e una storia a coloro che sono stati strappati agli stereotipi dell'identità o ai *clichés* dell'arretratezza e della vittimizzazione. Ho cercato di mostrare che tutto ciò suppone un allargamento del concetto di immagine, una concezione dell'immagine come rapporto fra forme, parole e tempi, ma anche fra somiglianze, analogie e dissomiglianze.

DM/PA Il rapporto parola-immagine è fondamentale nei suoi scritti. Esso assume forme molteplici. Ad esempio, il discorso degli artisti sul loro lavoro può avere, come nell'opera di Depardon, la funzione di dire quel supplemento che l'immagine tace. Lei si è anche occupato del rapporto che si stabilisce tra un'immagine e la sua didascalia, dello spostamento che il titolo di un'opera può produrre nella ricezione dell'immagine stessa, come avviene per esempio in Lewis Hine. Altrove, più precisamente nella quattordicesima scena del suo libro *Aisthesis* –⁶, dedicato a *Sia lode ora a uomini di fama* di James Agee e Walker Evans, analizza il lavoro congiunto di uno scrittore e di un fotografo che vogliono render conto, ognuno a suo modo, delle condizioni di vita dei mezzadri dell'Alabama nel 1936. Infine, in modo più generale, lei definisce il discorso critico come discorso che fa emergere una nuova visibilità delle opere. Il suo lavoro ci mette di fronte, quindi, a svariate declinazioni possibili del rapporto parola-immagine: ci piacerebbe sapere in che modo tali figure si relazionano le une con le altre

JR Le diverse figure del rapporto parola-immagine che ho riunito segnano il rifiuto di due discorsi dominanti sull'immagine, che

rappresentano due modi opposti di trattare la stessa idea, quella del silenzio dell'immagine. Esistono infatti due maniere di concettualizzare questo preteso silenzio. La maniera critica è quella che accusa l'immagine di tacere la realtà di ciò che offre allo sguardo. Al contrario, la maniera affermativa è quella che loda l'immagine in quanto la sua stessa grossolana presenza mette a tacere i commenti che nascondono la singolarità di un dato reale. Per l'una ricordo la famosa frase di Brecht/Benjamin, i quali entrambi dicevano che la fotografia di una fabbrica non ci racconta nulla della realtà dei rapporti sociali che costituiscono la sua realtà. Per giungere ad essere una verità più che lapalissiana (quando si vede una facciata non si vede ciò che c'è dietro), la frase deve assimilare questo rapporto tra il dentro e il fuori alla divisione platonica fra le posizioni di coloro che vivono in un mondo d'immagini – nel quale si guarda – e di coloro che, al contrario, vengono istruiti dalla luce della scienza. Bisognerebbe supporre un mondo di spettatori, smarriti e storditi, che non sanno leggere le immagini, mondo nel quale attribuire ai saggi il compito di decodificare per loro tali geroglifici. È proprio ciò che accade, ad esempio, nell'*ABC della guerra* di Brecht. Ma questa posizione obbliga nei fatti a sdoppiare il silenzio dell'immagine, a trasformarlo in un linguaggio ingannevole. Mostrandoci una fotografia dello sbarco, Brecht ci spiega che quel soldato americano, in realtà, non è venuto per lottare contro i nazisti ma contro i comunisti. Ma l'immagine di un soldato che sbarca non è che l'immagine di un soldato che sbarca. Non afferma nulla sulle ragioni per le quali sbarca. L'immagine non può essere contemporaneamente silenziosa e bugiarda. Dall'altra parte, la posizione opposta, è quella che celebra la verità dell'immagine come impronta stessa del reale. È la posizione di Barthes in *La camera chiara*, riassunta nell'opposizione tra *punctum* e *studium*: il colpo diretto del vero che fa esplodere l'enciclopedia del sapere. Ma questo platonismo rovesciato, che dà all'immagine il posto del vero e alla parola dotta il ruolo della dissimulazione è ugualmente segnato dalla contraddizione: gli elementi visivi selezionati da Barthes sono in realtà determinati da significazioni verbali (il collo alla Danton del bambino, la "bambola" della bambina) o da un sapere anteriore (la storia del condannato a morte Lewis Payne).

All'assunto di questo silenzio dell'immagine che fa tacere le parole e che le parole devono far parlare, ho opposto una doppia determinazione dell'immagine, come potere congiunto di concatenazione e di sospensione. Questo doppio rapporto implica esso stesso un ripensamento del rapporto tra parola e forma visiva. A coloro che oppongono incessantemente la realtà autonoma dell'opera pittorica all'inutilità del discorso estetico, ho sempre obiettato che l'arte esiste soltanto attraverso le parole che la rendono visibile come tale e che le trasformazioni della sua visibilità si generano nella rete intrecciata dalle parole. È così che, nel *Destino delle immagini*, ho cercato di rintracciare la genealogia dell'astrazione pittorica attraverso testi critici del XIX secolo nei quali era già operante uno sguardo astratto su opere figurative, riviste e

riscritte come caos di gesti pittorici o come armonia di forme astratte. Una tale trasformazione suppone essa stessa un lavoro particolare sul potere che hanno le parole di rendere visibile senza far vedere. Partendo da questo punto, mi è sembrato necessario evidenziare una nozione dell'immagine che sussuma allo stesso tempo i modi d'essere e le operazioni che provengono dal campo visivo e quelli che appartengono al campo verbale. Le parole sono necessarie per supplire al *relativo* silenzio delle forme visive. Ma questo supplemento non è preminentemente quello della spiegazione. È prima di tutto quello della *modalizzazione* che assegna loro una cornice di visibilità, un regime emozionale, un efficiente di mutismo o di eloquenza.

Questa opera su piani molto diversi. Vi è la costruzione dei regimi di sensibilità, secondo i quali noi percepiamo degli oggetti, delle forme e dei gesti come arte. E vi sono le forme di contestualizzazione, decontestualizzazione, accompagnamento, scarto, etc., che sono proprie a questo o a quel singolare approccio. Così *Moires* di Éric Rondepierre presenta una serie di fotografie di fotogrammi prelevati da vecchi film americani, spesso anonimi, e in via di decomposizione. Ognuna di queste fotografie diviene immagine, manifestando il rapporto, a un tempo conflittuale e complice, fra le figure che appartenevano al racconto filmico e le figure aleatorie generate dalla corrosione della pellicola. Inoltre ognuna di queste immagini è anche inserita in un *dépliant* che contiene un testo. Tale testo dà raramente indicazioni sul film da cui il fotogramma è tratto. Più spesso, Rondepierre tiene un diario che registra i momenti della vita quotidiana che accompagnano il lavoro d'archivio, ci racconta una storia d'amore vissuta, che conferisce una propria modalità all'immagine priva del proprio contesto. Ma lo fa traendo profitto dal duplice potere che hanno le parole di costruire l'immagine: attraverso l'evocazione di un visibile e attraverso le condensazioni, gli spostamenti che connettono diversi regimi di significazione. In breve, sia le forme visibili che le parole creano l'immagine. La creano nella loro giustapposizione e la creano, separatamente, nei giochi di accostamento e di scarto che mettono in opera. Immagine allora è, contemporaneamente, la denominazione di una forma visiva e la denominazione di una funzione comune alla forma visiva e ai giochi della scrittura. È in tale prospettiva che mi è stato possibile parlare di frase-immagine, dicendo che la frase non era un aspetto del verbale, né l'immagine un aspetto del visibile. Ma al contrario, 'frase' designava una funzione di continuità e 'immagine' una funzione di sospensione. Su tutto ciò si fondano, inoltre, effetti di scarto che possono essere effetti politici. Nel caso delle fotografie sul lavoro minorile di Lewis Hine, ho sottolineato l'atteggiamento gioioso o disteso di quei piccoli lavoratori di cinque od otto anni, un atteggiamento che il fotografo deve, in un certo modo, smentire attraverso la didascalia, che ci informa invece sulle loro terribili condizioni di lavoro. D'altro canto, è la fotografia che, attraverso la sua autonomia, smentisce la politica esplicita della didascalia di denuncia e mette in opera un'altra politica, quella dell'affermazione positiva

della capacità delle vittime di padroneggiare il loro corpo e la loro immagine. Ma la didascalìa può a sua volta smentire il fotografo, per la libertà da lui lasciata ai bambini di presentare la loro immagine. Nel caso del tandem Evans-Agee, c'è una esplicita strategia di sabotaggio del rapporto normale – consensuale – tra l'immagine che mostra e il testo che dice. L'immagine che dovrebbe mostrare la miseria, mostra soltanto muri fatti di travi, oggetti domestici in ordine, elementi decorativi insignificanti, personaggi che posano o si preparano a posare. Il testo, che dovrebbe proporre una sintesi di quanto visto, si mette a descrivere, a 'far vedere' ogni oggetto presente in ogni cassetto e ad associarvi la ricchezza di metafore tratte, ad un tempo, dalla Bibbia e dal Surrealismo. La fotografia crea l'immagine non parlando abbastanza, il testo la crea dicendone troppo. E la complementarità di questo difetto e di questo eccesso crea una politica delle immagini.

DM/PA Ai suoi esordi, la fotografia è stata considerata come intrinsecamente democratica. Così nel 1839 Jules Janin si emoziona del fatto che il dagherrotipo accoglie, senza gerarchizzazione alcuna, "la terra e il cielo, l'acqua corrente, la cattedrale che si perde nelle nuvole e la pietra, il mattone, il chicco di sabbia impercettibile che galleggia sulla superficie; [...] tutte queste cose, grandi o piccole, che sono uguali davanti al sole si incidono nello stesso istante in quella specie di camera oscura che conserva tutte le impronte"⁷. Questa dimensione egualitaria della fotografia, che si constata – a volte con sorpresa a volte con terrore – nel corso del XIX secolo, sembra quindi inestricabile da una fiducia nella sua oggettività, che si suppone raggiunta per i suoi procedimenti meccanici. Grazie alla macchina, interposta fra il corpo del fotografo e l'immagine, il procedimento di produzione delle fotografie, così come è percepito all'epoca, sembrava fondare un'autonomia dell'immagine fotografica rispetto alle scelte arbitrarie della composizione dei dipinti o rispetto alla capacità dell'uomo di restituire in maniera fedele la realtà. In breve, il processo fotografico sembrava, in un certo modo, indipendente dagli errori della soggettività. La percezione di questa dimensione democratica della fotografia è riconducibile unicamente a tale componente meccanica, ossia non-umana, che caratterizza la maniera in cui è stata vista ai suoi esordi?

JR Su questo, così come su molti altri punti, bisogna diffidare della logica che deduce, direttamente, da una rivoluzione tecnologica, effetti estetici e politici. La frase di Janin riflette i pregiudizi dell'epoca sul regno congiunto della macchina e della democrazia. Ma la questione dell'oggettività della rappresentazione meccanica è completamente distinta da quella dell'uguaglianza 'democratica' del rappresentabile. In primo luogo, tale oggettività è rimasta a lungo quella di un apparecchio caro, ingombrante e poco maneggevole, quindi a priori riservato a soggetti per i quali valeva la pena: monumenti minacciati, personalità celebri o rarità geografiche e antropologiche.

E l'uguaglianza di ogni cosa sotto il sole è stata un tema di predilezione per scrittori e pittori, senza rapporto alcuno con l'invenzione della fotografia. Flaubert e Maxime Du Camp portano con sé una macchina per fotografare i monumenti dell'alto Egitto, ad uso del mondo dei dotti, ma è soltanto nella frase di Flaubert che si percepiscono quei riflessi di luce sulle gocce d'acqua o quelle visioni d'insetti sui gambi che formano il paesaggio sensibile, all'interno del quale la figlia di un contadino si scopre capace di provare la nobile passione dell'amore. Su questo punto l'interesse democratico per l'infinitamente piccolo si lega alla poetica romantica, secondo la quale è soltanto nel particolare che la potenza del tutto si lascia cogliere. Inoltre, l'uguaglianza di tutte le cose sotto il sole è qualcosa che si percepisce soltanto attraverso le "disuguaglianze", che conferiscono un insolito splendore a questo o quel fogliame, marciapiEDE, angolo di spiaggia, pozzanghera, capigliatura di bambino o grembiule di domestico: queste disuguaglianze sono prodotte dal sole stesso ed è riproducendo e potenziando il loro effetto che i pittori, dalla Scuola di Barbizon fino all'impressionismo o al neo-impressionismo, hanno reso sensibile questo universo nuovo in cui qualunque cosa o qualsiasi essere privo d'importanza può essere magnificato. Detto in altri termini, la democrazia del visibile non è assolutamente il risultato dell'oggettività della macchina. Essa è, al contrario, relativa a una soggettività artistica che, per renderla visibile, si preoccupa di trovare il momento, il luogo, l'ora del giorno giusti, così come l'inquadratura che ottimizzi l'incontro tra il sole e gli esseri da esso illuminati. La promozione dell'uguaglianza del sensibile è inoltre la promozione di un sguardo che coglie le condizioni secondo le quali ciò che è ordinario diventa straordinario. Essa va di pari passo con uno spostamento dalla padronanza della mano a quella dello sguardo, o meglio, verso un nuovo tipo di sguardo: non più quello che ordina le parti di un quadro d'insieme, ma quello che sorprende le metamorfosi *in fieri* nel mondo visibile. I fotografi si sono lasciati scappare questa novità fino al momento in cui hanno pensato che, data l'oggettività stessa della macchina, la qualità della fotografia dipendeva da quella del suo soggetto, e fino a quando si sono ingegnati a comporre quadri rari di fronte al loro obiettivo. Se la sono lasciata scappare anche quando hanno voluto, al contrario, compensare questa oggettività banalizzante lavorando, come i pittori, sulla *texture* delle loro prove. Sono riusciti a entrare nel mondo dell'arte il giorno in cui hanno rivendicato, per conto loro, il privilegio di uno sguardo che sa in quale momento e sotto quale angolo bisogna far emergere lo straordinario dall'ordinario. Era indubbiamente quello che già faceva Gustave Le Gray, che aveva precedentemente studiato pittura, quando si concentrava sullo spettacolo effimero e mobile di nuvole e di tramonti su mari il cui aspetto lui stesso variava tra quello di uno specchio immobile e quello del caos delle onde. Nonostante tutto, sono stati i quadri di Boudin e dei pittori di marine, se non addirittura le frasi di Proust sugli scenari marittimi di Balbec e sui quadri d'Elstir, ad aver forgiato lo sguardo attraverso il quale i nostri contemporanei ammirano le fotografie di Gustave Le Gray.

DM/PA In *La divisione del sensibile*⁻⁸, lei include l'immagine riproducibile, così come teorizzata da Walter Benjamin, nel regime etico delle immagini, nel quale l'arte si individualizza come tale soltanto in funzione della sua capacità di influire sul comportamento degli individui. Nella seconda scena di *Aisthesis*, intitolata "Les petits dieux de la rue Munich-Berlin, 1828", lei evoca tuttavia il riferimento che troviamo, nella *Piccola storia della fotografia* di Benjamin, alle fotografie delle mogli dei pescatori di New Haven, realizzate da David Octavius Hill, per concettualizzare ciò che lei intende per arte. Descrive tali fotogrammi come "fotografie in cui la realtà ha bruciato il carattere di immagine, in cui la non-arte ha creato un foro che le situa nel cuore di ciò che potrà ormai essere percepito come arte". Dalla sua ripresa della formulazione di Benjamin, sembrerebbe allora che queste immagini si siano liberate della loro funzione etica e partecipino del regime estetico dell'arte. Potrebbe ritornare sulla logica di questo rapporto complesso che instaura con l'opera di Walter Benjamin e, in particolare, con la funzione politica che egli attribuisce alla fotografia?

JR Non credo che il secondo testo dica qualcosa di diverso dal primo, che evocava, anch'esso, la fotografia della moglie del pescatore commentata da Benjamin. Nel mio commento, insistevo sul fatto che la fotografia aveva legato il suo sviluppo artistico allo splendore dell'anonimo, dopo averlo cercato invano nella riproduzione o nella composizione di scene "artistiche". In quel passo, non si trattava assolutamente di sistemare l'immagine riproducibile nel regime etico delle immagini. Tale vicinanza era semplicemente indicata riguardo a un'altra idea della fotografia, quella che insiste sul suo carattere di "indice". Si trattava di definire il paradigma estetico attraverso il quale la fotografia è divenuta un'arte. Le mie divergenze rispetto a Benjamin – o, ad ogni modo, rispetto all'interpretazione dominante del suo pensiero – riguardavano la genealogia di questo stesso paradigma. Secondo quest'interpretazione dominante, l'estetica dell'anonimo è una conseguenza del fatto tecnico della riproduzione meccanica. Secondo la mia interpretazione, questo paradigma estetico non è una conseguenza della rivoluzione tecnologica della riproduzione meccanica. Al contrario, esso deve già essersi costituito, affinché la fotografia e il cinema se ne possano impadronire e si possano costituire come arti che si accordano a questo paradigma. Nella *Divisione del sensibile* ho mostrato come lo sguardo rivolto al particolare, all'importanza delle piccole cose, dei momenti vuoti e della gente qualunque, che è stato etichettato con il nome di realismo, si è costituito in letteratura prima di prestarsi all'inquadratura fotografica e al primo piano cinematografico. In *Aisthesis* mostro come questa poetica dell'anonimo si lega alla distruzione del modello organico dell'azione che dominava la logica rappresentativa. I "piccoli dèi della strada" sono un soggetto privilegiato dell'arte per una duplice ragione, che è doppiamente paradossale dal punto di vista della tradizione rappresentativa: perché essi appartengono a un mondo prosaico e perché

non fanno niente. La tendenza del regime estetico dell'arte consiste, in poche parole, nel trasferire questa "inattività" del soggetto nell'ambito stesso dell'arte. La fotografia realizza questa tendenza immanente che mette ciò che non è arte, insieme all'"inazione", nel cuore stesso dell'arte. Da una parte, la fotografia è il meccanismo passivo che si sostituisce al lavoro dell'arte. Dall'altra, essa è l'arte dello sguardo che si sostituisce a quello della mano. La posta in gioco è il senso stesso che si attribuisce all'arte *meccanica*. Gli interpreti di Benjamin la pensano come il compimento del dominio della tecnica – mescolando eventualmente il pensiero marxista sullo sviluppo delle forze produttive al pensiero heideggeriano sull'essenza della tecnica, come strumentalizzazione generalizzata dell'ente. Ciò che è meccanico è allora identificato con uno strapotere che sottopone l'arte alle proprie leggi. Ho pensato l'arte meccanica, al contrario, come il compimento di una logica immanente al regime estetico dell'arte che tende a disfare la vecchia opposizione tra l'attivo e il passivo, tra ciò che è libero e ciò che è meccanico. In fondo, esistono due maniere di pensare il posto delle arti della riproduzione meccanica nell'ambito del rapporto fra arte politica. C'è quella che pensa tale posto attraverso la problematica del "disincanto del mondo" e quella che lo pensa in termini di cancellazione delle barriere che gerarchizzano le forme dell'esperienza. Io ho adottato la seconda. Il pensiero di Benjamin invece è diviso fra queste due maniere. La problematica dell'aura e della sua soppressione si trova esemplarmente a cavallo di diverse logiche. Da una parte essa si iscrive nella problematica della sociologia tedesca del mondo disincantato, dall'altra essa conferisce a tale disincanto un valore marxista positivo, nel senso della formazione congiunta di un nuovo sapere e di un soggetto popolare, capace di appropriarsi delle tecniche del mondo disincantato. Ma essa è anche profondamente influenzata dalla poetica surrealista del re-incanto del mondo, del potenziale esplosivo presente in ogni oggetto, in ogni immagine prosaica. Questo groviglio di ragioni è particolarmente sensibile quando Benjamin commenta le fotografie di Eugène Atget. Egli sposta la valorizzazione surrealista dell'incongruo facendo della singolarità del particolare un indice che si richiama alla pedagogia brechtiana dello sguardo. Benjamin vede nelle arti meccaniche l'apertura di un nuovo campo di sperimentazione artistica e politica. Ora, se l'avvenire ha confermato il potenziale di novità artistica legata a questa democratizzazione dell'esperienza estetica, esso non ha confermato quell'aspetto di educazione dello sguardo politico che Benjamin conferiva alla fotografia e al cinema.

DM / PA C'è una questione legata al rapporto tra fotografia e politica che le sta a cuore e su cui le piacerebbe concludere?

JR Non penso esista oggi una questione specifica che tocchi il rapporto tra fotografia e politica. È sempre prima di tutto *in quanto immagine*, e non a causa della sua specificità, che la fotografia è oggetto di

interrogativi politici. La fotografia è divenuta la forma dominante dell'immagine e, di conseguenza, le critiche tradizionali rivolte all'immagine – quelle che attaccavano, da una parte, la sua falsa irrealtà e dall'altra la sua realtà oscena e invadente – sono state sferrate, per la maggioranza, a suo carico. La diffidenza verso la fotografia è oggi divenuta la regola, tanto più che l'argomento della sua perdita di materialità fisica è venuto, all'epoca del digitale, ad aggiungersi alla denuncia delle manipolazioni di cui era stata l'oggetto. Questa diffidenza s'è trasformata in un comodo alibi al servizio dell'ordine consensuale, al servizio di un ordine che vuole limitare il campo del visibile, riducendolo all'illustrazione delle categorie dominanti. Di fronte a questo bisogna riaffermare la necessità di immagini sempre nuove, che allarghino il campo del visibile e scioglano, in tal modo, i nessi dominanti fra il visibile e il pensabile.

—
Note

- ¹ "Tumultes", hors série, n. 1, in corso di pubblicazione.
- ² Rancière 2007 [2003].
- ³ Chéroux 2001.
- ⁴ Rancière 2008.
- ⁵ Si tratta di *Real Pictures* e di *Eyes of Guetete Emerita*, dedicate da Alfredo Jaar al genocidio ruandese del 1994.
- ⁶ Rancière 2011.
- ⁷ Janin 1838-1839.
- ⁸ Rancière 2016 [2000].

—
Bibliografia

- Chéroux 2001** Clément Chéroux (a cura di), *Memoria dei campi: fotografie dei campi di concentramento e di sterminio nazisti (1933-1999)*, Roma, Contrasto, 2001 [ed. orig. francese 2001].
- Janin 1838-1839** Jules Janin, *Le Daguerotype* [sic], in "L'Artiste", novembre 1838-avril 1839, cit. in André Rouillé, *La Photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p. 66.
- Rancière 2007 [2003]** Jacques Rancière, *Il destino delle immagini*, Cosenza, Pellegrini, 2007 [ed. orig. francese 2003].
- Rancière 2008** Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008 [ed. it. Roma, DeriveApprodi, in corso di pubblicazione].
- Rancière 2011** Jacques Rancière, *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011.
- Rancière 2016 [2000]** Jacques Rancière, *La divisione del sensibile. Estetica e politica*, Roma, DeriveApprodi, 2016 [ed. orig. francese 2000].

_ recensioni

- 134** Costanza Caraffa /
Tiziana Serena
(a cura di), *Photo
Archives and the Idea
of Nation*
— LUIGI TOMASSINI
- 136** Thomas Galifot /
Ulrich Pohlmann /
Marie Robert (a cura
di), *Qui a peur des
femmes photographes?
1839-1945*
— ELEONORA MOIRAGHI
- 138** Susana S. Martins /
Anne Reverseau
(a cura di),
*Paper Cities.
Urban Portraits in
Photographic Books*
— ANTONELLO FRONGIA
- 140** Elio Grazioli /
Riccardo Panattoni
(a cura di),
*Sovrapposizioni.
Memoria, trasparenza,
accostamenti*
— GIGLIOLA FOSCHI

Nazionalismi e autobiografia per immagini



Costanza Caraffa /
Tiziana Serena
(a cura di),
**Photo Archives and
the Idea of Nation**

Berlin/Munich/Boston,
de Gruyter, 2015,
pp. VIII + 346, ISBN
9783110331813

Un'istantanea del sorridente Presidente messicano Carlo Salinas, nel 1991, su cui incombe un enorme ritratto (da fotografia) di Emiliano Zapata, con sombrero e carabina; oppure la riproduzione del celebre ritratto di Garibaldi ad opera degli Alinari sulle lattine d'olio d'oliva destinate all'esportazione in America; oppure ancora le fotografie di un gruppo di patrioti albanesi attorno al ritratto del *pater patriae* Scanderberg (Giorgio Castriota) o le manipolazioni e relative dispute fotografiche sul ritratto dell'eroe nazionale bulgaro Georgi Benkovski: guardando queste immagini nel volume *Photo Archives and the Idea of Nation*, si potrebbe pensare che la via regia attraverso cui passa il rapporto fra la fotografia e l'idea di nazione sia legata alla dimensione politica, alla raffigurazione dei protagonisti delle varie epopee nazionali.

Non è così, o almeno non è solo così. Il volume curato da Costanza Caraffa e da Tiziana Serena, a partire dagli esiti del convegno tenutosi nell'ottobre del 2011 a Firenze presso il Kunsthistorisches Institut, felicemente rispetta tutta la complessità di questo rapporto e ne analizza in profondità le più diverse sfaccettature. Innanzitutto scegliendo di non limitarsi affatto al quadro europeo, e attingendo ad una serie di casi di studio selezionati su scala veramente mondiale, dall'Afghanistan all'Egitto alla Namibia; ma poi anche e soprattutto tematizzando altre vie di costruzione dell'identità nazionale: dalla fotografia del patrimonio artistico e culturale a quella del patrimonio ambientale e naturalistico, dalla fotografia etnografica e antropologica fino alla fotografia dell'emigrazione, considerata, con un ossimoro solo apparente, fondativa dell'identità nazionale in alcuni paesi oggi profondamente coinvolti da tale fenomeno.

L'idea è quindi quella di concentrare l'attenzione sui processi che portano a sviluppare, suffragare, o addirittura a creare sentimenti di identità nazionale, soprattutto negli ultimi due secoli, nei secoli cioè della fotografia. Questo in un rapporto continuo fra l'archivio, con la sua intrinseca dimensione storica, e l'uso pubblico della storia, in particolare della fotografia storica, nell'attualità. E senza perdere di vista quei processi di creazione o consolidamento di una identità nazionale che non hanno avuto riconoscimento istituzionale: non a caso le curatrici partono, nel loro saggio introduttivo, proprio dalla considerazione del caso armeno e di quello del Kurdistan.

D'altra parte l'archivio non va inteso, avvertono le curatrici, come un mero e neutro contenitore di immagini. È invece un organismo dinamico, che ha una sua storia, può cambiare caratteristiche e senso, e soprattutto è in grado di attribuire alle fotografie conservate uno *status* di documento, un valore aggiunto spendibile nel dibattito pubblico e nei processi di costituzione di una identità nazionale, come si osserva in diversi saggi. Sotto questo aspetto il volume rappresenta una tappa significativa di un progetto (alla cui cura scientifica hanno partecipato, oltre alle curatrici, studiose come Elizabeth Edwards e Joan M. Schwartz) che ha affrontato, e ha posto agli autori, una serie di questioni sullo *status* delle fotografie in rapporto ai testi ai documenti e agli altri tipi di fonti negli

archivi, ma anche ai diversi tipi di archivi, da quelli tradizionali a quelli ‘inventati’, o a quelli ‘virtuali’, nonché sui processi di sedimentazione della memoria di cui sono protagonisti, e sul loro ruolo nella formazione di memorie e identità collettive.

Le risposte, come dicevamo, sono state molto diversificate, ma tutte condotte affrontando queste problematiche non soltanto a livello astratto o teorico, ma attraverso l’analisi di concreti casi di studio nazionali, e soprattutto, direi, attraverso l’analisi di diverse tipologie di fotografie. Ad esempio, la nota fotografia di William Notman del 1867, *Young Canada* (che in realtà ritrae suo figlio, fanciullo, in un contesto naturale invernale, freddo e ostile, ma ben protetto da un abbigliamento appropriato e in un atteggiamento che esprime ottimismo e dinamismo, con uno stile pittorialista che oggi potremmo considerare *kitsch*) poté essere largamente usata per creare, sviluppare e perpetuare l’idea di nazione in Canada, mentre, nel caso dell’Ovest americano, la costruzione di archivi fotografici seguì un progetto di documentazione naturalistica affidato, dopo la Guerra civile, soprattutto a fotografi aggregati a spedizioni scientifiche, i quali disegnarono invece un’immagine rigorosamente ‘documentaria’ di un territorio aperto e sostanzialmente deserto. Questa visione asettica e scientifica permetteva in realtà, espungendo le figure umane, di rappresentare il West come un territorio ricco di risorse, da integrare nel contesto della nazione, prospettando le opportunità di sfruttamento e trascurando il problema del trattamento dei nativi.

Se questo avveniva nel continente americano, dove, come nota nel suo saggio Martha Sandweiss, fotografi come quelli di Wheeler, per far proprio un programma ‘nazionale’, usavano la fotografia non come attestazione di un passato o di un presente problematico, ma come un *medium* dinamico proiettato verso il futuro, in molti altri casi il tentativo di creare, attraverso le fotografie, un immaginario nazionale e rinsaldare i sensi di appartenenza a una comunità nazionale, passò attraverso la riscoperta del passato, del patrimonio culturale più antico della nazione.

È questo il caso ovviamente di paesi come l’Italia, a cui è dedicato un saggio di Tiziana Serena (*Cultural Heritage, Nation, Italian State: Politics of the Photographic Archive between Centre and Periphery*) che affronta direttamente il problema, estremamente interessante per la storia della fotografia, ma anche per la storia civile e politica dell’Italia, del rapporto fra strategie di costruzione di una identità nazionale unitaria e tradizioni e patrimoni culturali locali molto forti e persistenti. Del resto, che la possibilità di risemantizzare, attraverso la fotografia e gli archivi fotografici, il patrimonio culturale finalizzandolo a scopi ‘nazionali’ fosse molto presente e diffusa, lo testimoniano anche altri saggi, fra cui quello di Joško Belamarić sull’atlante fotografico dei monumenti dalmati sotto l’Impero asburgico nel periodo precedente alla prima guerra mondiale. Si tratta di un caso limite, in effetti, di una utilizzazione di un patrimonio culturale molto contendibile in termini di appartenenza nazionale, per supportare l’idea della coesione interna di un impero multinazionale. Del resto, se si esaminasse la stessa vicenda dei monumenti e delle bellezze ambientali della Dalmazia subito dopo i limiti cronologici a cui si arresta il saggio di Belamarić, troveremmo non a caso dei tentativi di appropriazione altrettanto e anche più espliciti da parte italiana, come ad esempio il volume fotografico, a cui contribuì anche Adolfo Venturi, *Monumental Dalmatia*, pubblicato a Milano anche in inglese (e quindi per un pubblico internazionale presso cui evidentemente si volevano legittimare le rivendicazioni italiane sulla Dalmazia sancite nel Patto di Londra) da un editore chiaramente connotato in senso nazionale come Alfieri & Lacroix, già nel 1917.

Non possiamo qui citare tutti i 17 saggi che arricchiscono il volume, ma un cenno va fatto almeno all’importante *Afterword* di Elizabeth Edwards, che chiude il volume tirando le somme, sul piano metodologico e teorico, dei casi di studio analizzati nelle pagine precedenti. La Edwards, una delle studiose più importanti e qualificate a livello internazionale sul tema, titola il suo saggio con un interrogativo: *Photographs as Strong History?* La proposta, che avanza traendo spunto dalla recente contesa fra Ucraina e Russia a proposito della Crimea, parte dalla constatazione di come

si possa notare sempre più, nei processi di identificazione nazionale contemporanei, che operano potentemente nel ridisegnare gli equilibri geopolitici in molte parti del mondo, una domanda di autenticità, di un punto fermo, per così dire, entro processi estremamente fluidi e mobili sul piano culturale, e come questa risposta venga spesso individuata facendo ricorso alla fotografia, come efficace mezzo di validazione e di rafforzamento della identificazione nazionale sul piano storico, per produrre una “storia forte”, appunto. La Edwards nota come molti saggi nel volume rimandino a questa domanda, e come la risposta classica della teoria, il valore indessicale della fotografia come impronta, come traccia, da cui Barthes derivava il valore di autenticazione, il ‘realismo’ fotografico, sia oggi insufficiente per rendere conto degli usi sociali della fotografia. In tutti i saggi del volume, nota la Edwards, si osserva il potere del ‘realismo’ fotografico, ma non in senso statico, bensì con una fluidità che iscrive (citando Homi Bhabha) “the ambivalent and chiasmatic intersection of time and place that constitute the problematic ‘modern’ experience of the western nation”. La questione, allora, diviene non tanto quella di opporre il realismo ad un non-realismo, come nel dibattito nato sulle orme di Barthes, ma quella di esaminare come l’indessicalità, la traccia, funzioni nello spazio sociale dell’immaginazione. Sulla base del suo potere di autenticazione la fotografia opera in realtà nei territori dell’emozionale, del simbolico, dell’istruttivo e, specie in quanto organizzata e gestita dal dispositivo dell’archivio, riesce a operare come mediatore della identità nazionale, in quanto diviene, usando le parole di Edward W. Said, una zona “of control or of abandonment, of recollection and of forgetting, of force or of dependence, of exclusiveness or of sharing”.

In conclusione un volume che si segnala, anche per questa felice intersezione fra studi di caso e considerazioni teoriche e metodologiche, come un’opera di riferimento per questo tema, particolarmente importante e attuale.

ELEONORA MOIRAGHI

Donne in luce: una riflessione parigina



Thomas Galifot /
Ulrich Pohlmann /
Marie Robert
(a cura di),
**Qui a peur
des femmes
photographes?
1839-1945**

Paris, Musée d'Orsay/
Hazan, 2015, pp. 320,
ISBN 9782754108560

Varietas di tecniche, di formati, di montaggi, *varietas* di epoche, di luoghi, di soggetti e di esperienze. Un solo denominatore comune: autori di genere femminile. L'esposizione *Qui a peur des femmes photographes? 1839-1945*, tenutasi a Parigi fra l'ottobre 2015 e il gennaio 2016, ha rappresentato un evento considerevole nel panorama delle ultime mostre parigine. In linea di continuità con precedenti come *Les femmes photographes de la Nouvelle Vision en France, 1920-1940*, curata da Christian Bouqueret nel 1998, o *elles@centrepompidou*, l'allestimento tematico del MNAM del 2009-2011, la mostra riapre il dibattito sul genere (maschile *versus* femminile) nella pratica e nella storiografia del *medium*.

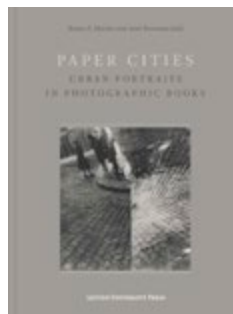
Come scrisse Daguerre nel 1838, “ce petit travail pourra plaire beaucoup aux dames”. Nelle due sedi del Musée de l’Orangerie e del Musée d’Orsay è stato possibile osservare fianco a fianco il dagherrotipo *Portrait d’homme*, 1844-1845 di Madame Gelot-Sandoz, il cianotipo *Frank R. Phister* di Francis Benjamin Johnston, le stampe all’albumina di Lady Clementina Hawarden, le autocromie di Louise Deglane, i *vivex colour* di Madame Yevonde e le numerose stampe alla gelatina bromuro d’argento dell’epoca successiva. Hanno accompagnato la mostra, in una doppia prospettiva di divulgazione e di ricerca, un significativo ciclo di conferenze, un film documentario di 52 minuti, *Objectif femme*, di Manuelle Blanc e Julie Martinovic, un album e il catalogo, che con 320 illustrazioni fornisce un panorama quasi esaustivo delle opere esposte.

Come l’esposizione, il catalogo *Qui a peur des femmes photographes?* è il risultato di un’operazione collettiva coordinata da Ulrich Pohlmann, direttore della collezione fotografica dello Stadtmuseum di Monaco di Baviera. Dodici saggi inediti tentano di operare una sintesi e di offrire uno stato dei lavori riguardo alla presenza della donna nella storia della fotografia. Guy Cogeval, Presidente dell’ensemble Musée d’Orsay-Orangerie, inaugura la riflessione soffermandosi sulla scelta del titolo, preso a prestito dalla *pièce* teatrale di Edward Arbee *Who’s Afraid of Virginia Woolf?*, con l’intenzione di innescare una serie di riferimenti quali la parentela tra Virginia Woolf e la pronipote Julia Margaret Cameron, o il conflitto epistolare tra i fotografi Paul Wolff e Elisabeth Hase. Contributi come quelli di Abigail Solomon-Godeau (*Sous le prisme de l’identité sexuelle: un regard sur les femmes photographes*) e di Pohlmann (*Elle vient, la nouvelle femme photographes! réflexions sur la fortune critique des femmes photographes dans l’historiographie des XIXe et XXe siècles*) offrono una prospettiva teorica e storiografica di ampio respiro; approfondimenti sui contesti di Francia, Gran Bretagna, Stati Uniti e Germania sono offerti da Thomas Galifot, Dominique de Font-Réaulx, Sandrine Chene, Patrizia Di Bello e Helen Adkins; infine i contributi di Marie Robert, Marion Beckers/Elisabeth Moortgat, Beverly Brannan e Daniel Girardin approfondiscono temi specifici, come la scrittura critica delle donne fotografe, l’autoritratto fotografico, il fotogiornalismo e la fotografia di viaggio. La pubblicazione è corredata da strumenti critici utili e accurati, quali la lista completa dei nomi citati, documenti e schede tecnico-bibliografiche delle opere esposte.

Nonostante questa varietà di approcci, la presenza delle donne nella storia della fotografia risulta notevolmente chiarificata. L’ingresso della donna nel mondo della fotografia nella Francia del Second Empire come *albumineuse* o moglie/figlia del proprietario d’*atelier* è messo a confronto con il differente quadro dell’Inghilterra vittoriana, caratterizzata dalle pratiche amatoriali di una *gentry* incuriosita. La timidezza francese e la sociabilità inglese sono confrontati a loro volta con l’emancipazione professionale americana. La *New Woman* statunitense viene analizzata nella sua lotta per il riconoscimento professionale e artistico, nei suoi legami con il vecchio continente e con le influenti personalità maschili. Dalla creazione alla riflessione, le donne fotografe sono considerate anche in quanto insegnanti e scrittrici. Il catalogo, come la mostra, mette in luce fotografie di moda, di guerra, di viaggio, sperimentali, pubblicitarie, scientifiche nonché ritratti, autoritratti, *mises en scène*, nudi, riproduzioni di opere d’arte, rivelando una perfetta analogia tematico-formale con la produzione maschile. In linea con la programmazione degli ultimi anni del Jeu de Paume e con la mostra *Son modernas, son fotògrafas* curata da Karolina Lewandowska e Julie Jones per il Centre Pompidou di Malaga, l’esposizione chiede (in particolare con il contributo di Ulrich Pohlmann) la riabilitazione di studi sulle donne nella storia della fotografia e la loro divulgazione in una sorta di cooperazione internazionale. Il fatto che solo una fotografa italiana, Tina Modotti, sia stata considerata in questa ampia panoramica sollecita un’ulteriore riflessione, non soltanto sull’ampiezza degli studi fotografici di genere nel nostro paese ma anche sulla loro circolazione nel contesto internazionale.

ANTONELLO FRONGIA

The City Stares Back: Eleven Case Studies on Urban Photography



Susana S. Martins /
Anne Reverseau
(a cura di),
Paper Cities.
Urban Portraits in
Photographic Books

Leuven, Leuven
University Press,
2016, pp. 238, ISBN
9789462700581

While the built environment has long been acknowledged as a defining issue of modern visual culture, book-length studies addressing the role of photography in the urban discourse and in the construal of specific city images are relatively scarce. With the exception of the pioneering work of the late Peter Bacon Hales – *Silver Cities. The Photography of American Urbanization*, originally published in 1984 – and of recent anthologies such as *Camera Constructs: Photography, Architecture and the Modern City* (edited by Andrew Higgott and Timothy Wray in 2012), scholarship has focused mainly on individual photographers – one thinks of Eugène Atget’s and Man Ray’s Paris, August Sander’s Cologne, or Ben Shahn’s New York – and on notions of architectural representation – as in the 2011 issue of the journal “Visual Resources” on the “Intersection of Photography and Architecture,” edited by Maria Antonella Pelizzari and Paolo Scrivano.

Despite their intrinsic value, most of these analyses circumvent larger problems that historically photographers have confronted in their attempt to investigate, understand, and portray the contemporary city as a whole, as distinct from its constituent parts – its people, buildings, streets, and events. The mere extension and complexity of the urban context has often led the photographer to seek a viable balance between the general and the particular, large scale and small scale, the known and the un(der)represented, relying on the series, the album, or the book to construct fictional accounts of the city based on the sequencing of individual urban ‘facts,’ often in conjunction with texts, maps, and other types of visual materials. To what extent have these photographic accounts ‘invented’ new urban images, eschewing the monumental and the stereotyped in order to come to terms with the anonymous fabric of the city? How have they reflected or reconfigured established notions of photographic ‘work’ and authorship? And how, if at all, have these new images influenced the political debate on the city, the ways in which the *civitas* is collectively experienced, negotiated, memorized, preserved, and transformed?

All these questions lie at the core of *Paper Cities: Urban Portraits in Photographic Books*, a collection of eleven essays edited by Susana S. Martins (Univesidade NOVA de Lisboa) and Anne Reverseau (Katholieke Universiteit Leuven), partly resulting from a session they organized at the 12th International Conference on Urban History held in Lisbon in 2014. The book is also a by-product of the research project “Portraits of Countries and Cities: Literature and Photography” led by Anne Reverseau at KU Leuven (<<http://lmi.arts.kuleuven.be/>>).

Each of the book’s contributions addresses a specific case study, focusing mainly on the 20th century but covering such diverse cities as Istanbul, New York, Paris, Prague, Tokyo, Vienna, as well as the German and Italian contexts. Organized in three thematic sections – “Photo-Textualities, between Experience and Experiment,” “City Cartographies, from Document to Sentiment,” and

“History of the Printed Politics of Memory” – *Paper Cities* weaves together a multilayered inquiry that coalesces around the notion of “city portrait.” As the editors state in their introduction, the heuristic potential of this concept lies not only in its *double entendre* – portraits ‘in’ and ‘of’ the city – but, most important, in the conceptualization of the urban as a collective subject that defies the medium’s power of objectification. “The notion of portrait – they write – is here intensely bidirectional: it implies a dual commitment and, what is more, it allows for an agency of the portrayed that the concept of representation somehow fails to offer. Urban portraits provide, then, a dynamic window through which the city can actively stare back at the viewer” (p. 9).

From this perspective, urban photography is seen here less as a photographic genre or technique than as a social practice that takes on different material forms depending on its actual conditions of existence. Accordingly, while many of the essays of *Paper Cities* analyze the photographic book as a major vehicle of image formation and dissemination (Douglas Klahr on Nazi propaganda, Johanna M. Blokker on post-WWII German cities, Cecile Laly on Tokyo, Hugh Campbell on the iconography of the subway, Mónica Pacheco on Orhan Pamuk’s *The Innocence of Objects*), the anthology broadens its scope to scrutinize alternative types of texts, such as Charles Marville’s Parisian albums (Philip Goldswain), the Surrealist magazine “Variétés” (Steven Jacobs), artist’s projects like N.E. Thing Co.’s (alias Iain Baxter’s) *Portfolio of Piles*, 1968 (Simon Dell), and aerial views of the Italian landscape circulated through books, magazines, and films (Annarita Teodosio).

Many chapters strive to provide a long-term perspective on the development of city portraits, yet the most accurate and effective are those that hone in on specific chronological and cultural contexts. Despite its generic title, for example, Steven Humblet’s *The Rhythms of the Street: The Photobook as Walkscape* provides a close comparative reading of two books on New York, *Both Sides of Broadway* (1910) and *Fifth Avenue, New York, from Start to Finish* (1911). Taking cue from Francesco Careri’s notion of “walkscape” and developing a phenomenological analysis of all the elements that comprise the viewer’s experience of the photographic object – size, orientation, sequencing, captions, etc. – Humblet argues persuasively that these books, in spite of their apparent inventorial and commercial character, were meant to stage (rather than merely record) the dialectics of unity and fragmentation, stability and mobility, spectatorship and inquiry, that informed the perceptual framework of the early-20th century urban dweller.

Another penetrating essay is Chris Balaschak’s *The Slavic Court. Lewis Hine and Informal Urbanism in Homestead*, focusing on Hine’s collaboration with Margaret Byington on the sixth volume of the Pittsburgh Survey (the first extensive sociological study of an American industrial city) sponsored by the Russell Sage Foundation in 1908-1910. Similarly to Humblet, Balaschak grounds his discussion in a perceptive visual analysis, showing how carefully Hine balanced portraiture, architectural, and landscape photography to articulate “the ways in which community identity was tied to spatial politics” (p. 94). Adding to previous studies by Maren Stange, Alan Trachtenberg, Allan Sekula, and Kate Sampsell-Willmann, however, Balaschak also develops a multidisciplinary interpretation of Hine’s ‘social’ photographs, reconstructing (when necessary) their implicit documentary value and deconstructing their interrelations with the other elements of the book, including Byington’s sociological narrative, maps, and four pastel drawings by Joseph Stella. To do so, the essay draws equally on the history of the medium (offering insightful comparisons with the work of Jacob A. Riis and August Sander), city planning (Hine’s critique of the City Beautiful movement), and theories of place (as with the notion of “informal urbanism”).

Although references at the end of each chapter are kept to a minimum and no comprehensive bibliography has been compiled, *Paper Cities* stands out as a useful and stimulating collection of essays that confront core issues of urban photography from a variety of methodological perspectives – a timely contribution that will certainly spur further scholarship in the years to come.

Sfogliare le immagini tra le pieghe del tempo e della memoria



Elio Grazioli /
Riccardo Panattoni
(a cura di),
Sovrapposizioni.
Memoria, trasparenza,
accostamenti

Bergamo, Moretti &
Vitali, 2016, pp. 196,
ISBN 9788871866437

In linea di continuità con il primo numero del volume (pubblicato nel maggio 2015) della collana Imm' diretta da Elio Grazioli, Riccardo Panattoni e Marco Belpoliti, anche questo secondo libro, già con il suo lungo titolo molteplice, suggerisce l'intenzione teorica di proporsi come un'apertura verso percorsi e avventure del pensiero disposte a misurarsi con la complessità iridescente e sfuggente delle immagini e dunque anche della fotografia. Del resto, già il primo volume – *Not Straight. Documento, piega, inganno* – indicava chiaramente il percorso che i due curatori (Grazioli e Panattoni) intendono disegnare con questa collana. Nella seconda di copertina si leggeva infatti: "l'immagine è un fenomeno complesso, non è solo documento, rappresentazione, testimonianza, ma lascia intravedere, deforma, porta al limite, svela uno sguardo, presenta un enigma; [...] allo *straight* non si contrappone lo sfocato, il contorto, l'incerto, ma l'attenzione alla differenza, allo scarto tra ciò che lo sguardo intende e ciò che dell'immagine ci ri-guarda". Un simile approccio si pone dunque in antitesi rispetto agli sforzi teorici compiuti per delimitare uno statuto del fotografico, che invece sfugge alla presa come argento vivo. La fotografia, piuttosto, viene qui considerata quale immagine tra le immagini, non per annullarne ideologicamente le specificità, ma per poterla indagare da molteplici punti di vista. Ci si fa così guidare dalla sua capacità di scompaginare le carte, di inoltrarsi in territori liminari, di offrirsi come esperienza temporale stratificata, come soglia d'intensità.

In sintonia con tali obbiettivi – che pongono attenzione più alle differenze che alle somiglianze, più agli scarti, agli slittamenti di senso che alle definizioni – anche questo secondo volume, intitolato *Sovrapposizioni. Memoria, trasparenza, accostamenti*, raccoglie dieci testi in vari casi inaspettati, in apparenza quasi eccentrici rispetto agli obbiettivi del libro. Troviamo ad esempio tradotte le *Note sull'infrasottile* di Marcel Duchamp, commentate dallo stesso Grazioli; o il saggio di Nicola Turrini, *Come l'acqua e la pietra*, dedicato all'esperienza del pedagogo e artista Fernand Deligny (1913-1996). Noto per aver sperimentato dagli anni Sessanta nuove modalità di lavoro con i bambini autistici, Deligny, grazie al suo rapporto con uno di questi bambini, aveva scoperto le possibilità di un visibile legato al gesto corporeo: un vedere che, attraverso il gesto, finisce per farsi non solo sguardo ma anche tocco, sprofondando così all'interno del sentire, senza tradursi in relazione o comunicazione.

L'inatteso saggio di Turrini su Deligny non costituisce qui un'eccezione. Tutti i temi proposti in questo volume sembrano infatti essere stati scelti con intenti spiazzanti, come riflessioni simili a frammenti carichi d'intensità, capaci di spostare sempre più in là il nostro pensiero. Non solo: i testi sono anche stati assemblati dai due curatori in modo da costituire nel loro insieme una sorta di costellazione. Essi si rimandano infatti gli uni agli altri mettendo al centro della riflessione opere che vanno al di là della semplice rappresentazione; opere dove si stratificano sovrapposizioni tra

tempo passato, memoria e tempo presente; dove il significato non è mai uno, ma si raddoppia, si apre all'indicibile, a ciò che non può essere detto del tutto perché è sempre un passo al di là di una possibile presa concettuale, come l'"infrasottile" di cui scrive Duchamp. Più che essere una critica ai limiti retinici delle immagini tradizionali, le sue *Note sull'infrasottile* – come spiega bene Grazioli nel suo saggio – indicano infatti fenomeni, materiali, stati (come il fumo, la polvere, la seta cangiante, il suono-non-suono prodotto dallo sfregamento tra due velluti a coste...) che si situano ambigualmente "al limite della percezione e della concezione, che fanno appello a uno sforzo immaginativo o speculativo" e sfuggono "al gioco delle opposizioni". L'"infrasottile" non è infatti né una categoria, né un'anti-categoria bensì un'apertura alla differenza, alla piega, a ciò che sta oltre, a ciò che non è delimitabile perché è qualcosa ma anche altro.

In linea con questo tema delle sovrapposizioni che non si fondono, ma stanno assieme rinviandosi l'una all'altra fino ad aprire le immagini oltre a quello che esse mostrano, troviamo così in questo volume anche l'interessante saggio di Daniela Angelucci sulle opere di *found footage* di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi. Tali opere "cangianti", nate da un lavoro di scavo tra le pieghe di filmati d'epoca, riescono infatti a far emergere il passato nel presente fino a farlo divenire una sorta di eco viva e inquieta che agisce dentro di noi. Scrive, ad esempio, Angelucci: "in questione è una temporalità come sedimentazione e riattualizzazione, ripetizione e movimento, ritorno. Non ritorno al passato, ma ritorno del passato nel presente come avviene, appunto, nella figura del fantasma".

Non a caso, il saggio di Angelucci è preceduto da quello di Muriel Pic, *Immagine-farfalla e rallentatore: W.G. Sebald o lo sguardo catturato*. È un testo che segue la scrittura errante e malinconica di Sebald, protesa a riflettere sulle immagini e sui percorsi della memoria, dove la ricerca di una rimemorazione probabile diviene una vera e propria caccia alla farfalle, intese (in sintonia con il pensiero di Georges Didi-Huberman) come qualcosa che ci affascina e ci cattura – grazie al loro rapido e colorato battito d'ali – ma che al contempo ci sfugge. Centrale al riguardo è la riflessione di Pic sull'operazione di *found footage* compiuta da Jacques Austerlitz (protagonista del romanzo di Sebald, *Austerlitz*), il quale scruta al rallentatore il frammento di un film girato dai nazisti nel campo di Theresienstadt, fino a intravedere il volto ricercato pazientemente di sua madre Agáta, confuso tra quello dei deportati che assistono a un concerto. Ed è solo nel lampo di quell'apparizione incerta, in parte immaginata e in parte reale, che l'immagine diventa il luogo dialettico dove si coniugano passato e presente (così come scriveva Walter Benjamin in relazione all'immagine dialettica in movimento).

Sempre sul tema della memoria e delle stratificazioni temporali, appare inoltre estremamente significativo il saggio di Mark Godfrey, *Fotografia trovata e persa: su Floh di Tacita Dean*, dedicato a un'opera del 2001 in cui l'artista inglese ha riprodotto 163 immagini da lei trovate nei mercati delle pulci di diverse città del mondo. Godfrey entra con grande lucidità nello specifico di questa ricerca, insistendo giustamente sulla sua originalità ed evitando di incasellarla nell'alveo rassicurante dei molti lavori nati a partire da immagini trovate o cercate, come l'*Atlas* di Gerhard Richter o le ricerche di Hans-Peter Feldmann, Steve McQueen, Fiona Tan e altri ancora.

In aggiunta a quelli già citati, il volume ospita i saggi di: Riccardo Panattoni (*Persistenze visive o dell'innamoramento*); Gianluca Solla (sul film *Entr'acte* di René Clair); Christian Delage/Vincent Guigueno (su Roberto Bober e Georges Perec) e Federico Ferrari (sui fotografi spagnoli Anna P. Cabrera e Angel Albarrán); oltre a due contributi di artisti invitati: Pierluigi Fresia e Shilpa Gupta.

In sintesi questo libro, attraversato anche dal tema del montaggio e dell'accostamento (così come indicato dal titolo), si presenta a propria volta come un montaggio di parti in apparenza eterogenee, ma che dialogano tuttavia intensamente tra loro, offrendo spunti per nuove riflessioni e sollecitando nel lettore il desiderio di approfondire i temi sollevati.

Autori

fotografi contemporanei, tra i quali *L'Inferno di Dante* di Valentina Vannicola (2011) e *In pieno vuoto. Uno sguardo sul territorio aquilano* di Antonio Di Cecco (2013).

Giogliola Foschi

Critica d'arte, curatrice e giornalista, si occupa di arti visive contemporanee e di fotografia da un punto di vista filosofico e antropologico. Fa parte del comitato di selezione della fiera MIA (Milan Image Art) e insegna Storia della fotografia presso l'Istituto Italiano di Fotografia di Milano. Ha collaborato con "Camera Austria", "Abitare", "Zoom", "Photo", "Diario della settimana", "L'Unità" e attualmente con "Gente di Fotografia". Ha di recente pubblicato il libro *Le fotografie del silenzio. Forme inquiete del vedere* (2015).

Antonello Frongia

Ricercatore di Storia dell'arte contemporanea all'Università Roma Tre, privilegia i temi della fotografia urbana in prospettiva storica e contemporanea. Tra le pubblicazioni più recenti, *Fotografia documentaria e modernismo "transatlantico": influenze europee e americane in Changing New York di Berenice Abbott* (2015) e *Fotografia, urbanistica e (re-)invenzione del paesaggio "ordinario" nell'Italia del secondo dopoguerra* (2016).

Monica Maffioli

Storica dell'arte, già Direttore scientifico di Fratelli Alinari - Fondazione per la Storia della Fotografia e del MNAF di Firenze, si occupa di storia della fotografia dal 1993, con particolare attenzione ai repertori delle origini e al rapporto tra la cultura fotografica del XIX e XX secolo con le contemporanee discipline artistiche. Tra le sue pubblicazioni, *Ri-conoscere Michelangelo. La scultura del Buonarroti nella fotografia e nella pittura dall'Ottocento a oggi* (2014) e *I Macchiaioli e la fotografia* (2008). È membro del

Consiglio Direttivo e Vice-Presidente SISF.

Diletta Mansella

Dottore in Filosofia all'Università Paris 8 (con la tesi *La mise en scène comme lieu de la transformation de la répétition en acte singulier*, 2013), si occupa in particolare delle intersezioni tra filosofia, teatro e letteratura. Ha insegnato all'Università di Rennes II; ha tradotto in italiano *Le spectateur émancipé* di Jacques Rancière (in corso di stampa) e collabora con diverse riviste in Francia e in Italia ("Opera viva", "Tumultes", "Europe", "Gruppen"). Una versione aggiornata e integrata della sua tesi di dottorato, *Artaud metteur en scène et médecin*, apparirà nell'ottobre 2016.

Eleonora Moiraghi

Laureata in Storia e teoria della fotografia all'Accademia di belle arti di Brera, ha proseguito gli studi al Centro Bauer-ex Umanitaria di Milano dove si è interessata in particolare ai temi della catalogazione e dell'archiviazione. Dopo uno stage presso il Cabinet de la photographie del Centre Pompidou di Parigi, nel 2015 è stata ammessa alla École Nationale des Chartes, dove ha ottenuto il diploma Master I in Storia dell'arte.

Jacques Rancière

Professore di Filosofia presso la European Graduate School ed Emerito dell'Università Paris 8, ha pubblicato numerosi saggi sulla "politica dell'estetica" che hanno profondamente influenzato il pensiero contemporaneo, tra i quali *La divisione del sensibile. Estetica e politica* (2000), *Il destino delle immagini* (2003), *Le spectateur émancipé* (2008), *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l'art* (2011).

Luigi Tomassini

Past President della SISF, è professore straordinario di Storia Contemporanea presso l'Università di

Bologna, Facoltà di Conservazione dei beni Culturali, sede di Ravenna. Tra i suoi contributi più recenti, *L'editoria fotografica e la documentazione del patrimonio artistico italiano. La difficile "nazionalizzazione" fotografica del Mezzogiorno (1861-1911)* (2013), *I fotografi editori italiani (Alinari, Anderson, Brogi) ed "Emporium"*, (2014), *Donne e lavoro nella fotografia agli inizi del Novecento* (2015).

Roberta Valtorta

Direttore scientifico del Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo-Milano, ha insegnato alle Università di Udine, Roma Tor Vergata, Milano Politecnico e, dal 1984, al Centro Bauer-ex Umanitaria di Milano. Tra le pubblicazioni più recenti, *Volti della fotografia. Scritti sulle trasformazioni di un'arte contemporanea* (2005), *Il pensiero dei fotografi. Un percorso nella storia della fotografia dalle origini a oggi* (2008), *Fotografia e committenza pubblica. Esperienze storiche e contemporanee* (2009), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea* (2013).

Diletta Zannelli

Dal 2010 è responsabile del Servizio educativo del Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo-Milano, con il quale ha iniziato a collaborare nel 2006 con compiti di studio, conservazione e catalogazione. Si è occupata di educazione al patrimonio fotografico e ha collaborato con la Fondazione La Biennale di Venezia in qualità di consulente per la Fototeca dell'ASAC. Ha pubblicato *Il Museo è il pubblico* (con Silvia Mascheroni, 2009) e *Tra le carte di Antonio Arcari. Fotografia, metodo, educazione visiva 1950-1970* (2010).

Benedetta Cestelli Guidi

Ha conseguito un Master of Arts al Warburg Institute di Londra e si occupa di storia della critica d'arte tra XIX e XX secolo e di dispositivi narrativi. Ha pubblicato tra l'altro *Photographs at the Frontier. Aby Warburg in America 1895-1896* (con Nicholas Mann, 1998), *La collezione Pueblo d'Aby Warburg* (2004) e curato l'edizione italiana di Heinrich Wölfflin, *Fotografare la scultura* (2008). Ha curato i lavori di

SAGGI

8 Viaggi e scoperte nel
"Levante". Le fotografie
di Dominic Ellis
Colnaghi, 1852-1854
— MONICA MAFFIOLI

28 Beni patrimoniali
e beni simbolici:
l'album fotografico della
Principessa Luisa Scottò
Corsini
— BENEDETTA CESELLI GUIDI

50 I "drammi d'oggetti"
nelle fotografie di
Italo Bertoglio, tra
avanguardie artistiche
e comunicazione
pubblicitaria
— ERICA BASSIGNANA

74 La sperimentazione
astratta nella fotografia
di Paolo Monti
(1950-1970)
— DILETTA ZANNELLI

94 La maschera come
motivo e come
meccanismo nell'opera
di Paolo Gioli
— ROBERTA VALTORTA

FONTI

116 Fotografia e politica.
Intervista a Jacques
Rancière
— DILETTA MANSELLA
PATRIZIA ATZEI

RECENSIONI

134 Costanza Caraffa /
Tiziana Serena
(a cura di), *Photo
Archives and the Idea
of Nation*
— LUIGI TOMASSINI

136 Thomas Galifot / Ulrich
Pohlmann / Marie Robert
(a cura di), *Qui a peur des
femmes photographes?
1839-1945*
— ELEONORA MOIRAGHI

138 Susana S. Martins /
Anne Reverseau
(a cura di), *Paper Cities.
Urban Portraits in
Photographic Books*
— ANTONELLO FRONGIA

140 Elio Grazioli /
Riccardo Panattoni
(a cura di),
*Sovrapposizioni.
Memoria, trasparenza,
accostamenti*
— GIGLIOLA FOSCHI