



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. 04 • 2016

rsf

RIVISTA DI STUDI DI FOTOGRAFIA

rsf rivista di studi di fotografia

Periodico semestrale

n. 4, 2016

Direttore scientifico

Tiziana Serena

Direttore responsabile

Giovanna Calvenzi

Redazione

Antonello Frongia, Sauro Lusini, Monica Maffioli

Segreteria di redazione

Laura Corti

Comitato di redazione

Maria Francesca Bonetti, Cosimo Chiarelli, Gabriele D'Autilia, Francesco Faeta, Giovanni Fiorentino, Giacomo Daniele Fragapane, 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 04
— TIZIANA SERENA

SAGGI

8 War, Constructions of National Identity, and Photography
— FRANCESCO FAETA

24 Fotografie amatoriali dei soldati francesi: dall'intrattenimento privato alla costruzione del volto moderno della sofferenza
— JOËLLE BEURIER

46 Costruire il futuro. L'industria mineraria e il ruolo della fotografia modernista durante il fascismo
— ANGELO PIETRO DESOLE

68 Earth e Street View Photography: esplorazioni e derive come brandelli della mappa sull'impero del codice
— SERGIO GIUSTI

FONTI

88 Gli album fotografici dell'Archivio Storico Indire. Memorie scolastiche degli anni Quaranta tra esposizione e archiviazione
— IRENE ZOPPI

100 La fotografia come paradigma interdisciplinare
— GIACOMO DANIELE FRAGAPANE

RECENSIONI

118 Uliano Lucas / Tatiana Agliani, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*
— ADOLFO MIGNEMI

121 Alessandra Mauro (a cura di), *Photoshow. Le mostre che hanno segnato la storia della fotografia*
— LUCIA MIODINI

123 Claudio Gobbi, *Arménie Ville. A Visual Essay on Armenian Architecture*
— BENEDETTA GUERZONI

124 André Gunthert, *L'immagine condivisa. La fotografia digitale*
— GIOVANNI FIORENTINO

126 Andrea Pinotti / Antonio Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*
— TIZIANA SERENA

129 Autori

Editoriale 04

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tiziana Serena

— saggi

8 **War, Constructions of National Identity, and Photography**

— FRANCESCO FAETA

24 **Fotografie amatoriali dei soldati francesi: dall'intrattenimento privato alla costruzione del volto moderno della sofferenza**

— JOËLLE BEURIER

46 **Costruire il futuro. L'industria mineraria e il ruolo della fotografia modernista durante il fascismo**

— ANGELO PIETRO DESOLE

68 **Earth e Street View Photography: esplorazioni e derive come brandelli della mappa sull'impero del codice**

— SERGIO GIUSTI

War, Constructions of National Identity, and Photography

Abstract

Extending the concept of device (*dispositif*) – defined by Michel Foucault and developed by Gilles Deleuze and Giorgio Agamben – to photography as a whole, this essay discusses the various functions performed by images of war, especially during WWI. A set of portraits of drafted soldiers taken by Saverio Marra – a small town photographer from Calabria – further exemplifies the theoretical assumptions of the article, including the role of ‘consenting subjectivity’ in the celebration of war and military life.

Keywords

ANTHROPOLOGY, DEVICE, SAVERIO MARRA, WORLD WAR I

The link between photography and war, particularly the First World War, has been explored in specific studies, both in Italy and in the other countries involved in the conflict⁻¹. These studies, however, seem to have had, alongside their undeniable philological importance and historiographical reliability (despite the extreme difficulty of having to deal with a variety of widely distributed sources, documents and archives, which are hard to access), limited critical incisiveness, and few theoretical implications for the medium as a whole and, more specifically, for the influence of the medium in the construction of national identity.

Reflection on images of the Second World War, of the mass deportations, of the persecution of Jews and the extermination of war prisoners in the camps, resulted in a frequent questioning of their political function and of the visual paradigm behind their existence. This led to a radical rethinking of the margin of visibility around the threshold of representation, of the relationship between *ethos* and *eidos*, and of the outcome, in terms of consent and dissent, of the policies of removal

of the gaze (and memory) in the construction of Western culture. We need merely think of a work such as *Images malgré tout* by Georges Didi-Huberman, dedicated to the analysis of the photographic representation of the unrepresentable, namely the Holocaust, for confirmation of this ⁻².

This did not happen to the same extent for the First World War, for reasons that I cannot examine here. Here I would like to contribute some brief reflections on a rethinking of the great corpus of photographic images from this conflict, the first phase of the European civil wars, as some innovative studies, including those of Isaac Deutscher, Ernst Nolte and Claudio Pavone, have shown ⁻³.

From the perspective of critical anthropology, we can deconstruct the convictions sustained by immediate existential compromise, common sense (what David Foster Wallace calls “thinking in default mode”) ⁻⁴, and the opinions produced by power and communications systems and other disciplinary apparatuses that reason by different means and serve different purposes. In our specific field of interest, this is a discipline that should contribute to denying an *a priori* assumption of photography – namely, ontological definitions – from the philosophical point of view, and offer, once and for all, a historical point of view. For anthropology, there only exist individual images and individual collections, concrete *corpora* of cultural and social determinations; these can be read in a relational perspective, according to complex coordinates which must always be re-identified, as they vary from time to time. This refusal of an ontological approach to photography (and to other types of iconic images), familiar to anthropology since the early work of Boas, is today expressed by scholars with a similar perspective, such as Didi-Huberman. In firmly rejecting apodictic definitions of images, and in particular photographic images, he recalls the substantial aporia of the ontological option; he reminds us that if the image is “first of all, the image of something else, there cannot be an ontology of the image” ⁻⁵.

In my view, I study images as indispensable objects of my anthropological work. I feel that they constitute a key means of access to the cultural and social systems in which they are located. Through concrete objects used by actual people who make real things (to gloss the well-known formula of Sherry B. Ortner), it is possible to face the enigma constituted by the social structure of a given human group. Photographs then, among images, due to their modernity, their marked agentive nature, and their relational attitude, seem to me to constitute a privileged class of iconic objects, especially suited to revealing the complexity of the social body in which they are produced. They are ‘things’, and can, among other things, contribute to forming the concrete framework of social life. But they are also representations, introducing the fictional nature of many concrete things and the eternal navigation that human groups perform, in weaving the network of their social relationships, between reality and fiction. In this sense,

they constitute a valuable tool for anthropologists, allowing them to distance themselves from the realistic and objective assumptions that have characterized their work for decades.

Having made this premise, I would like here to look at some images of World War I, and consider their function as a device (*dispositif*).

Foucault's notion of the device ⁻⁶, despite its relative lack of definition ⁻⁷, often highlighted by critics, is useful, to a large extent, for my specific reflection. Here, I can only dwell on it in simple terms. As we know, for Michel Foucault, a device is something that has the qualities of Power; the device produces subjectivity and "freedom" of the subject, its assumption of responsibility with regards to itself and the social context in which it is found. While classical theories of Power revolve around a strong concept that tends to identify itself, necessarily and ultimately, with violence and repression, Foucault shows how the effective exercise of Power has as its aim, particularly in modernity, the establishment of the freedom of the subject. The scholar in fact recalls how Power is not the place of brutal violence, but on the contrary acts through objects and practices that work to produce a 'consenting subjectivity' ⁻⁸. Already for Foucault, then, the device is essentially a hybrid element (in the sense that it is created by Power itself but also by those who are involved in its dynamics), which allows for a manipulation of reality and its adaptation to a strategy of shared desire.

But it may also be useful to dwell here on Giorgio Agamben's observations (in turn stimulated by Gilles Deleuze's reflection on Foucault), because, in his reading of Foucault's device, Agamben emphasizes the construction and deconstruction of subjectivity performed by the means of mass communication. These means involve, at the same time, the creation of subjectivity but also its transformation into illusory experience (in this perspective, he devotes particular attention to television and its use) ⁻⁹.

It seems to me that photography, since its inception, and through its multiple technological developments, has the basic features of a device, as it has been defined along the Foucault-Deleuze-Agamben trajectory. It is something that works in the discourse of mediation and cultural sharing, and from the hegemonic perspective of the system that holds its keys. In particular, the function of the device is revealed in how it creates an implicit and sub-textual place of meaning (something that is there but not seen, as recalled by Foucault), a site multiple and shared, through the awareness and consent of the author, the system of communicative expression, and the viewer, and by the manipulation of social, spatial and temporal coordinates. But in particular, again, this manipulation and the consenting subjectivity that derives from it, shift the subject from the social reality in which it should exercise its interest to the field of illusory experience; social reality is lost in favor of another form of additional or secondary reality, which is that of representation.

Anthropology can help interpret the concrete ways in which photographs are placed in social and cultural processes, in their function as

a device; with anthropology, we can also identify the network of possible links that support the action of photographs. This means essentially deciphering the 'Western' inference which is expressed by processes of domination and social control, both on the domestic and exotic side, in the structure of modern Nation-States.

The First World War belongs to the founding confrontational (or re-founding) dynamic of the modern Nation-State⁻¹⁰. It represents the epilogue of long and bloody battles for the Nation-State's affirmation, for which Europe was for centuries the stage. It was an incomplete epilogue, as many historians have pointed out, which led to a catastrophic outcome twenty years later.

But a war, in order to be declared, waged and won, requires that 'production of consenting subjectivity' mentioned by Foucault. From this perspective, mass-media devices, and photography in particular, played a central function.

The entire apparatus of the photographic construction of the conflict serves as a device to produce subjectivity, consensus, and illusoriness in a time when the Nation-State requires standardization and a drastic reduction of the margins of individual freedom and dissent⁻¹¹. In order to manage the war effort it is necessary that a group of individuals characterized as subjects, which is not to be confused with forms of subjection of the *ancien régime*, be reduced to a united collectivity. But to do so, we must first initiate in each individual a process of subjectivism (or incorporation) of the war that allows responsible membership of the group. War cannot be waged by deporting every soldier to the front and moving his family members to internment camps⁻¹². War can 'also' be waged by shooting or hanging diehard dissidents (deserters, defectors, mutineers and self-injurers), but these should be limited and exceptional operations, with a high exemplary value precisely because of their uniqueness, otherwise the war would be lost before it had started. The construction of a belligerent subjectivity appears, ultimately, indispensable. Everyone must do their part, everyone has to wage their 'own' war and the war 'on their own,' even if this emergence of conflictual subjectivity must then be disciplined and focused, channeled. And everyone must consent and contribute to the war effort. Each case of acquired consent constitutes an extra chance of final victory, every conflictual body increases the chance of military success, and every consenting person means a further death in the enemy ranks. Every dissenter, on the other hand, is an enemy, in a view that fundamentally admits no neutrality⁻¹³.

This is the natural environment of photography. Not only of propaganda photography, we should note, or of that produced by institutional agencies to encourage military consensus. Photography as a whole is naturally part of the process of indoctrinating consent that I have described. This can also be seen in landscape photography produced commercially or independently by officers, soldiers, and amateur photographers, illustrating the beauty of the lost homeland and the homeland to conquer.

That Italian harmony of rural landscapes, the harshness of snowy peaks and mountain crags, the sequence of church spires and country villages, rivers, borders and the last lines of defense are used to create, even in those who live far away, in areas of the country which in no way resemble such scenes, a sense of sharing and belonging. Landscape photographs, in this way, testify to national unity and continuity.

Or consider the portrait and snapshot sent from the front. There, despite his obvious poverty and instability, a young man stands smiling and, on the back of the photograph, he writes words of greeting and reassurance: he communicates his consent and asks others to share in that consent. Portraits of soldiers, taken even before leaving, in the old-fashioned studio of the town photographer, a sort of initiation rite for war and departure, for the permanent peasant diaspora, a sort of registration in the ledger of the national state, are a manifestation of consenting subjectivity, destined to affect all those to whom the image is addressed. Family photographs, taken during brief and hopeful visits home; photomontages of distant sweethearts enclosed in the heart of eternal love; votive photographs (but also paintings or etchings) ⁻¹⁴ that give the body in the form of an image to the divinity, so that the body in flesh and blood is preserved: these build a fictitious reality around the concrete reality of the obligation to take part ⁻¹⁵.

It is not only war photography, in short, that performs its essential function as a device. All forms of photography practiced in the war and around it, for its duration, perform that function. Even in those rare cases of critical reception and careful reading, images tend to be already inscribed within the practices of a consenting subjectivity. They do this by pointing out to others who they aim to involve, pointing out the pain and atrocities of war, or pointing out the unjust plight of foot soldiers and junior officers. (Take for instance the brutal images that accompany Carlo Salsa's realistic and bitter notes in his *Trincee: Confidenze di un fante*, a book published for the first time in 1924 and then repeatedly and heavily censored) ⁻¹⁶.

Of course these processes are contrary to the social interest of the subject and of the soldier. In line with the views of Agamben, the skillful manipulation of illusory experience, which photographers can engage in with confidence, achieves various objectives: not only does it make it possible to demonstrate the rightness and inevitability of a patriotic war, these images can also point out the eastern backwardness of the South, show the timelessness of exotic societies, and magnify the futuristic progressive destiny of a new form of Nation-State.

But the snapshot, portrait, landscape, and action photo are commonplace. What particularly strikes me and arouses my interest are those scattered and "spontaneous" images that turn up in surprising places. With various intents and aims, and using various means, styles and aesthetic standards, but always with the common end of eliciting consent, these images contribute to the celebration of the military life and its inevitability ⁻¹⁷.

I will take as a small example of images of war without war or conflict a group of photographs taken in 1915-1918 by Saverio Marra, a Calabrian photographer whose work I have studied closely for a long time. I will discuss only three of about a hundred photographs in the collection. In these images of war without war and conflict, we see soldiers from the Great War, but also police, forest rangers, and tax collectors (uniforms are a significant element in the social universe of San Giovanni in Fiore and the Sila mountains where Marra worked) –¹⁸.

It is first of all interesting to note that all of the young photographer's initial professional experience took place in the war, and this gave him, a carpenter who had dropped out of school, the opportunity to grow culturally and socially. While he learned the rudiments of photography during colonial expeditions to Libya, in 1912-1913, it was in the war that he sharpened his skills. Also during the war, he met a doctor-captain, also a keen photographer, who helped have him assigned to the Health Service, at the field hospital in Latisana, near Udine. His rapport with the captain was strong – Marra became his attendant – and the young man learned from him further, more specialized photographic concepts, as well as chemistry, medicine and healthcare techniques. During the war, Marra took portraits of doctors and nurses, as well as many wounded soldiers, and, under the guidance of the officer, documented the effects of the fighting on the soldiers and, above all, the surgical operations carried out in the hospital. His exemplary journey outlines the birth of photography from military practices and describes its full adaptation to its function as a device.

The images (figs. 1-3) of men in military uniform were shot in the harsh, poor farming environment of San Giovanni in Fiore and the Sila mountains. It was a marginalized society in which strong social tensions were expressed in class micro-conflicts, protests and claims for land. Marra photographed his fellow citizens, often in relation to interpersonal and communication requirements associated with emigration, which had decimated and continued to decimate the village. The form of these photographs transcribes in images the social and individual tensions of the individual portraits, clearly and without pretense. Farmers, laborers, shepherds, craftsmen and forestry workers are portrayed in their social roles, with the tools of their trade in what appears to be a kind of micro census, as in August Sander's *People of the Twentieth Century (Menschen des 20. Jahrhunderts)* –¹⁹. The device, in this case, appears to operate in other directions and to support visual and social orders of a different type and different level.

But the photographs of soldiers are there to testify to the widespread penetration of social strategies related to the war, and to the symbolic effectiveness (as Claude Levi-Strauss put it) that emanates from the device. Unlike other portraits in civilian clothes, in which feelings and emotions are shown, here impassivity and distrust dominate. It is the military mask that we see. This mask subtracts from the anonymous and undifferentiated universe of poor farmers and forestry laborers,



01

Saverio Marra,
"Infantryman," 1915-1918.
Glass negative, 18×13 cm.
Saverio Marra Archive,
Museo demologico
dell'economia, del lavoro e
della storia sociale silana,
San Giovanni in Fiore
(CS), Italy

02

Saverio Marra,

"Infantry corporal and his children," 1915-1918.

Glass negative, 18×13 cm.

Saverio Marra Archive,
Museo demologico
dell'economia, del lavoro e
della storia sociale silana,
San Giovanni in Fiore
(CS), Italy



03

Saverio Marra,

"Infantry corporal and his wife," 1915-1918.

Glass negative, 18×13 cm.

Saverio Marra Archive,
Museo demologico
dell'economia, del lavoro e
della storia sociale silana,
San Giovanni in Fiore
(CS), Italy



and re-assigns a form of subjectivity and, at the same time, a defined collective identity. The ostentation of the uniform, together with the inscrutability of the emotions that run through the body, have the duty of marking a recruitment, that is, indicating entry into a national community of which they have never really been a part. In this way, the image successfully identifies a consenting subjectivity. The ostentation of the uniform additionally inscribes the consenting person in an illusory space (a space that hesitates in the face of death or a return to the sad original condition). We also see this illusory space in the canvas with an exotic landscape (a relic inherited from another conflict, the colonial war): here it is used to sweeten the anodyne message that could emanate from the roughly painted anonymous canvas often seen behind the farmers, or in the disorienting background depicting harsh northern landscapes. The military status stands before a comforting scene of water and palm trees, not against snowy peaks and rugged cliffs. A cigar or cigarette between their fingers speaks of a possible reward, of status and small privileges acquired, in a world in which these luxury goods mean hard cash. The uniforms are basically neat, clean cloths, totally different from the poor patchwork of ordinary country garments. The resting arm suggests calm, self-control, and a sense of responsibility. And, the supreme fiction, when applicable, a wife and little children can be introduced into the new status. The harsh separation that awaits is exorcised by the eternal (perhaps so) presence on the kitchen dresser of the united couple. The male son? Still little more than a baby, he wears his middle-class Sunday best (as does his little sister, moreover, wearing the ancestral jewel which sanctions her condition of future bride with a dowry), but the little military-style hat and especially the gun, resting against his foot and held by the barrel, in a realistic imitation of a soldier at ease, express a need for continuity, for the possibility of replacement and continuation, for a new, illusory, consenting subjectivity.

—¹ Among the vast literature in Italian, see at least Bertelli / Bollati 1979, vol. 2, pp. 134-136 and sect. V; De Luna 1986, Fabi 1998, Isnenghi 2005, Schwarz et al. 1980. For a critical analysis of the historical and anthropological aspects governing the formation of national features, see Barberis 2004, Bollati 1983, Isnenghi 2010, Isnenghi 2014, Viroli 2001.

Historical newspapers and magazines also provided crucial information. In particular, the ideological and cultural configurations that we analyze here are expressed with extreme clarity in "L'illustrazione Italiana" for the years 1915-1918. For the larger international context, see Brothers 1997 (which pays particular attention to the British and French perception of civil Spanish

war covered by the national press); Marien 2003, esp. the chapter *A New Vision (1918-1945)*, mostly dedicated to WWII; Roberts 2014, which discusses several national situations. Marra's photographs are published here courtesy of the Museo demologico di San Giovanni in Fiore and Pietro Mario Marra, whom I warmly thank.
—² Cfr. Didi-Huberman 2003. It is not possible

—
Note

here to discuss the issue of the impossibility of representing the Holocaust, which has received extensive scholarly attention. The genocide of WWII resulted in a radical reconsideration of the ways in which representation is conceived and memory organized. As Andrea Minuz has observed, “dealing with these images [of the Holocaust] is [...] a task that seems inseparable from the interrogation of the codes of representation in which they are configured” (Minuz 2010, p. 57). A key reading on this topic is offered by Jean-Luc Nancy in a illuminating essay in which among other things says: “What the camps will have brought about is, above all, a complete devastation of representation or even of the possibility of representing, to such an extent that there is not even any way to represent this devastation or to put representation to its own test – to the test, that is, of making what is not of the order of presence come to presence.” (Nancy 2005 [2002], p. 34). The same professional photojournalists, following the allied forces, such as Lee Miller, Margaret Bourke-White, George Rodger, Eric Schwab, Germaine Krull, Walter Rosenblum, were shocked by what they observed, not only because of what they witnessed (“I have met my share of evil people and know what they are capable of. I was at the liberation of the camp of Dachau...,” Rosenblum, in Fugenzi 2014, p. 5), but

also because of the change in visual culture which they sensed was gaining headway. An example is the Rodger’s position regarding the visions of the concentration camp of Bergen Belsen in Germany, in 1945. He summed this up in a passage, repeatedly mentioned, commenting on some images: “It was not even a matter of what I was photographing, as what had happened to me in the process. When I discovered that I could look at the horror of Belsen – 4.000 dead and starving lying around – and think only of a nice photographic composition, I knew something had happened to me and I had to stop. I felt I was like the people running the camp – it didn’t mean a thing.” (Hill / Cooper 2002, p. 89). On Rodger’s experience in the broader context of the problems of war photography, see Clarke 2009, pp. 180 ff. Basic texts outlining the issues that I discuss in this note are Zelizer 2001 and Hirsch 2004. Important considerations can be found in Berkowitz 2015. For a philosophical reflection on the ethos of unrepresentability, see Agamben 1998. Exemplary, in witnessing the importance of photography in relation to the authoritarian apparatus and World War II, is the work by Brecht 1955. On this work, see the reflections of Fragapane 2015.

– ³ Deutscher had expressed, during a series of seminars and lectures held at the University of Cambridge, at the end of the 1960s, the idea of

World War II as a further step in a European civil conflict. This idea was taken up by Nolte 1987. See also Pavone 1991.

– ⁴ Cfr. Foster Wallace 2009, esp. pp. 143-166.

– ⁵ “We cannot say that an image is this or that. We can only say: this image *works* like this or like that, *transforms* this or that, *becomes* like this or like that”: Didi-Huberman, in Augé / Didi-Huberman / Eco 2011, p. 72 (my translation).

– ⁶ The term *dispositif* is variously translated into English, even in the same book, as “device,” “machinery,” “apparatus,” “construction,” and “deployment”.

– ⁷ Foucault provided a definition of the term in a 1977 interview: “what I’m trying to pick out with this term is, firstly, a thoroughly heterogeneous ensemble consisting of discourses, institutions, architectural forms, regulatory decisions, laws, administrative measures, scientific statements, philosophical, moral and philanthropic propositions – in short, the said as much as the unsaid. Such are the elements of the apparatus. The apparatus itself is the system of relations that can be established between these elements” (*The Confession of the Flesh*, in Gordon 1980, pp. 194–228).

– ⁸ The notion of device is crucial in Foucault’s work. Important considerations on the perspective I adopt here can be found in Foucault 1966, Foucault 1971, Foucault 1975 and Foucault 1976. For a critical analysis, see Redaelli 2011.

–⁹ Cf. Deleuze 1992 [1989] and Agamben 2009 [2006]. I quote here two paragraphs from their respective works in which the concept of device is closely related to Foucault's thinking: "We belong to social apparatuses [*dispositifs*] and act within them. The newness of an apparatus in relation to those that have gone before is what we call its actuality, our actuality. The new is the current. The current is not what we are but rather what we are in the process of becoming – that is the Other, our becoming-other" (Deleuze 1992 [1989], p. 164). "I shall call an apparatus literally anything that has in some way the capacity to capture, orient, determine, intercept, model, control, or secure the gestures, behaviors, opinions, or discourses of living beings. Not only, therefore, prisons, madhouses, the panopticon, schools, confession, factories, disciplines, judicial measures, and so forth (whose connection with power is in a certain sense evident), but also the pen, writing, literature, philosophy, agriculture, cigarettes, navigation, computers, cellular telephones and – why not – language itself, which is perhaps the most ancient of apparatuses – one in which thousands and thousands of years ago a primate inadvertently let himself be captured, probably without realizing the consequences that he was about to face. [...] I call a subject that which results

from the relation and, so to speak, from the relentless fight between living beings and apparatuses" (Agamben 2009 [2006], p. 14).

–¹⁰ My implicit reference to the Nation-State – understood as the result of continuous strategies of foundation and re-foundation, manipulative dynamics, continuous processes of inclusion and exclusion, aggregation and differentiation; as an ordering force of hidden social principles, order and rule; such as political legitimacy – is based on the work of Pierre Bourdieu and on the main currents of contemporary anthropology in the English-speaking world.

The course that Bourdieu taught at the Collège de France from 1989 to 1992 remains crucial (Bourdieu 2012), but see also the chapters and paragraphs dedicated to the State in Bourdieu 1997. Among the vast literature, see also Faubion 1993, Gellner 1983, Handler 1988, Herzfeld 1986, Herzfeld 1997 and Herzfeld 2009.

–¹¹ Even if paradoxically different regimes of photographic practice correspond to this unitary function. See Sorlin 1997, ch. 3.4.

–¹² In other words, it is important to construct an ideology of war as a system of "socially shared beliefs," following Geertz 1964, pp. 47-76.

–¹³ Clear evidence supporting the perspective that I am proposing is offered by the spontaneous truces

at Christmas or Easter, which, beginning with the Christmas of 1914, took place between opposing sides of combatants (particularly on the Western Front between Germans, Belgians, British and French, but also on the Eastern front between Austrians and Russians). The truce was accompanied by handshakes, shared Christmas carols, the exchange of gifts, and football matches. Ignored by the press of the nations involved in the conflict (occasional mention was made in newspapers in the United States, at the time a neutral country), these episodes were violently deprecated, censored and suppressed by the chiefs of staff, the military authorities and senior officers, to the extent that they ceased in 1916. There are many photographs witnessing the ceasefires and their methods, which were banned for decades, and have come to light only recently, as a result of a new pacifist sensibility. For this aspect of the Great War, see Jürgs 2003 and Weintraub 2001.

–¹⁴ It is highly significant, in my view, that the silver-plated figurine that has come to 'represent,' *in conspectu divinitatis*, the soldier per se of every subsequent war has the uniform, helmet and weapons of a World War I infantryman. I recently saw one in Ottaviano, near Naples, offered on the occasion of the war and Italian 'peace mission' to Iraq. If for example

we think about the skills and inventiveness of Neapolitan craftsmen who, in their 'traditional' earthenware votive statuettes, were able to place Maradona in Purgatory for having missed a penalty during a football game of the local team, we cannot but reflect on the persistence and weight of the Great War in the Italian popular imagination.

– 15 For an example, see the “Banca dati degli ex-voto pittorici piemontesi” curated by Renato Grimaldi and Roberto Trincherò at the University of Turin, Facoltà di Scienze dell'educazione e della formazione, in collaboration with the Consiglio Nazionale delle Ricerche, whose exhibits linked to World War I can be seen online at <<http://www.bibliolab.it>> (05.09.2016). See also the paper presented by Barbara Bracco (*Scampare la guerra, riparare il trauma. Le fotografie votive del Fondo Cesare Caravaglio dell'Archivio della Guerra di Milano*) to the Conference *Il dolore, il lutto, la gloria. Rappresentazioni fotografiche della Grande Guerra fra pubblico e privato, 1914-1940*, organized by the Società Italiana per lo Studio della Fotografia and the University of Bologna, Ravenna, 26-28 May 2016.

– 16 Salsa 2011. Excellent supplementary reading are the memoirs of Rabito 2007, pp. 45-135. See also the well-known work by Friedrich 1924: introducing the brutal sequence

of images that should divert humanity from war, Friedrich strongly emphasizes the need to create a community of those consenting to refusal (“I refuse. Our will is stronger than violence, bayonet and rifle! Repeat these words ‘I refuse!’ [...] All the capital in the world, kings and presidents can do nothing against all the peoples that together shout: ‘we refuse!’” (p. 17).

– 17 Perfect examples were shown in an exhibition organized by the Laboratorio di Storia at the Fondazione Museo Civico di Rovereto in 2015-2016. The exhibition, which included a vast range of photographs commissioned and taken in various places, described the immense suffering experienced by refugees from Trentino in preparation for and during the war, when huge numbers of people were deported to allow the battle zones to be prepared and kept deserted, with an attentive eye to the national and ethnic dimension of the Italian, Slovenian and Austrian populations. The extent of the inevitability, acquiescence and docility emerges strongly, next to the discriminatory violence of the event and the suffering linked to it. The exhibition has been published in a catalogue. See Rovereto 2015.

– 18 In 2010, I had an opportunity to show some of Marra's photographs in Ravenna during the Conference *Forme di famiglia, forme*

di rappresentazione fotografica, archivi fotografici familiari. I would like to refer to my paper presented on that occasion. On the figure and work of Marra, see Faeta 1984 and Faeta 2007.

– 19 Sander 1962.

- Agamben 1998** Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Turin, Bollati-Boringhieri, 1998.
- Agamben 2009 [2006]** Giorgio Agamben, *What Is an Apparatus? and Other Essays*, Stanford, Stanford University Press, 2009 [original Italian edition 2006].
- Barberis 2004** Walter Barberis, *Il bisogno di patria*, Turin, Einaudi, 2004.
- Berkowitz 2015** Michael Berkowitz, *Jews and Photography in Britain*, Austin, University of Texas Press, 2015.
- Bertelli / Bollati 1979** Carlo Bertelli / Giulio Bollati (eds), *Storia d'Italia, Annali 2, L'immagine fotografica, 1845-1945*, Turin, Einaudi, 1979.
- Bollati 1983** Giulio Bollati, *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Turin, Einaudi, 1983.
- Brothers 1997** Caroline Brothers, *War and Photography: A Cultural History*, London and New York, Routledge, 1997.
- Bourdieu 1997** Pierre Bourdieu, *La misère du monde*, Paris, Seuil, 1997.
- Bourdieu 2012** Pierre Bourdieu, *Sur l'Etat. Cours au Collège de France (1989-1992)*, edited by Patrick Champagne / Remi Lenoir / Franck Poupeau / Marie-Christine Rivière, Paris, Seuil, 2012.
- Brecht 1955** Bertolt Brecht, *Kriegsfiabel*, Berlin, Eulenspiegel Verlag, 1955.
- Clarke 2009** Graham Clarke, *The Photograph. A Visual and Cultural History*, Oxford, Oxford University Press, 1997.
- Deleuze 1992 [1989]** Gilles Deleuze, *What Is a Dispositif?*, in *Michel Foucault, Philosopher*, trans. Timothy J. Armstrong, Brighton, Harvester Wheatsheaf, 1992, pp. 159-168 [original French edition 1989].
- De Luna 1986** Giovanni De Luna, *L'Italia in guerra*, in Omar Calabrese (ed.), *Italia moderna. Immagini e storia di un'identità nazionale*, vol. 2, *Dall'espansione alla Seconda guerra mondiale 1900-1939*, Milan, Electa, 1986, pp. 163-190.
- Didi-Huberman 2003** Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003.
- Augé / Didi-Huberman / Eco 2011** Marc Augé / Georges Didi-Huberman / Umberto Eco, *L'expérience des images*, Paris, INA, 2011.
- Fabi 1998** Lucio Fabi, *Storia fotografica della società italiana. La prima guerra mondiale, 1915-1918*, Rome, Editori Riuniti, 1998.
- Faeta 1984** Francesco Faeta (ed.), *Saverio Marra fotografo. Immagini del mondo popolare silano nei primi decenni del secolo*, with essays by Marina Malabotti and Marina Miraglia, Milan, Electa, 1984.
- Faeta 2007** Francesco Faeta (ed.), *Gente di San Giovanni in Fiore. Sessanta ritratti di Saverio Marra*, Florence, Alinari, 2007.
- Faubion 1993** James Faubion, *Modern Greek Lessons. A Primer in Historical Constructivism*, Princeton, Princeton University Press, 1993.
- Foster Wallace 2009** David Foster Wallace, *This Is Water. Some Thoughts, Delivered on a Significant Occasion, About Living a Compassionate Life*, New York, Little, Brown and Company, 2009.
- Foucault 1966** Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- Foucault 1971** Michel Foucault, *L'ordre du discours. Leçon inaugurale du Collège de France*, Paris, Gallimard, 1971.
- Foucault 1975** Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

- Foucault 1976** Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, vol. 1, *La volontà di sapere*, Paris, Gallimard, 1976.
- Fragapane 2015** Giacomo Daniele Fragapane, *Brecht, la fotografia, la guerra*, Milan, Postmedia, 2015.
- Friedrich 1924** Ernst Friedrich, *Krieg dem Kriege! Guerre à la guerre! War Against War! Oorlog aan den Oorlog!*, Berlin, Freie Jugend, 1924.
- Fugenzi 2014** Manuela Fugenzi (ed.), *They Fight With Cameras. Walter Rosenblum in WWII from D-Day to Dachau*, Rome, Postcart, 2014.
- Geertz 1964** Clifford Geertz, *Ideology as a Cultural System*, in David Apter (ed.), *Ideology and Discontent*, New York, Free Press, 1964, pp. 47-76.
- Gellner 1983** Ernest Gellner, *Nations and Nationalism*, Ithaca, Cornell University Press, 1983.
- Gordon 1980** Colin Gordon (ed.), *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings*, New York, Pantheon Books, 1980.
- Handler 1988** Richard Handler, *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1988.
- Herzfeld 1986** Michael Herzfeld, *Ours Once More. Folklore, Ideology, and the Making of Modern Greece*, New York, Pella, 1986.
- Herzfeld 1997** Michael Herzfeld, *Cultural Intimacy. Social Poetics in the Nation-State*, New York, Routledge, 1997.
- Herzfeld 2009** Michael Herzfeld, *Evicted from Eternity. The Restructuring of Modern Rome*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2009.
- Hill / Cooper 2002** Paul Hill / Thomas Cooper (eds), *Dialogue with Photography*, Stockport, UK, Dewi Lewis Publishing, 2002.
- Hirsch 2004** Joshua Hirsch, *After Image: Film, Trauma and the Holocaust*, Philadelphia, Temple University Press, 2004.
- Isnenghi 2005** Mario Isnenghi, *Le guerre degli Italiani. Parole, immagini, ricordi, 1848-1945*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- Isnenghi 2010** Mario Isnenghi (ed.), *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia unita*, Rome-Bari, Laterza, 2010.
- Isnenghi 2014** Mario Isnenghi, *Il mito della grande guerra*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- Jürgs 2003** Michael Jürgs, *Der kleine Frieden im grossen Krieg*, München, Bertelsmann Verlag, 2003.
- Marien 2003** Mary Warner Marien, *Photography. A Cultural History*, London, Laurence King Publishing, 2003.
- Minuz 2010** Andrea Minuz, *La Shoah e la cultura visuale. Cinema, memoria, spazio pubblico*, Rome, Bulzoni, 2010.
- Nancy 2005 [2002]** Jean-Luc Nancy, *The Ground of the Image*, New York, Fordham University Press, 2005 [original French edition 2002].
- Nolte 1987** Ernst Nolte, *Der europäische Bürgerkrieg 1917-1945. Nationalsozialismus und Bolschewismus*, Frankfurt am Main, Propyläen, 1987.
- Pavone 1991** Claudio Pavone, *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*, Turin, Bollati Boringhieri, 1991.
- Rabito 2007** Vincenzo Rabito, *Terra matta*, Turin, Einaudi, 2007.
- Redaelli 2011** Enrico Redaelli, *L'incanto del dispositivo. Foucault dalla microfisica alla semiotica del potere*, Pisa, ETS, 2011.
- Roberts 2014** Hilary Roberts, *Photography in 1914-1918*, in Ute Daniel et al.,

International Encyclopedia of the First World War, Berlin, Freie Universität, available online at <<http://www.1914-1918-online.net/>> (10.08.2014).

- Rovereto 2015** Laboratorio di Storia di Rovereto (ed.), *Gli Spostati. Profughi. Flüchtlinge. Uprchlici, 1914-1919*, with essays by Diego Leoni and Paolo Malni, Trento, La Grafica, 2015.
- Salsa 2011** Carlo Salsa, *Trincee. Confidenze di un fante*, Milan, Mursia, 2011.
- Sander 1962** August Sander, *Deutschenspiegel. Menschen des 20. Jahrhunderts*, Gütersloh, Sigbert Mohn Verlag, 1962.
- Schwarz et al. 1980** Angelo Schwarz *et al.*, *La guerra rappresentata*, special issue, "Rivista di storia e critica della fotografia", vol. 1, n. 1, October 1980.
- Sorlin 1997** Pierre Sorlin, *Le fils de Nadar. Le "siècle" de l'image analogique*, Paris, Éditions Nathan, 1997.
- Viroli 2001** Maurizio Viroli, *Per amore della patria. Patriottismo e nazionalismo nella storia*, Rome-Bari, Laterza, 2001.
- Weintraub 2001** Stanley Weintraub, *Silent Night. The Story of the World War I Christmas Truce*, London, Pocket, 2001.
- Zelizer 2001** Barbie Zelizer, *Visual Culture and the Holocaust*, London, Arthlon Press, 2001.

Fotografie amatoriali dei soldati francesi: dall'intrattenimento privato alla costruzione del volto moderno della sofferenza

Abstract

Photographic albums made by French soldiers during WWI open new insights in the comprehension of their mentalities. They reveal a world of childish joy and family life with the comrades during moments of pause. In these private documents, violence and suffering are almost absent. On the contrary, the snapshots sent to the illustrated press by the soldiers underline the extreme violence done to their bodies and the incredible suffering of their daily life. This paper investigates the gap between private and public gaze, in order to understand which phenomenon is at stake in the photographic representations of the Great War.

Keywords

CIRCULATION, IDENTITY, ILLUSTRATED MAGAZINES, PHOTOGRAPHIC ALBUM, WORLD WAR I

La storiografia francese sulla Grande Guerra, che dagli anni Novanta ha fatto ricorso e si è misurata con il concetto di “brutalization”⁻¹ per descrivere la violenza che ‘inselvaticò’ combattenti e società coinvolte nel conflitto, ha offerto prove convincenti dei propri indirizzi di ricerca, in particolare a partire dal lavoro pionieristico di Stéphane Audoin-Rouzeau e di Annette Becker⁻². Questa prospettiva ha aperto la strada a numerose ricerche di storia culturale che pongono al cuore dell’indagine il tema della violenza, tra le quali la *Cambridge History of the First World War* rappresenta l’esito più compiuto⁻³.

La focalizzazione pressoché esclusiva sulla violenza, che pure si è rivelata utile e feconda, non è però esente da limiti⁻⁴. Il primo – reso

più evidente dall'indebolirsi del sentimento patriottico nelle società contemporanee – è che sottolineando l'estrema violenza della vita al fronte, si sfocia inevitabilmente, e certo indipendentemente dalla volontà degli storici che ne hanno trattato, nella totale vittimizzazione dei soldati. Non stupisce, quindi, che la gran parte della società francese contemporanea non riesca a riferirsi ai soldati se non nei termini della sofferenza e del trauma rappresentato dal conflitto, come del resto dimostrano le numerose commemorazioni del centenario della Grande Guerra ⁻⁵. In secondo luogo, tale prospettiva occulta altri aspetti della guerra che non sono riducibili ai concetti di violenza e di brutalità. Anche se è opportuno non sovrastimare pratiche pacifiste che furono minoritarie – come ad esempio le dimostrazioni di fratellanza del Natale 1914 ⁻⁶ o gli episodi di reciproca tolleranza ispirati al “live and let-live system” ⁻⁷ – ci pare che non considerare sentimenti e pratiche di rifiuto della violenza costituisca un limite storiografico.

Le fonti fotografiche francesi, sulle quali qui ci concentriamo, suggeriscono la necessità di ripensare il paradigma esclusivo della violenza e della vittimizzazione. Tale affermazione può sembrare stravagante, tanto si è imposta la certezza che una forma di sofferenza totale dell'individuo sia il corollario della violenza totale del conflitto. Eppure, una visione ravvicinata e critica delle decine di migliaia di fotografie scattate dai soldati francesi che ritraggono semplici momenti sereni, montate in album organizzati dagli stessi soldati, offre alla storiografia elementi nuovi e non scontati ⁻⁸. Questo sguardo privato è ancora più sorprendente se lo si paragona a quello pubblico attraverso le fotografie che compaiono nei periodici dell'epoca: tutte le immagini pubblicate provengono infatti da soldati fotografi, ma esse presentano soltanto atmosfere intrise di sofferenze, estreme anche se completamente accettate. In Francia il rapporto con il dolore appare dunque diverso nei due ambiti, pubblico e privato, e ciò che ci proponiamo di fare è studiarne le forme e dare ragione di tale specificità.

Gli album fotografici dei soldati francesi: immagini liete di quotidianità

Il più consistente fondo di album fotografici realizzati da soldati fotografi si trova al Service Historique de la Défense di Vincennes. Si tratta di un *corpus* costituito da più di 20.000 fra negativi e lastre di vetro e di altre decine di migliaia di fotografie amatoriali. Le immagini continuano ad affluirvi, testimoniando quanto al fronte fosse diffusa la pratica della fotografia amatoriale ⁻⁹. Mentre sono presenti moltissime fotografie raggruppate senza una precisa organizzazione ⁻¹⁰, altre sono accompagnate da didascalie e collocate in album ⁻¹¹ che rappresentano l'esito di un processo di selezione e di montaggio avvenuto più o meno rapidamente dopo il ritorno dei soldati dal fronte.

Diversamente da ciò che ci potremmo aspettare, e contrariamente alla prospettiva vittimista attuale sui soldati della Grande Guerra, l'immersione in questa tipologia di fonti rivela una visione centrata

sulla banalità del quotidiano e non sulla violenza. Per lo storico è allora possibile intraprendere un percorso di antropologia del riposo ⁻¹², una sorta di contraltare all'antropologia del combattimento condotta da Stéphane Audoin-Rouzeau ⁻¹³, che consente di scoprire aspetti inattesi della vita dei soldati al fronte.

Antropologia del riposo: il corpo 'cocolato'

Concentrandosi sulle pause dell'attività bellica e sul corpo dei soldati, le fotografie aprono a una dimensione di intimità fisica e – seguendo le indicazioni del pensiero sociologico – a una loro identità profonda ⁻¹⁴. Tra le immagini pressoché onnipresenti, in album o alla rinfusa, relative ai momenti di *toilette*, ha un posto particolare il taglio di barba e capelli, che spesso viene eseguito da un barbiere. La presenza così insistita di questo soggetto attesta quanto esso fosse essenziale per i combattenti.

In *Séance de coiffure* (fig. 1), il corpo del soldato appare in posizione di riposo, le mani appoggiate sul ventre, le gambe incrociate. Il dorso è rilassato, mentre la testa è all'indietro, affinché il collo possa offrirsi meglio alla lama, per una volta amica. In una vita di combattimento, taglio e cura di barba o di capelli sono il solo momento in cui l'individuo si affida totalmente alle mani di un altro. Ad esse i soldati si abbandonano, mentre tutto il resto della loro vita richiede loro un assoluto controllo su ciò che li circonda, per sopravvivere. In ognuna di queste fotografie, i momenti della rasatura appaiono come un prezioso lembo di libertà, che li vede sempre ritratti con il sorriso sulle labbra. Occuparsi di sé è piacevole, abbandonarsi dà appagamento.

Questo piacere è sicuramente legato anche al contesto di guerra: i combattenti restano una media di quattro giorni in prima linea, quattro in seconda linea e ancora quattro nelle retrovie, ciò che rende loro impossibile radersi ogni giorno. Ma la gioia che queste fotografie trasmettono non è solamente legata al piacere di sentirsi in ordine e puliti. Curare il proprio corpo significa anche ritrovare uno stile di vita urbano, o più semplicemente umano, divenuto ormai impossibile. Il bianco del sapone per la rasatura e della salvietta spesso domina negli scatti, evocando così un senso di purezza ⁻¹⁵ che risalta sui luoghi della vita all'aria aperta, sulla terra battuta degli alloggiamenti come sulla melma delle trincee. Cura e pulizia, in quanto simboli di civiltà, appaiono un lusso legato ad un'epoca felice e ormai alle spalle. E le fotografie che mostrano il salone del barbiere ⁻¹⁶ suggeriscono pratiche in tutto simili a quell'*otium* romano che, secondo Seneca, definiva l'uomo libero. Come alle terme, l'atmosfera condivisa da una collettività maschile è allegra; le sedie sono numerose, i 'clienti' tranquillamente in attesa, la discussione alle volte animata.

Infine, seppure insieme e davanti agli altri, attraverso la rasatura dal barbiere, piacere e lusso supremi in un mondo della guerra in cui tutto è collettivo, l'individuo si sente soprattutto 're'. Secondo il sociologo David le Breton, dal Rinascimento in poi il volto è il cuore dell'identità individuale, poiché rappresenta l'epicentro delle emozioni ed incarna

**Fotografo non
identificato,**

Séance de coiffure, s.d.
Stampa alla gelatina
d'argento, 5,1×7,4 cm
(supporto secondario
24×31 cm). Vincennes,
Service Historique de la
Défense, SHD/GR 2 K 154



la soggettività trionfante. Per il combattente, radersi è allora principalmente tornare a se stesso, ritrovare una singolarità ormai repressa. Proprio attraverso la cura dei capelli e della barba, il cosiddetto “Poilu” – lo stereotipo del combattente virile e tenace ⁻¹⁷ – ridiviene l’individuo unico che era un tempo.

Anche i piedi sono oggetto di un’attenzione particolare. Sporchi perché a contatto con il suolo, sono per questo una delle parti meno nobili del corpo e al contempo meno rappresentate dall’iconografia in generale ⁻¹⁸. Il contesto bellico è senza dubbio di per sé esplicativo, perché riporta l’uomo ai suoi bisogni primari: mangiare, dormire, ma soprattutto camminare e, in guerra, marciare. I piedi divengono essenziali, poiché la loro buona salute è garanzia di sopravvivenza. I piedi del combattente sono sottoposti a prove molto dure, dovendo portare oltre il peso del soldato anche quello del suo equipaggiamento durante tutta la giornata. Escono raramente dalle calzature di cuoio spesso, tanto più in prima linea dove è vietato togliersi le scarpe; motivo per cui le cure di cui sono oggetto, cure che tante volte vanno a sostituire quelle che si vorrebbero riservare al corpo nella sua interezza ⁻¹⁹, comportano un piacere immenso.

Fotografare i piedi di un compagno assopito, i suoi calzini di un colore che inequivocabilmente attesta come gli scarponi non siano stati tolti da molto tempo, documenta soprattutto l’empatia profonda con il godimento di chi dorme (fig. 2). Un momento che non è solo una pausa, ma l’appagante ritrovarsi con un corpo liberato. Dunque, ben lungi dal comunicare la sofferenza di un vivere da selvaggi e delle marce forzate, questi scatti si concentrano sulla gioia dei momenti intimi e sublimano, in una forma positiva e lieta, la dura realtà del quotidiano.



02

Henri Pétin,

Senza titolo, s.d.

Stampa alla gelatina

d'argento, 7,3 × 11 cm.

Vincennes, Service

Historique de la Défense,

SHD/GR 2 K 60

Se dal Rinascimento in poi l'iconografia ha valorizzato i volti, la diffusione del ritratto fotografico non rappresenta che il momento saliente di questo processo. Ad esso ricorrono, come è ben noto, tutti i ceti sociali, facendosi immortalare dai fotografi ed esponendo le immagini nei luoghi simbolici della casa (camera da letto, salotto) ⁻²⁰. Ripensando a questo processo, e tornando alle fotografie dei soldati francesi, le loro rappresentazioni di parti secondarie dei corpi, di punti poco frequentati e ingrati dell'intimità individuale, esibiti o rubati dall'obiettivo, rivelano un rapporto rovesciato con l'intimità fisica e dunque, simbolicamente, con la propria identità ⁻²¹.

Rappresentazioni del bucato, oppure di capanne improvvisate (le *cagnas*, nel gergo militare francese), ci confermano questa ricerca di sé nel mondo pervasivo della guerra. L'ossessivo bisogno di chiudersi in se stessi traspare nelle numerose fotografie di quella che può essere definita la 'seconda pelle' dei soldati. Immagini di abiti – che vediamo appesi a fili o mentre vengono lavati ⁻²² – oppure di capanne in legno o in materiale di recupero ⁻²³, raccontano il desiderio di intimità per il fatto che 'avvolgono' gli uomini proteggendoli dagli sguardi. Ugualmente, le fotografie del bucato – davvero onnipresenti – proiettano ordine e pulizia del corpo in prima linea, anche in mezzo al fango e al caos. Lo stesso si può dire degli scatti, pure questi assai diffusi, di *cagnas*, che restano l'ultima pelle' dei combattenti, per proteggerli da minacce esterne, cioè da una regressione dalla dimensione umana a quella animale ⁻²⁴.

Tutte queste fotografie sono associate a momenti di socialità spensierata, antitetica alla tensione permanente della vita al fronte. Allo stesso tempo, queste rappresentazioni del corpo raccontano di un 'io' in guerra, privato della sua intimità, proiettata in oggetti simbolici attraverso la fotografia. Poiché il corpo è l'identità stessa, la sua rappresentazione mediante zone marginali o inusuali, oppure attraverso protezioni

Jean Pochard,
Mes grenadiers s'amusent.
 Mont-Saint-Père,
 21 juillet 1916.
 Stampa alla gelatina
 d'argento, 16,2×23 cm
 (supporto secondario
 31×43 cm). Vincennes,
 Service Historique de la
 Défense, SHD/GR 1 K 655



dell'individuo (gli abiti, le capanne), testimonia le fluttuazioni identitarie che colpiscono ogni soldato, divenuto gruppo, drappello, battaglione, reggimento, e – alla fin fine – non più individuo.

Ricomposizioni dell'identità: il gruppo, i giochi, il riso

Ciò nonostante, il gruppo è essenziale. È infatti attraverso il gruppo che si costruiscono identità nuove, senza le quali i singoli non potrebbero lottare contro gli sconvolgimenti della loro recente vita. In modo completamente inatteso, e opposto alla visione vittimista del conflitto, le fotografie mostrano come i soldati di fanteria, e più ancora gli aviatori, vivano insieme momenti regressivi, da vita liceale o di caserma, che appaiono come grandi bocciate di gioia.

I loro giochi sono di genere diverso. Possiamo trovare la fotografia in cui il luogotenente Jean Pochard coinvolge gli uomini in ricostruzioni teatrali, quasi folcloriche, di guerre d'altri tempi: sistemate le baionette, con il sorriso sulle labbra, i soldati vanno all'assalto come ormai non si faceva più (fig. 3). In altri casi, le fotografie ritraggono una falsa trincea dove finti tedeschi alzano cortesemente le mani dicendo "Kamerad" ⁻²⁵. Diversamente da quanto accade nel conflitto vero, i combattenti sono conquistatori e, con ottimismo, si fanno beffa della guerra. Inoltre, scardinando le relazioni gerarchiche, i giochi da liceali definiscono una nuova identità collettiva e fondatrice.

Questi momenti hanno spesso come seguito una festa dove circola molto vino. Come ci mostrano gli occhi lucidi colti da una fotografia di Louis Billet ⁻²⁶, i banchetti sono generosi di cibo e di bevande (si vedono molte bottiglie). Queste tavolate in luoghi bui e chiusi rappresentano l'analogo dei rituali familiari in tempo di pace, dai battesimi alle cerimonie di sepoltura, dai pranzi della domenica alle feste del

Rivet,

*"Les enfants s'amuseent".
Docteur Odinet devant sa
popote de Bernicourt. 3
janvier 1916.*

Stampa alla gelatina
d'argento, 3,5×5,5 cm
(supporto secondario
23×28 cm). Vincennes,
Service Historique
de la Défense, Fonds
Rouquette-Rivet, SHD/
GR 2 K 47



villaggio. Le regole sono le stesse: condivisione, uscita dall'ordinario, abbondanza fino all'eccesso. In questa 'famiglia' ricreata si conferma una nuova identità di gruppo, sostitutiva dell'identità individuale del tempo di pace.

Infine, gli uomini vivono anche forme di sociabilità molto più rare, che offrono alla loro identità un sapore particolare: quella del gruppo maschile rivolto ad attività regressive, in tutto analoghe a quelle vissute ai tempi della scuola o delle camerate di caserma⁻²⁷. Le fotografie riportano così gli scherzi fra commilitoni, come la ballata nello stagno in botti di legno⁻²⁸ o le pagliacciate con le carrozzine (fig. 4).

Il baccano prodotto dai soldati è lo stesso dei cuccioli o dei bambini, e tra i giochi più amati compare, come nell'infanzia, quello del cavallino⁻²⁹. Gli aviatori si precipitano all'assalto di un nemico immaginario⁻³⁰, cavalcando il trattore che serve ad appianare la pista di decollo⁻³¹. Alle volte, semplicemente, saltano sul dorso del compagno scimmiettando un assalto di cavalleria⁻³². Anche i travestimenti di carnevale sono all'ordine del giorno: gli uomini indossano con piacere gli scialli, i vestiti da sposa e i cappelli che hanno trovato abbandonati negli armadi, simulando alle volte seni prosperosi che contrastano con i loro baffoni⁻³³. Come nell'età moderna, quando il carnevale rendeva tutto lecito e tutto possibile per un giorno solo, i soldati a riposo si mascherano, rovesciando i gravami della vita militare e le coercizioni quotidiane in un ridere festoso e pantagruelico che diviene salvifico.

Perché al fronte si ride, anche. E non parliamo solo dei sorrisi davanti all'obiettivo, quasi scontati, ma della gioia fisica che coglie talvolta il gruppo maschile, seppure immerso in questo contesto. È un riso viscerale, esplosivo; è quello popolare e medievale descritto da Mikhail Bakhtin⁻³⁴, che scuote i corpi e fa ridere a crepapelle, come in una fotografia di due aviatori in un accampamento (fig. 5). Questo riso, che mai si potrebbe immaginare nel 1914-1918, è la rivincita della psiche sull'insostenibile e sull'inatteso, sulla morte che attende circa il 20% degli aviatori.

Fotografo non identificato,

Senza titolo, s.d.
 Stampa alla gelatina
 d'argento, 5×7,3 cm.
 Vincennes, Service
 Historique de la Défense,
 SHD/AI nég. B 81/1344



Attraverso la rappresentazione di momenti di gioco e di festa, proprio agli antipodi della sofferenza, il fotografo coglie la spensieratezza di questi uomini giovani, che la vita selvaggia del fronte ha allontanato dalle regole del decoro e dal lento processo di civilizzazione dei costumi, processo pressoché compiuto ovunque all'inizio del XX secolo⁻³⁵. Inno alla vita piuttosto che ode al dolore, gli album fotografici portano alla luce un aspetto della vita dei soldati in genere occultato, quello che Jacques Meyer ha presentato come il “bon temps” di un periodo fuori da ogni norma⁻³⁶ per questi “bonhommes” capaci di costruire insieme una identità collettiva luminosa e vittoriosa sulla morte:

—
 Entre les heures de danger, de misère profonde, de fatigue égale à la mort, se glissaient ces répit, qui étaient et restent, dans le souvenir des anciens combattants, les morceaux d'un bonheur qu'ils appellent encore entre eux “le bon temps”⁻³⁷.

—
 Un “bon temps” che diventa per i soldati altrettanto importante dell'identità individuale e che si esprime in una sociabilità dei combattenti destinata a perdurare ben oltre l'armistizio⁻³⁸.

Qual è il posto della sofferenza privata nelle fotografie?

Dunque non c'è sofferenza nella dimensione privata dei corpi dei soldati fotografi? E cosa ne è della sofferenza psichica davanti alla possibilità di morire, spesso tra atroci dolori?

Eufemismi visuali e carenza quantitativa

Alle volte, in effetti, la morte fa la sua comparsa in questi album. Sempre, però, viene mostrata in modo edulcorato, traducendo il rifiuto della forma visibile ed acuta del dolore.

Per esempio, nell'album del 67° Reggimento di fanteria la morte appare come una spada di Damocle sospesa sopra due soldati, uno intento a leggere e l'altro addormentato. Se la didascalia esordisce con uno sguardo ottimista: "due soldati tranquilli" ("2 poilus qui ne s'en font pas"), prosegue subito in forma di epitaffio: "1) ucciso il 17 aprile 2) morto qualche giorno dopo" ⁻³⁹. Comunque il dolore, o piuttosto lo choc emotivo davanti alla morte sempre in agguato, non è il soggetto di questa fotografia; eppure è presente, nella contraddizione voluta tra la serenità della rappresentazione e la brutalità senza appello della didascalia. Tale immagine, del tutto pacifica, apre dunque su una delle esperienze emotive più forti per i soldati. Esperienza semplicemente suggerita, quasi ellittica e senza dubbio inconsapevole, in un fotografo che si vuole limitare a registrare i fatti.

L'accettazione della sofferenza fisica che la guerra porta con sé emerge alle volte dalle fotografie del corpo del nemico in agonia ⁻⁴⁰. Jean Pochard fotografa così un tedesco intossicato dal gas ("un boche intoxiqué par les gaz") ⁻⁴¹. L'immagine resta pudica davanti ai due corpi, uno seduto, nell'attesa di vedere gli effetti del veleno; l'altro sdraiato, le braccia indietro, le gambe attorcigliate, in una postura che indica le sofferenze di un'agonia in corso o appena conclusa. Qui lo sguardo sul nemico è quello del soldato che si aggira intorno ai corpi e li fissa intensamente. Non si tratta, in tutta evidenza, di uno sguardo di odio (sentimento peraltro predominante nei primi mesi del conflitto), quanto di un movimento di pietà verso le terribili sofferenze del nemico, pietà tanto più sincera perché la morte per gas era lo spettro più temuto ⁻⁴². Attraverso la fotografia del nemico morente, Jean Pochard cerca di familiarizzare con l'eventualità della propria morte e di grandi sofferenze.

Nella maggior parte dei casi, la morte e la sofferenza sono assenti dal *corpus* fotografico degli album: le immagini dei cadaveri non sono più dell'1% del totale preso in considerazione, percentuale minima che indica chiaramente il rifiuto di insistere su questo soggetto. Potrebbe certo trattarsi di una scelta di opportunità quando l'album fotografico è realizzato per la famiglia, ma si trova la stessa repulsione nei fondi fotografici non organizzati di Henri Pétin o di Édouard Kreitmann, scoperti dalle famiglie dopo la morte del fotografo ⁻⁴³. Forse si tratterà allora di una forma di rispetto, in nome di quell'onore tributato alle salme, che inizia nel corso del XIX secolo, nei confronti di un atto fotografico vissuto come esibizionista ⁻⁴⁴.

Oggettivazione della morte e delle sofferenze fisiche

Ma è anche vero che in quell'1% troviamo gli scatti più crudi perché i soldati non hanno alcuna reticenza a ritrarre la morte nei suoi aspetti più terribili. Alcuni fotografi sembrano persino abbandonarsi a una fotografia voyeuristica e trasgrediscono i tabù dell'esibizione delle mutilazioni o del volto del morto. È il caso di Auguste Heiligenstein, che incolla nel suo album la devastazione fisica di un aviatore tedesco precipitato

Jean Pochard,

Senza titolo, s.d.

Stampa alla gelatina
d'argento, 4,5 × 6,7 cm

(supporto secondario

31 × 43 cm). Vincennes,

Service Historique de la

Défense, SHD/GR 1 K 655



e ridotto in poltiglia ⁻⁴⁵. Il tono delle didascalie, e delle immagini associate, è molto aggressivo: Bouhris, l'aviatore che ha avuto la meglio sul nemico, è portato in trionfo sulle spalle dai compagni: “ha appena ucciso il suo tedesco” (“Bouhris vient de descendre son Boche”), di cui la rappresentazione fotografica rivela tutte le sofferenze: corpo disarticolato e a pezzi, volto tumefatto, occhio infossato. La morte violenta sembra allora eretta a trofeo, particolarmente tra gli aviatori che spesso ostentano gli effetti del loro attacco: Guynemer è noto per il fatto che colpisce sia con il suo aereo da caccia Spad che con la piccola macchina fotografica Kodak, da cui non si separa mai ⁻⁴⁶. Questo tipo di reportage si ritrova ugualmente nel *corpus* fotografico del 67° Reggimento di fanteria, dove la carneficina degli uni si oppone alla soddisfazione cacciatrice degli altri ⁻⁴⁷.

Come gli aviatori, anche i soldati fotografi di fanteria non occultano dettagli umilianti. Così, i tre piani molto ravvicinati nelle fotografie di Jean Pochard su corpi abbandonati accumulano particolari avvilenti: il cadavere infossato nella terra, carni mutilate, identità dissolta dalla pioggia che ristagna o scorre via (fig. 6).

In questi casi, la fotografia non vuole avere il valore di un trofeo ⁻⁴⁸, ma è piuttosto una presa d'atto, l'assimilazione visiva di un'esperienza

significativa della vita al fronte, che i soldati cercano di elaborare perché non divenga ossessione. Lo stesso Auguste Heiligenstein, osservatore-pilota durante la guerra e celebre vetraio negli anni Trenta, ce lo suggerisce in questi termini nelle sue memorie:

—
Con alcuni compagni ci recammo a vedere il triste spettacolo. L'aereo era esploso nell'impatto con il suolo, e i due aviatori erano morti sul colpo. Allora pensammo che forse era questa la sorte che ci attendeva -49.

—
Per non lasciarsi sopraffare dalla paura della morte, la si tiene a distanza, attraverso una gioia eccessiva e alle volte aggressiva.

Si cerca allora di far penetrare l'orrore nella nuova vita, come un elemento qualsiasi tra gli altri. Lo documenta l'assai corposo e altrettanto descrittivo lavoro di Édouard Kreitmann, che fotografa la vita in guerra con centinaia di scatti: materiali, armi, edifici, uomini. Kreitmann ha scelto di non fotografare cadaveri; ciò nonostante, il suo *corpus* fotografico include alcune tra le immagini più crude che si conoscano di corpi devastati. Si tratta di diapositive su vetro che vennero prodotte da La Stéréoscopie Universelle (LSU), casa editrice specializzata nella pubblicazione di immagini di guerra. In contrasto con le centinaia di immagini serene, il cui autore è ben riconoscibile anche grazie alla scrittura delle didascalie, queste fotografie terribili, contrassegnate dalla sigla LSU, furono realizzate da altri e da lui acquistate.

Lo storico ha dunque la prova che il soldato fotografo Kreitmann ha aggiunto fotografie molto crude ad un nucleo personale di tutt'altro carattere. Ma con quale scopo? Potremmo leggerci una repulsione mista a fascinazione davanti allo sfacelo dei corpi -50 prodotto dalla Grande Guerra, in sostituzione dell'eroismo virile più tradizionale che esaltava ancora quegli stessi corpi durante i conflitti precedenti (la guerra franco-prussiana o le guerre coloniali). Sembra però che per Kreitmann non si trattasse di voyeurismo, quanto piuttosto di un'ansia di documentazione propria dei fotografi amatoriali dell'epoca; una preoccupazione comprovata dall'ampiezza e dalla sistematicità del suo *corpus* fotografico. Il soldato fotografo ha semplicemente voluto aggiungere al suo catalogo visivo uno degli aspetti quotidiani della guerra, certo essenziale ma non dominante nel vissuto ordinario dei soldati: la morte, il disfacimento del corpo e, senza dubbio implicitamente, le sofferenze sopportate dai soldati. Tuttavia, per il rispetto verso i morti visti di persona, si rifiuta di fotografarli, preferendo acquistare le fotografie altrui.

Morte e dolore, quando raramente compaiono, non sono dunque che un tema secondario e minoritario della rappresentazione della vita al fronte. La loro presenza affonda in un atto fotografico che ha scopi documentari o psicanalitici, e che punta semplicemente all'elaborazione dell'oggetto fotografato per mezzo della camera oscura -51.

La costruzione visiva moderna della sofferenza: le fotografie dei soldati nella stampa illustrata francese

Pertanto, se oggi esiste una visione traumatica del 1914-1918, è perché i soldati francesi hanno cominciato ad imporla all'opinione pubblica a partire dal 1915. In effetti, le loro immagini amatoriali sono diffuse presso il grande pubblico, in un vasto movimento per la visibilità voluto dai soldati stessi. In Europa la stampa francese si segnala per una specificità ⁻⁵²: promuove concorsi fotografici lautamente remunerati per garantirsi l'afflusso di fotografie di guerra di prima mano. "Le Miroir", in particolare, e con esso tutta la stampa periodica illustrata ("Le Pays de France", "Le Flambeau", "J'ai Vu...", "Sur le vi"), dispone di fotografie che colgono e intendono mostrare il 'vero' volto della guerra, vissuto dai soldati fin dentro il combattimento, e non quello immaginato dai civili.

Nei fondi privati del Service Historique de la Défense si trovano molte fotografie poi pubblicate dalla stampa periodica, e si tratta perlopiù di ritrovamenti casuali dato che i fotografi amatoriali raramente precisano quali sono le immagini vendute. Fa eccezione Robert Musso, che ha sistemato tali fotografie in un album separato. Dalla pistola lanciarazzi ai prigionieri nemici che mangiano pane francese, Musso propone alla stampa ciò che pensa possa interessare il pubblico e anche ciò che considera pittoresco. Migliaia di fotografie vengono così diffuse dal fronte verso la società civile. Se in un primo tempo esse sostengono l'idea diffusa di una guerra lampo, epica e giocosa (dal 1914 al giugno 1915), rapidamente passano a presentare i terribili sconvolgimenti della guerra di trincea. Con le loro sofferenze, i soldati fotografi amatoriali al fronte raccontano un conflitto che non somigliava in nulla a quelli del passato, in particolare proprio per la violenza sui corpi.

La violenza sui corpi: la carneficina

È attraverso la rappresentazione del martirio dei corpi che i soldati esprimono la grande violenza di questo conflitto. Immagini di cadaveri appaiono dal 1914, pubblicate fino al 1918 al ritmo di una ogni quindici giorni, in "Le Miroir" così come ne "L'Illustration". Nel 1915 si registra tuttavia la declinazione più cruda di questo soggetto.

"L'Illustration", celebre rivista destinata ad un pubblico privilegiato (costa 1,25 franchi), divulga molto presto l'idea e l'incarnazione fisica della morte. A partire dalla battaglia della Marna (6-13 settembre 1914), presenta corpi di tedeschi; poi, dopo nove mesi, arriva a proporre corpi di soldati la cui nazionalità francese è chiaramente identificabile ⁻⁵³. "Le Miroir", che inizia più tardi a esibire i corpi, diviene rapidamente il più sensazionalista. Dal 31 gennaio 1915 pubblica la fotografia di un "cadavere di un tedesco murato nella trincea" ⁻⁵⁴. Le immagini sconvolgenti si moltiplicano principalmente con l'avvio del concorso fotografico mensile inaugurato nel maggio 1915. Da questo momento, gli scatti dei soldati cominciano ad affluire con regolarità, rivelando ai lettori le conseguenze inimmaginabili della guerra che appare tanto industriale quanto anonima: morte di massa ⁻⁵⁵, corpi massacrati ⁻⁵⁶ (spingendo

l'esibizione dell'orrore fino alla pubblicazione di volti di aviatori precipitati, deformati dall'impatto ⁻⁵⁷) e all'umiliazione del cadavere mostrato in posizioni degradanti, come nella fotografia in cui un corpo penzola da un albero, con i pantaloni calati sotto i piedi ⁻⁵⁸.

Si arriva al punto di mostrare le condizioni particolari della sepoltura, che rimarranno un trauma per i civili, in tutto il periodo tra le due guerre ⁻⁵⁹. In effetti, assicurare una sepoltura resta per i familiari l'ultima consolazione. Sapere che il loro soldato ha un'ultima dimora, essere sicuri che potranno in seguito onorarne la memoria, rinvia a un rituale collettivo vivo dal Neolitico in poi. Soprattutto, si tratta di condizioni psicologiche indispensabili per l'elaborazione del lutto. Invece, il trattamento della salma nella Grande Guerra rivela situazioni insopportabili per le famiglie. I corpi appaiono regolarmente come volgari avanzi di trincea, calpestati ⁻⁶⁰, spostati come oggetti ⁻⁶¹, ammucchiati in carriole per essere trasportati verso il luogo di sepoltura ⁻⁶². In più le fotografie svelano che i corpi sono interrati insieme, semplicemente accostati in una grande fossa ⁻⁶³, con il rischio evidente che le croci funerarie non corrispondano alla salma indicata (fig. 7).

Infine, l'immagine fotografica che arriva dal fronte svela che i morti sono spesso abbandonati sul campo di battaglia, disseminati in una terra di nessuno ⁻⁶⁴; oppure, alle volte, emergono dalla trincea, braccia e busto ⁻⁶⁵, testa ⁻⁶⁶, cranio ⁻⁶⁷.

Ogni settimana vengono resi noti brandelli di una realtà terrificante, totalmente inimmaginabile e pertanto moltiplicata in centinaia di migliaia se non milioni di esemplari. Queste fotografie oggi avrebbero il valore di icone di sofferenza totale, poiché i soldati appaiono come vittime disumanizzate della guerra. In realtà, il loro contenuto suggerisce il contrario. Piuttosto che interrogare queste fonti fotografiche in base alla cultura attuale della violenza, occorre riflettere su quale sofferenza gli uomini hanno voluto raccontare esibendola ai civili.

Il corpo che resiste

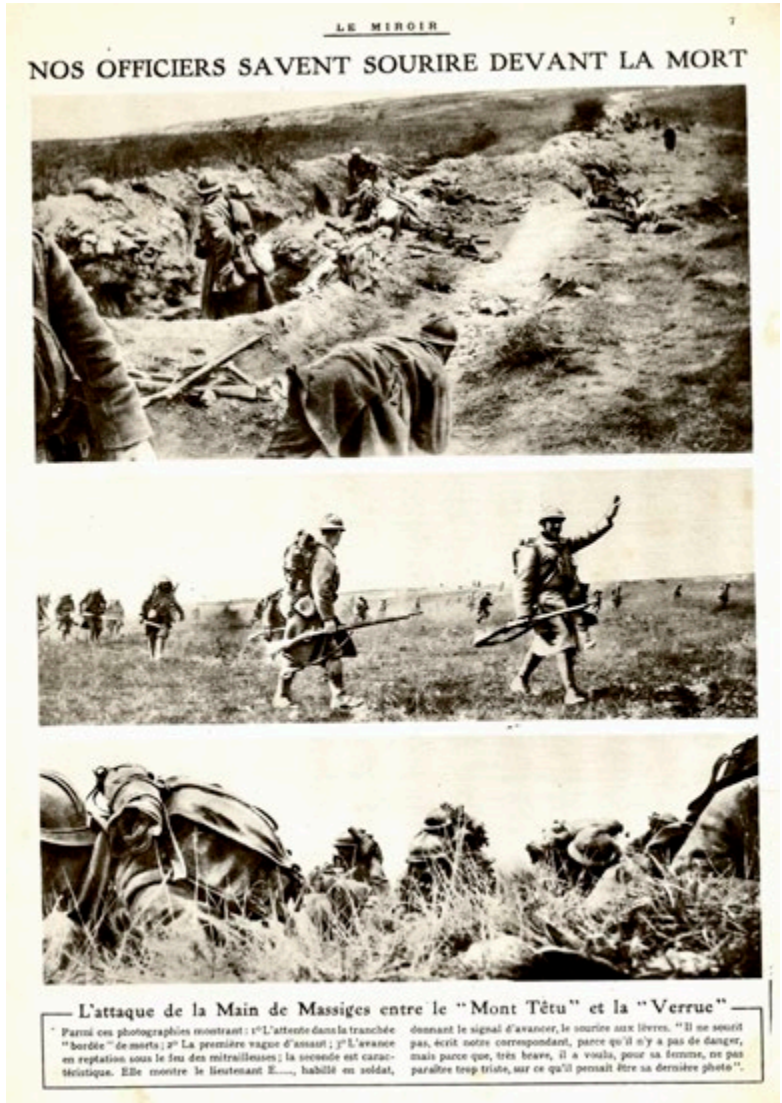
È chiaro che i soldati hanno voluto combattere alcune false idee diffuse tra i civili e che essi consideravano come propaganda: li si mostra come ragazzotti scanzonati che si prendono gioco del pericolo, e ben felici di partire per la guerra ⁻⁶⁸. Per lottare contro questa falsa immagine, i 'fotocombattenti' accompagnano i loro scatti con piccoli testi, d'altronde voluti dalle stesse redazioni dei giornali per assicurarsi della veridicità della fotografia. Ne "Le Miroir" del 24 ottobre 1915, un soldato fotografo smonta il significato dei *clichés* (fig. 8) che negano le sofferenze dei soldati:

—
Il luogotenente E..., vestito da soldato, dà il segnale dell'avanzata, con il sorriso sulle labbra. Non sorride, scrive il nostro corrispondente, perché non c'è pericolo, ma perché, con grande coraggio e pensando alla moglie, non è voluto sembrare troppo triste in quella che pensava essere la sua ultima foto ⁻⁶⁹.

—

**Fotografi non
identificati,**

*Nos officiers savent
sourire devant la mort,*
in "Le Miroir", 24 ottobre
1915, p. 7. Collezione
personale dell'autore



Come documenta questa dichiarazione che la redazione del "Miroir" ha ritenuto opportuno pubblicare, il "Poilu" desidera contraddire il mito del soldato che va in guerra ridendo. La discrepanza tra il titolo scelto dai giornalisti – "I nostri ufficiali sanno sorridere davanti alla morte" – e la didascalia apposta dal soldato fotografo che afferma il contrario, rivela il subbuglio culturale in cui sono immersi i civili, incapaci di comprendere ciò che sta avvenendo proprio sotto i loro occhi. Attraverso le fotografie dei soldati, scoprono la realtà dei loro sentimenti profondi, la loro certezza di morire e la tristezza di lasciare i cari. Ma il sorriso e il saluto davanti all'obiettivo rivelano anche, malgrado tutto, il loro coraggio e la loro determinazione a compiere il proprio dovere.

Certo, queste fotografie vogliono mostrare la loro sofferenza, ma in una forma che è totalmente accettata: i soldati non sono vittime.

La visibilità delle sofferenze patite dai soldati trova completamente successivamente, negli anni 1916 e 1917, nell'esposizione delle quotidiane miserie di una vita inselvaticata. I fotocombattenti (fig. 8) rivelano le conseguenze delle terribili condizioni meteorologiche che subiscono (freddo ⁻⁷⁰, pioggia, fango ⁻⁷¹), la noia di servizi di guardia infiniti ⁻⁷², la spossatezza che li coglie in prima linea o al ritorno dai combattimenti ⁻⁷³.

L'immagine pubblica che viene a delinarsi della loro vita in guerra ⁻⁷⁴ non ha più niente a che fare con una quotidianità all'aria aperta, fatta di amicizie virili e divertimenti puerili, mostrata negli album di famiglia. Infatti le fotografie apparse sulla stampa, anche se inviate da quegli stessi soldati fotografi, sono il rovescio dell'immagine trasmessa nei *corpora* fotografici destinati a restare privati.

Questo significa che la stampa illustrata propone una visione intrisa di dolore e vittimista del conflitto? È casomai vero il contrario. Il dolore è un tabù e, in ogni situazione fotografata, il soldato lotta, agisce, costruisce, marcia, si batte, resiste. Resiste tenacemente, ecco tutto. È in particolare attraverso questo concetto di tenacia, "ils tiennent" – perpetuato dal celebre disegno di Louis Forain da "L'Opinion" nel gennaio 1915 ⁻⁷⁵ – che si ricostruisce un eroismo nuovo, agli antipodi del lirismo dell'antica epopea, impotente davanti ai cannoni. La mascolinità nuova è piuttosto un "eroismo del quotidiano" che poggia sulla determinazione dei soldati, nel culmine dell'orrore e al centro delle più terribili sofferenze.

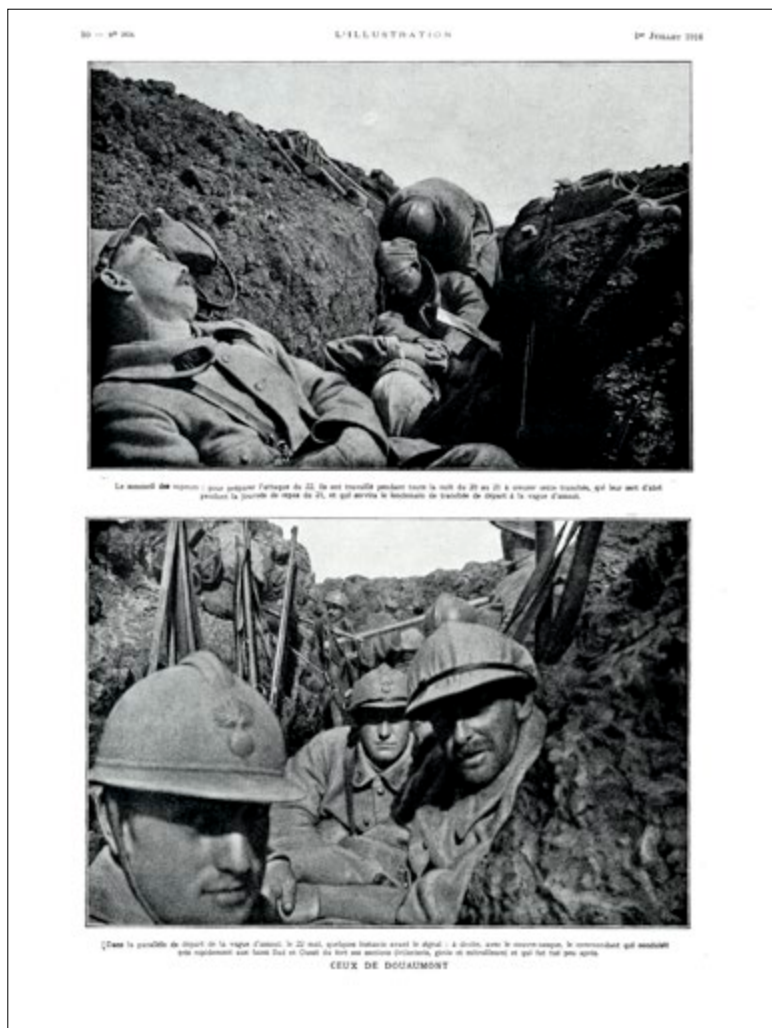
Così la stampa illustrata, alimentata dalle fotografie dei soldati, propone ai civili francesi una diversa visione della guerra. Mostra la gravità delle sofferenze patite e del sacrificio accettato. Gli uomini, ben lungi dall'essere vittime, appaiono attori consapevoli dell'evento, capaci di costruire un eroismo di genere del tutto nuovo.

Tra 1914 e 1918, in Francia, si sviluppa una particolare fotografia di guerra. La Francia è infatti il solo paese europeo che rivela alla popolazione civile la realtà sanguinosa del conflitto. Ciò è l'esito sia di un'iniziativa economica da parte della stampa illustrata, sia di un divertimento fotografico dei soldati. Rapidamente, tuttavia, si aggiunge un desiderio di realismo e di verità con lo scopo di modificare lo sguardo dei civili.

È dunque legittimo parlare di una frattura culturale nazionale nell'espressione della sofferenza durante la Grande Guerra. Quando i soldati fotografi si rivolgono a se stessi o ai loro cari attraverso la costruzione dell'album, raccontano tutte le sfaccettature della loro nuova vita in guerra, fatta di amicizie, momenti da vita di caserma, intensi e regressivi, in totale contrasto con la loro esistenza passata. Morte e sofferenza solo episodicamente vengono evocate, restando comunque oggetto di uno sguardo pudico, ogni tanto esibite senza fronzoli né lamentele, in modo algido e pressoché chirurgico. È un modo che esige l'etica maschile dell'espressione delle emozioni ⁻⁷⁶, così come la visione che hanno di se stessi, dignitosi e responsabili.

**Fotografi non
identificati,**

Ceux de Douaumont,
in "L'Illustration",
1 luglio 1916, p. 10.
Collezione personale
dell'autore



Diversamente, quando parlano alla Francia mostrando le loro fotografie, ritengono importante far conoscere la dura realtà del fronte. Le immagini ritraggono allora una violenza di guerra, che diviene icona della sofferenza totale, tramite il corpo martirizzato e l'esibizione eccessiva delle sofferenze. Se è vero che lo scopo dei soldati non è quello di mostrarsi vittime, è vero anche che i civili, profondamente scioccati dal loro sacrificio, li percepiscono sia come eroi sia come vittime:

—
 Perché queste immagini sanguinose, questi cadaveri, questi agonizzanti, su ogni pagina dei giornali, anche i più scialbi? [...] Poveri ed eroici soldati, che duro compito combattere! Ma quando cadete, miserevoli, sarebbe forse più decoroso volgervi le spalle **-77**.
 —

Il rimpianto espresso da Amédée Ozenfant ne “L’Elan” nel dicembre del 1915 ci ricorda quanto la fotografia dei soldati fosse un atto profondamente sociale ⁻⁷⁸, alla confluenza tra un significato individuale e una prospettiva collettiva. È raro trovare fotografie che abbiano avuto un impatto così profondo sulle rappresentazioni mentali e visive di un’epoca. Eppure, è rimasto completamente oscurato il loro significato profondo di ricerca della dignità.

⁻¹ Mosse 2009 [1991]. Desidero esprimere qui i miei più sentiti ringraziamenti ad Aurora Savelli per il suo lavoro di traduzione.

⁻² Audoin-Rouzeau / Becker 2000.

⁻³ Winter 2014.

⁻⁴ La rassegna bibliografica presente nel terzo volume della *Cambridge History* apre ad una visione sfumata delle posizioni storiografiche sulla questione della violenza e del consenso. Inoltre, molti ricercatori stanno da tempo rivedendo l’idea dell’influenza della violenza del conflitto sul processo politico dell’Europa del dopoguerra: Schumann 2004, p. 14. Cfr. inoltre Ziemann 2000.

⁻⁵ Centenaire de la Première Guerre mondiale 2016. Per una visione più internazionale delle commemorazioni, si veda Horne 2014.

⁻⁶ Cazals et al. 2006.

⁻⁷ Ashworth 2000.

⁻⁸ Per una riflessione sull’album fotografico come fonte storica si veda Tomassini 2013.

⁻⁹ Per questo articolo sono stati consultati i fondi del Service Historique de la Défense (d’ora in avanti SHD): Babin (SHD/GR,

2013 PA 84), Billet (SHD/GR, 2 K 95), Cailly (SHD/DE, 2011 PA 60-139), Girard (SHD/GR, 2 K 97), Heiligenstein (SHD/DE, 2008 PA 02), Kreitmann (SHD/GR, 2 K 46), Musso (SHD/GR, 2 K 56), Pétin (SHD/GR, 2 K 60), Petitjean (SHD/DE, 2013 PA 90), Pochard (SHD/GR, 1 K 655), Rouquette-Rivet (SHD/GR, 2 K 47), Georges de Ram (SHD/GR, 2 K 14), Rohr (1209 Fi), Rumpf (SHD/GR, 2 K 247), Simian (SHD/DE, 2013 PA 83), anonimo, 67° Reggimento di fanteria (SHD/GR, 2 K 127).

⁻¹⁰ È per esempio il caso del fondo Kreitmann (SHD/GR, 2 K 46) o del fondo Pétain (SHD/GR, 2), ognuno costituito da diverse migliaia di scatti.

⁻¹¹ Come quelli di Robert Musso (SHD/GR, 2 K 56) o di Marcel Simian (SHD/DE, 2013 PA 83).

⁻¹² Piette 1992, p. 2.

⁻¹³ Audoin-Rouzeau 2008.

⁻¹⁴ *le Breton* 2012 [1992].

⁻¹⁵ Pastoureau 1992, pp. 29-30.

⁻¹⁶ Si veda anche il 67° Reggimento di fanteria, senza autore, SHD/GR, 2 K 127.

⁻¹⁷ Le ricerche linguistiche di Alfred Dauzat hanno mostrato che la parola circolava prima

della guerra, derivando da un vocabolario in uso in caserma: Dauzat 2007, p. 71.

⁻¹⁸ *le Breton* 2012 [1992], p. 87.

⁻¹⁹ Si veda l’immagine di Robert Musso che si bagna i piedi, SHD/GR, 2 K 56.

⁻²⁰ Sagne 2001, pp. 102-103.

⁻²¹ *le Breton* 2012 [1992], p. 35.

⁻²² Beurrier 2014, pp. 70, 896-892.

⁻²³ Ivi, pp. 93-97.

⁻²⁴ Coulombe 2009, p. 157.

⁻²⁵ Jean Pochard, SHD/GR, 1 K 655.

⁻²⁶ Louis Billet, SHD/GR, 2 K 95.

⁻²⁷ Roynette 2000.

⁻²⁸ Louis Billet, SHD/GR, 2 K 95.

⁻²⁹ L’importanza del cavallo nei giochi dei soldati testimonia della sua centralità in una Francia ancora perlopiù rurale. Damien Baldin ha dimostrato fino a che punto questo animale fosse vitale anche in guerra, spesso più come compagno di sventure che come bestia da soma. Si veda Baldin 2007 e Bataray 2013.

⁻³⁰ SHD, Fonds Air, B98/3043.

⁻³¹ SHD, Fonds Air, B97/600.

—
Note

- 32 Louis Billet, SHD/GR, 2 K 95.
- 33 Louis Billet SHD/GR, 2 K 95; anonimo, 67° Reggimento di fanteria, SHD/GR 2 K 127.
- 34 Bakhtin 1970.
- 35 Elias 1991.
- 36 Ducasse / Meyer / Perreux 1959.
- 37 Ivi, p. 89.
- 38 Prost 1977.
- 39 Jean Pochard, *Deux poilus qui ne s'en font pas, avril 1917*. Stampa alla gelatina d'argento, 11,2 x 6,2 cm. Vincennes, Service Historique de la Défense, SHD/GR 1 K 655.
- 40 Sul corpo del nemico si veda De Luna 2006.
- 41 Jean Pochard, SHD/GR, 1 K 655.
- 42 Lepick 1998, pp. 286-290.
- 43 Si veda anche il corpus fotografico di Ernesto Barbiero, che non contiene che una sola immagine di morte: *Un eroe! Sul pendio orientale. Monte Pogdora: presa di Gorizia*, pubblicata in Gennari / Maccianti / Vigni 2016, p. 97.
- 44 Corbin 2005, pp. 239-240.
- 45 Senza mancare di inviare lo scatto alla stampa, dato che lo si ritrova pubblicato in "Le Miroir", 31 ottobre 1915, p. 12.
- 46 Roy 1986.
- 47 Anonimo, 67° Reggimento di fanteria, SHD/GR, 2 K 127.
- 48 Sul corpo del nemico come trofeo si veda Mignemi 2005.
- 49 Heiligenstein 2009, p. 14.
- 50 Audoin-Rouzeau 2011, pp. 202-203. Per restare in tale prospettiva si veda anche Bourke 1996.
- 51 Tisseron 1996, pp. 38-39.
- 52 Sulla stampa illustrata francese e tedesca, ci sia consentito fare riferimento a Beurier 2016. Sulla Gran Bretagna, si veda Beurier 2013. Per quanto riguarda l'Italia, cfr. Tomassini 1995 e 1996. Sulla stampa ungherese, il rinvio è ancora a Tomassini 2004.
- 53 "L'illustration", 29 maggio 1915. Per un conteggio preciso in tutte le riviste cfr. Beurier 2016, pp. 80, 103-106.
- 54 "Le Miroir", 31 gennaio 1915.
- 55 "Le Miroir", 25 giugno 1916 e 15 ottobre 1916.
- 56 "Le Miroir", 9 maggio 1915.
- 57 Auguste Heiligenstein, fotografia pubblicata in "Le Miroir", 31 ottobre 1915.
- 58 "Le Miroir", 15 dicembre 1914.
- 59 Audoin-Rouzeau 2001.
- 60 "L'illustration", 4 settembre 1915.
- 61 "L'illustration", 27 marzo 1915.
- 62 Si veda anche il film amatoriale di un soldato *Après les combats de Bois-le-Prêtre*, Gal Ladevèse, Jules Albert, NUM AUD 14, 1914-1916, BDIC, disponibile sul sito <http://centenaire.org/fr/tresors-darchives/fonds-publics/bibliotheques/le-temoignage-dun-cineaste-amateur-les-combats-de-bois> (19.01.2017).
- 63 "Le Miroir", 7 marzo 1915.
- 64 "Le Miroir", 8 ottobre 1916 e 26 dicembre 1915.
- 65 "Le Miroir", 11 aprile 1915.
- 66 "Le Miroir", 23 maggio 1915.
- 67 "Le Miroir", 21 maggio 1916.
- 68 Su tale questione e su come venga veicolata prima del 1915 dalla stampa illustrata, si veda Beurier 2016 pp. 32-33.
- 69 "Le Miroir", 24 ottobre 1915.
- 70 "L'illustration", 27 marzo 1915, "Le Miroir", 9 maggio 1915.
- 71 "L'illustration", 22 gennaio 1916.
- 72 "L'illustration", 3 febbraio 1917.
- 73 "L'illustration", 31 marzo 1917.
- 74 "L'illustration", 30 gennaio 1915.
- 75 "L'Opinion", 9 gennaio 1915.
- 76 Sohn 2009.
- 77 Ozenfant 1915.
- 78 Ferraris 2006.

- Allard 1933** Paul Allard, *Images secrètes de la Grande Guerre. 200 photographies censurées en France recueillies et commentées par Paul Allard*, in "Témoignages", n. 1, maggio 1933.
- Apostolidès 2003** Jean-Marie Apostolidès, *Héroïsme et victimisation. Une histoire de la sensibilité*, Paris, Exils, 2003.
- Ashworth 2000** Tony Ashworth, *Trench Warfare, 1914-1918. The Live and Let Live System*, London, Pan Books, 2000.
- Audoin-Rouzeau 2001** Stéphane Audoin-Rouzeau, *Cinq deuils de guerre, 1914-1918*, Paris, Noësis, 2001.
- Audoin-Rouzeau 2008** Stéphane Audoin-Rouzeau, *Combattre. Une anthropologie historique de la guerre moderne*, Paris, Le Seuil, 2008.
- Audoin-Rouzeau 2011** Stéphane Audoin-Rouzeau, *Armées et guerres: une brèche au cœur du modèle viril?*, in Alain Corbin / Jean-Jacques Courtine / Georges Vigarello (a cura di), *Histoire de la virilité*, vol. 3, *Virilité en crise? XX-XXI^e siècles*, Paris, Le Seuil, 2011, pp. 201-223.
- Audoin-Rouzeau / Becker 2000** Stéphane Audoin-Rouzeau / Annette Becker, *14-18, Retrouver la guerre*, Paris, Gallimard, 2000.
- Bakhtin 1970** Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
- Baldin 2007** Damien Baldin, *Les animaux en guerre. Animaux, soldats et bestiaires de guerre (1914-1918)*, in Id. (a cura di), *La guerre des animaux (1914-1918)*, Historial de la Grande Guerre, Péronne, Editions Artlys, 2007.
- Bataray 2013** Éric Bataray, *Bêtes de tranchés, des vécus oubliés*, Paris, CNRS Éditions, 2013.
- Beurier 2013** Joëlle Beurier, *Mapping Visual Violence in France, Germany and Great-Britain, 1914-1918*, in Hillary Footitt / Andrew Knapp (a cura di), *Invisible Violences? The Image-Making of Liberal Wars since 1914*, London, Continuum, 2014, pp. 15-38.
- Beurier 2014** Joëlle Beurier, *14-18 insolite. Albums-photos des soldats au repos*, Paris, nouveau monde éditions, 2014.
- Beurier 2016** Joëlle Beurier, *Photographier la Grande Guerre. L'héroïsme et la violence dans les magazines*, Rennes, PUR, 2016.
- Boltanski 1993** Luc Boltanski, *La souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Paris, Métailié, 1993.
- Bourke 1996** Joanna Bourke, *Dismembering the Male. Men's bodies, Britain and the Great War*, Chicago, University of Chicago Press, 1996.
- Brown et al. 2006** Malcolm Brown / Rémy Cazals / Marc Ferro / Olaf Müller, *Frères de tranchées*, Paris, Perrin-Tempus, 2006.
- Calder 2004** Angus Calder, *Disasters and Heroes. On War, Memory and Representation*, Cardiff, University of Wales, 2004.
- Centenaire de la Première Guerre mondiale 2016** 2016. *Centenaire de la Première Guerre mondiale*, vol. 3, Paris, 14-18 Mission Centenaire, 2016.
- Chéroux 2003** Clément Chéroux, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée (Belgique), Yellow Now, 2003.
- Corbin 2005** Alain Corbin, *Douleurs, souffrances et misères du corps*, in Alain Corbin / Jean-Jacques Courtine / Georges Vigarello (a cura di), *Histoire du corps, de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Le Seuil, 2005, pp. 239-240.

- Corbin et al. 2011** Alain Corbin / Jean-Jacques Courtine / Georges Vigarello (a cura di), *Histoire de la virilité*, Paris, Le Seuil, 2011.
- Couleurs de guerre 2006** *Couleurs de guerre. Autochromes 1914-1918*, Paris, Monum-Editions du Patrimoine, 2006.
- Coulombe 2009** Maxime Coulombe, *L'œil, la peau, le piège*, in Bernard Andrieu (a cura di), *La peau. Enjeux de société*, Paris, CNRS éditions, 2009, pp. 151-161.
- Dauzat 2007** Alfred Dauzat, *L'Argot de la guerre. Mots des soldats et officiers*, Paris, Armand Colin, 2007.
- De Luna 2006** Giovanni De Luna, *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Torino, Einaudi, 2006.
- Ducasse / Meyer / Perreux 1959** André Ducasse / Jacques Meyer / Gabriel Perreux, *Vie et mort des Français*, Paris, Hachette, 1959.
- Elias 1991** Norbert Elias, *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1991.
- Etudes photographiques 2007** "Etudes photographiques", n. 20, giugno 2007.
- Ferraris 2006** Maurizio Ferraris, *Ontologia sociale e documentalità*, in "Networks", n. 6, 2006, pp. 21-35.
- Frizot 2001** Michel Frizot, *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001.
- Gennari / Maccianti / Vigni 2016** Marina Gennari / Gabriele Maccianti / Laura Vigni (a cura di), *Fotografi in trincea. La grande guerra negli occhi dei soldati senesi*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2016.
- Gentile 2011 [2008]** Emilio Gentile, *L'Apocalypse de la modernité. La Grande Guerre et l'homme nouveau*, Paris, Aubier, 2011.
- Gervereau 2006** Laurent Gervereau, *Montrer la guerre: information ou propagande?*, Paris, Isthme éditions, 2006.
- Gunthert 2014** André Gunthert, *Paris 14-18. La guerre au quotidien. Photographies de Charles Lansiaux*, Paris, Paris Bibliothèques, 2014.
- Heiligenstein 2009** Gérard Heiligenstein, *Auguste Heiligenstein. Mémoires d'un observateur-pilote, 1912-1919*, Paris, Les Editions de l'Officine, 2009.
- Higonnet 2010** Margaret R. Higonnet, *X-ray vision: Woman Photograph War*, in "Miranda", n. 2, 2010, numero monografico *Voicing Conflict: Woman and 20th Century Warfare*, a cura di Elizabeth de Cacqueray / Nathalie Duclos / Karen Meschia, disponibile online in <<https://miranda.revues.org/1085>> (19.01.2017)
- Higonnet 2014** Margaret R. Higonnet, *Letters and photographs from the Battle Country. WWI Memoir of Margaret Hall*, Boston, Massachusetts Historical Society, 2014.
- Horne 2014** John Horne, *The Great War at Its Centenary*, in Winter 2014, pp. 618-639.
- Jankelevitch 1977** Vladimir Jankelevitch, *La mort*, Paris, Flammarion, 1977.
- Joschke 2013** Christian Joschke, *Les yeux de la nation. Photographie amateur et société dans l'Allemagne de Guillaume II (1888-1914)*, Dijon, Les presses du Réel, 2013.
- Lafon 2008** Alexandre Lafon, *La photographie privée de combattants de la Grande Guerre: perspectives de recherches autour de la camaraderie*, in "Matériaux pour l'histoire de notre temps", n. 91, 2008, pp. 42-50.
- Latouche 2001** Régis Latouche, *Léopold Poiré. Itinéraire d'un artiste dans la Grande Guerre*, Haroué, PLI, Gérard Louis Editeur, 2001.
- le Breton 2003** David le Breton, *Des visages. Essai d'anthropologie*, Paris, Métailié, 2003.
- le Breton 2004 [1998]** David le Breton, *Des passions ordinaires. Anthropologie des émotions*, Paris, Payot, 2004.
- le Breton 2012 [1992]** David le Breton, *La sociologie du corps*, Paris, PUF, 2012.

- Lepick 1998** Olivier Lepick, *La Grande Guerre chimique*, Paris, PUF, 1998.
- Mignemi 2005** Adolfo Mignemi, *Rappresentazioni, memorie vive e immagini della violenza nelle occupazioni italiane in area balcanica (1940-1945)*, in "Memoria e ricerca", *Fotografia e violenza. Visioni della brutalità dalla Grande Guerra a oggi*, a cura di Ilse About / Joëlle Beurier / Luigi Tomassini, settembre-dicembre 2005, pp. 57-73.
- Mosse 2009 [1991]** George L. Mosse, *De la Grande Guerre au totalitarisme, la brutalisation des sociétés européennes*, Paris, Pluriel, 2009 [ed. orig. inglese 1991].
- Ozenfant 1915** Amédée Ozenfant, *Pourquoi nos journaux sont-ils fielleux, mielleux, indécents, réticents?*, in "L'Elan", n. 7, 15 dicembre 1915, p. 5.
- Pastoreau 1992** Michel Pastoreau, *Dictionnaire des couleurs de notre temps, symbolique et société*, Paris, Editions Bonneton, 1992.
- Piette 1992** Albert Piette, *La photographie comme mode de connaissance anthropologique*, in "Terrain", n. 18, 1992, pp. 129-136, disponibile online in <<http://terrain.revues.org/3039>> (19.01.2017).
- Prost 1977** Antoine Prost, *Les Anciens combattants et la société française, 1914-1939*, Paris, PFNSP, 1977.
- Prost/ Winter 2004** Antoine Prost / Jay Winter, *Penser la Grande Guerre, un essai d'historiographie*, Paris, Le Seuil, 2004.
- Roy 1986** Jules Roy, *Guynemer, l'ange de la mort*, Paris, Albin Michel, 1986.
- Roynette 2000** Odile Roynette, *Bons pour le service. L'expérience de la caserne en France à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Belin, 2000.
- Sagne 2001** Jean Sagne, *Portraits en tout genre. L'atelier du photographe*, in Michel Frizot (a cura di), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, pp. 102-103.
- Schumann 2004** Dirk Schumann, *Gewalterfahrungen und ihre nicht zwangsläufigen Folgen. Der Erste Weltkrieg in der Gewaltgeschichte des 20. Jahrhunderts*, in "Zeitgeschichte-online", 2004, disponibile online in <<http://www.zeitgeschichte-online.de/md=EWK-Schumann>> (19.01.2017).
- Sohn 2009** Anne-Marie Sohn, *Sois un homme! La construction de la masculinité au XIX^e siècle*, Paris, Le Seuil, 2009.
- Taylor 1998** John Taylor, *Body Horror. Photojournalism, Catastrophe and War*, Manchester, Manchester University Press, 1998.
- Tisseron 1996** Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Flammarion, 1996.
- Tomassini 1995** Luigi Tomassini, *Immagini della grande guerra. Fra pubblico e privato*, I parte, in "Archivio fotografico toscano", n. 22, dicembre 1995, pp. 35-47.
- Tomassini 1996** Luigi Tomassini, *Immagini della grande guerra. Fra pubblico e privato*, II parte, in "Archivio fotografico toscano", n. 23, giugno 1996, pp. 39-49.
- Tomassini 2004** Luigi Tomassini, *La catastrofe sul Danubio. Retorica visiva, stampa popolare, spirito dell'epoca nell'Ungheria della grande guerra. Il caso 'Erdekes Vjsag'*, Manduria, Piero Lacaita, 2004.
- Tomassini 2013** Luigi Tomassini, *L'album fotografico come fonte storica*, in Paolo Bertella Farnetti / Adolfo Mignemi / Alessandro Triulzi (a cura di), *L'Impero nel cassetto. L'Italia coloniale tra album privati e archivi pubblici*, Milano-Udine, Mimesis, 2013, pp. 59-70.

- Sofsky 2002** Wolfgang Sofsky, *L'ère de l'épouvante. Folie meurtrière, terreur, guerre*, Paris, Gallimard, 2002.
- Vigarelo 2004** Georges Vigarello, *Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen-âge*, Paris, Le Seuil, 2004.
- Winter 2000** Jay Winter, *Bernard Bardach et ses images de la guerre à l'est*, in "14-18 aujourd'hui, today, heute", n. 4, 2000, pp. 14-45.
- Winter 2014** Jay Winter (a cura di), *The Cambridge History of the First World War*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.
- Ziemann 2000** Benjamin Ziemann, *Das "Fronterlebnis" des Ersten Weltkrieges – eine sozialhistorische Zäsur? Deutungen und Wirkungen in Deutschland und Frankreich*, in Hans Mommsen (a cura di), *Der Erste Weltkrieg und die europäische Nachkriegsordnung. Sozialer Wandel und Formveränderung der Politik*, Köln, Böhlau Verlag, 2000, pp. 43-82.

Costruire il futuro. L'industria mineraria e il ruolo della fotografia modernista durante il fascismo

Abstract

This essay considers Italian industrial photography during Fascism, with particular attention to mining photographs in the autarchic period and the role played by illustrated magazines, such as “Materie prime d'Italia e dell'Impero” and “Il marmo nell'arte, nell'industria, nel commercio”. The aim is to show how photographs purportedly taken as technical documents of the mining industry carried instead a clear ideological agenda.

Keywords

FASCISM, ILLUSTRATED MAGAZINES, INDUSTRIAL PHOTOGRAPHY, MINING INDUSTRY, MODERNISM

I fascismo mostrò sempre una grande attenzione per la creazione di un universo estetico ben riconoscibile: fu probabilmente la più importante tra le strategie comunicative messe in atto per la conquista e il mantenimento del potere, come ben scrisse Simonna Falasca Zamponi sottolineando che gli aspetti estetici “si radicarono profondamente nel cuore della sua identità”⁻¹. La cura per il lato artistico fu un passaggio fondamentale del progetto di costruzione di una precisa estetica: l'imprescindibile strumento per la creazione della “religione laica” su cui fondare la nuova Italia figlia della “rivoluzione fascista”⁻². Lo ‘stile’ fascista doveva diventare preminente nell'espressione artistica per poter svolgere la funzione, a un tempo pedagogica e a un tempo politica, che il regime chiedeva⁻³. Così la via a un'arte fascista divenne fondamentale per la costruzione dell'“uomo nuovo”⁻⁴.

Il percorso di costruzione di un'estetica fascista fu però tutt'altro che lineare, ma piuttosto confuso, contraddittorio, indeciso tra le spinte

avanguardiste, con le quali identificare la modernità fascista, e le spinte tradizionaliste, con le quali identificare la continuità tra il regime e la grandezza del passato, principalmente dell'antica Roma. Se l'architettura fu il paradigma di questa divisione, che vide l'asprissima diatriba tra razionalisti e classicisti ⁻⁵, anche le altre arti vissero una eguale tensione tra i due poli opposti. In fotografia questa contrapposizione si manifestò apertamente nel racconto del regime fatto dagli operatori cinematografici e dai fotografi dell'Istituto Luce, che mostrava

—
una tensione permanente (e lacerante) tra spinta iconoclastica e controspinta monumentale, fra icone che evocavano la sovversione e icone che inventavano una tradizione ⁻⁶.

—
Dove la fotografia scontò la maggiore arretratezza fu nell'elaborazione culturale e teorica sul *medium*, affidata perlopiù a poche iniziative editoriali di autori fondamentali del periodo, fra i quali Carlo Baravalle, Achille Bologna e Stefano Bricarelli ⁻⁷ o ai testi più tardi degli anni Quaranta di Ermanno Scopinich e di Alex Franchini Stappo e Giuseppe Vannucci Zauli ⁻⁸. Tuttavia questi contributi, per quanto importanti siano oggi in chiave storica, non ebbero una grande incidenza nell'elaborazione fotografica del periodo. Generalmente la fotografia si attardava sugli stilemi del pittorialismo e rimuginava molto nel dibattito sull'artisticità del mezzo. L'opera di autori come Ghitta Carell, Elio Luxardo, Emilio Sommariva e altri, è esemplare di un atteggiamento verso la fotografia artistica che pare ignorare gli esiti delle avanguardie europee ⁻⁹. Quello che mancava sopra ogni cosa era una figura in grado di porsi come guida di un movimento, un polemista capace di attirare attenzioni e generare discussioni sul tema della fotografia artistica anche al di fuori del circolo degli addetti ai lavori. Per dirla in breve mancavano alla fotografia figure come quelle di Giuseppe Pagano, Mario Sironi o Filippo Tommaso Marinetti. Normale quindi che la fotografia nell'età del fascismo avanzasse a ranghi sparsi, nonostante alcuni autori avessero raggiunto punte di eccellenza. Le sperimentazioni più interessanti e i risultati più alti non vennero dalla fotografia 'ufficiale', ma da quella realizzata su commissione per scopi precisi: la fotografia pubblicitaria, di architettura e industriale, grazie all'opera di autori, tra gli altri, come Bruno Stefani, Vincenzo Aragozzini, Antonio Boggeri e il già ricordato Giuseppe Pagano, qui nel ruolo di fotografo ⁻¹⁰.

In particolare, la fotografia industriale sviluppò una sua peculiare traiettoria che la portò a essere, negli anni Trenta, la più avanzata espressione delle arti fotografiche ai tempi del fascismo ⁻¹¹. All'immagine dell'industria era, infatti, affidata la veicolazione dell'idea di modernizzazione in atto. Il grande sviluppo industriale del periodo si poneva prima di tutto come antitesi alla cosiddetta "Italieta agricola" dei decenni precedenti. Non che l'agricoltura fosse passata in secondo piano, tutt'altro: la "battaglia del grano", inaugurata da Mussolini nel 1925 è il migliore esempio dell'importanza che l'agricoltura svolse per

il fascismo in chiave economica, ma anche in chiave ideologica e simbolica ⁻¹². Era però fondamentale mostrare (anche tramite le immagini diffuse dalle riviste illustrate e dai foto-cinegiornali del Luce) come la stessa agricoltura facesse parte della modernizzazione, attraverso l'uso di macchinari, trattori, seminatrici, trebbiatrici, ma anche grazie alle grandi opere di bonifica, che restituivano alla vita intere aree paludose, alle nuove città di fondazione, che diventavano avamposti della vita rurale e, infine, attraverso l'uso di fertilizzanti chimici, prodotti in grandissime quantità. Alla narrazione di questi cambiamenti furono dedicate diverse pubblicazioni, ma tra le tante meritano sicuramente un posto d'onore i due spettacolari fotolibri sul *Volto agricolo dell'Italia* pubblicati dal Touring Club nel 1936 e nel 1938 ⁻¹³.

Va notato come i fertilizzanti chimici, in particolare, costituissero uno dei cardini dello sviluppo industriale del periodo fascista. Essi nascevano principalmente come prodotto delle industrie estrattive, le quali fornivano le materie con cui realizzare azotati e perfosfati, i prodotti fondamentali per l'incremento delle attività agricole. E proprio l'industria estrattiva fu tra le più fotografate dal regime, per ragioni ancora da indagare e per certi versi poco chiare poiché legate ad aspetti simbolici mai apertamente esplicitati, come la possibilità di mostrare un'epica del lavoro che ben si confaceva alla mitologia dell'"uomo nuovo". Ma anche perché, attraverso le campagne fotografiche realizzate in tutta la penisola, si poteva mostrare la ricchezza del suolo italiano: aspetto tanto più importante dopo il 1935, quando le sanzioni internazionali per l'aggressione all'Etiopia provocarono come risposta la politica dell'autarchia. Le miniere e le cave presenti in Sardegna, Sicilia, Toscana, Piemonte, Liguria, Lombardia (e in altre regioni), divennero un soggetto su cui si concentrarono molte delle attenzioni della propaganda fascista. Inoltre, sempre dopo il 1935, lo sviluppo minerario, e le relative campagne di documentazione, costituirono agli occhi di molti una delle principali giustificazioni della politica coloniale, avendo proprio i possedimenti lontani un ricchissimo sottosuolo.

Intorno a questi aspetti della vita economica e politica del regime fiorirono una serie di pubblicazioni periodiche tecniche, spesso destinate agli operatori del settore, all'interno delle quali però si riversarono gli elementi propagandistici necessari al racconto dei mutamenti in atto. Queste riviste non dovevano essere solo degli strumenti di lavoro destinati a ingegneri, geologi, tecnici specializzati, ma dovevano anche essere organi di propaganda, veicoli dell'ideologia autarchica e vetrina dei traguardi raggiunti dal regime. La fusione tra cultura tecnicista e propaganda nelle sue relazioni con l'impiego della fotografia nelle numerose pubblicazioni del periodo, è un argomento ancora poco esplorato che potrebbe portare interessanti sviluppi agli studi di settore e del quale in questo saggio si tenta una prima panoramica (fig. 1).

La rivista "Materie prime d'Italia e dell'Impero"

Una pubblicazione esemplare in questo senso fu la rivista "Materie prime d'Italia e dell'Impero", pubblicata con cadenza mensile, non

**Fotografo non
identificato,**

“Mussolini indossa la tuta
da minatore”, in Mostra
autarchica minerale
italiano. Guida 1938,
dopo p. XVI



regolare⁻¹⁴, dal 1936 al 1943, per le Edizioni di valorizzazione mineraria sotto la direzione di Francesco Savelli, brillante ingegnere minerario autore di numerosi testi tecnici, convinto fascista negli anni del grande sviluppo dell'industria estrattiva, quindi passato tra le file del Partito d'Azione dopo l'8 settembre, infine ucciso a Roma dai nazisti il 24 marzo 1944 nell'eccidio delle Fosse Ardeatine.

Il primo numero uscì nel luglio del 1936 ed era interamente dedicato al tema dei giacimenti auriferi nelle colonie, come risposta alla campagna per “l'oro alla Patria” lanciata dal regime nel 1935 dopo le sanzioni comminate dalla Società delle Nazioni. La copertina mostrava la suggestiva fotografia di una “alluvione aurifera da filoni di quarzo in Etiopia”: venivano così confermate, oltre che dal titolo, le finalità politiche di una rivista che era comunque di taglio marcatamente tecnico. All'interno di “Materie prime d'Italia e dell'Impero” trovavano infatti spazio articoli specialistici rivolti principalmente a un pubblico di geologi e ingegneri, ma a tutto veniva data una declinazione ideologica, principalmente grazie all'uso di apparati fotografici molto puntuali sebbene, come vedremo, contraddittori dal punto di vista delle scelte estetiche, altalenanti fra i vecchi stilemi della fotografia industriale d'inizio secolo e le nuove soluzioni moderniste.

L'importanza politica della rivista venne confermata dallo stesso Savelli in un editoriale del 1938:

—
M.P.I.I. è nata a scopo autarchico e la sua prima pagina è stata la risposta che tutti gli italiani hanno dato al Duce al suo discorso della notte del 9 maggio dell'anno XIV: "noi saremo degni" ⁻¹⁵.
—

L'affermazione poteva forse rientrare nelle dichiarazioni di fedeltà al regime, che erano allora di prassi, ma un altro segnale della valenza politica della rivista era dato anche dalla sua capillare diffusione nelle edicole di Massaua, Asmara, Macallè, Dessiè, Harrar, Dire Daua, Addis Abeba, Mogadiscio, Gibuti, Porto Said. Sebbene sia ragionevole immaginare che le copie presenti in queste edicole fossero poche e che i lettori fossero perlopiù i tecnici di stanza in quelle regioni, una distribuzione di questo tipo rimane comunque un segno dell'importanza che aveva per il fascismo la comunicazione, anche in territori coloniali, dei traguardi legati all'industria.

Su "Materie prime" gli apparati fotografici rivestivano grande importanza e, sebbene l'impaginato non fosse particolarmente innovativo – assai lontano dai traguardi della grafica aggiornata di quegli anni ⁻¹⁶, svolgevano un ruolo chiave palesando la funzione ideologica della rivista. Assieme a immagini tecniche – microfotografie di laboratorio sulle caratteristiche dei minerali, spesso assai interessanti – erano presenti fotografie di tono più illustrativo e anche celebrativo. Ed è proprio da questa rivista che si può partire per analizzare una delle più peculiari dicotomie della fotografia mineraria del fascismo, soprattutto quella degli anni Trenta; il fatto cioè che convivessero fianco a fianco immagini di alto valore estetico influenzate dalla cultura modernista dell'epoca, ricche di contrasti marcati e tagli arditi, con immagini frontali assai statiche di lavoratori in posa. Erano spettacolari alcune immagini di copertina (fig 2) ⁻¹⁷ così come, specie nei primi due anni, le tavole fuori testo stampate a tutta pagina su carta più spessa, sempre però in bianco e nero.

Difficile comprendere i motivi della discrasia tra due tipologie di immagini presenti nella medesima pubblicazione, al più si possono fare alcune congetture: una ragione può essere la presentazione di numerose realtà dell'industria mineraria, di diversa importanza e dimensione. Se aziende chiave come la Montecatini, grazie a una attenta committenza e cura degli aspetti comunicativi legati alla fotografia ⁻¹⁸, raggiungevano traguardi di assoluto rilievo, non altrettanto facevano le aziende minori, che operavano in territori circoscritti, politicamente e fotograficamente periferici e che difficilmente disponevano dei mezzi, economici e culturali, per produrre fotografie di forte impatto. Un'altra ragione può essere data dalle oggettive difficoltà tecniche che, negli anni Trenta, presentava la realizzazione di fotografie sotterranee in ambienti molto bui e con emulsioni dalla limitata sensibilità (secondo i parametri odierni). A questo proposito non è da ritenersi casuale che le fotografie di attività estrattive a cielo aperto avessero una qualità tecnica media superiore, per dinamicità e ricchezza tonale, rispetto a quelle scattate in galleria,

**Fotografo non
identificato,**
Materie prime d'Italia e
dell'Impero 1939,
copertina



che soffrivano di una forte staticità e di un contrasto molto morbido a causa delle lunghe esposizioni ⁻¹⁹. Non va nemmeno dimenticato che le fotografie realizzate nelle colonie, che nella rivista avevano uno spazio spesso superiore a quello concesso agli impianti italiani, erano spesso scattate dagli stessi tecnici o da militari, quasi mai da fotografi professionisti, che invece erano spesso ingaggiati dalle grandi aziende attive sulla penisola. Un terzo motivo infine poteva essere dato dai severi controlli di censura a cui la fotografia industriale era sottoposta, specie a partire dal 1939, con l'inizio della seconda guerra mondiale quando l'industria mineraria assunse un valore strategico fondamentale. Infatti, proprio dal 1939, la presenza di apparati fotografici su “Materie prime” iniziò sensibilmente a scemare, nonostante la rivista disponesse di un “ufficio per le collezioni fotografiche” ⁻²⁰. Nel settembre 1939 un trafiletto appena sotto l'indice rese ufficiali le limitazioni date alla rivista dal regime, e nonostante si facesse riferimento solo alla diffusione di dati statistici è difficile pensare – sebbene non si sia finora trovato un chiaro riscontro – che non ci fosse una qualche forma di controllo anche sulle fotografie ⁻²¹.

Di tutti questi problemi legati all'immagine fotografica, del complesso rapporto tra propaganda ed estetica, delle necessità politiche legate alla rappresentazione dell'industria, “Materie prime” sembrava essere ben conscia dimostrando una sensibilità acuta per il valore della fotografia, e questo nonostante fosse una pubblicazione, a conti fatti, piuttosto limitata per quanto riguardava il livello qualitativo – ma anche quantitativo – delle immagini pubblicate. Una limitatezza di tipo

estetico, dovuta all'uso massiccio di fotografie provenienti da fonti non professionali e una limitatezza qualitativa dovuta anche alle difficoltà tecniche del genere. Un breve scritto del 1941 di Brando Savelli, il "direttore artistico editoriale" della rivista ⁻²², dimostra proprio come nelle pagine di "Materie prime" le fotografie fossero considerate molto più che semplici illustrazioni. Nel testo vengono chiariti i problemi tecnici della fotografia mineraria, come la difficoltà di rendere dinamicamente ambienti bui e fortemente statici, e si fa anche riferimento alla ritrosia manifestata da molte aziende a concedere fotografie. Tutti aspetti che spiegano molte delle criticità esposte finora. In parallelo Brando Savelli affermava anche l'importanza propagandistica della fotografia mineraria e tesseva l'elogio del minatore ricorrendo alla suggestione futurista per le fabbriche:

—

certe estetiche, che si sono poi adeguate ai tempi idolatrano la macchina come una nuova forma superiore. Se ciò può sembrare assurdo, sotto altra forma, tal presupposto contiene qualcosa di vero, in quanto una certa schiera di uomini, che vive e lotta accanto alle macchine e accanto al lavoro delle macchine, finisce per diventare una parte di esse quasi immagina che siano qualcosa di più che una matematica composizione di parti di metallo. La vita della miniera è una cosa altamente suggestiva e permeata di una forza bruta, che si palesa raramente ⁻²³.

—

In questo raro e interessante scritto sono presenti praticamente tutti i topoi della fotografia industriale fascista: il rapporto uomo-macchina, la lotta epica del lavoratore contro la forza degli elementi, la coincidenza – appena sottintesa – tra modernità e tecnologia. L'articolo era corredato da sei fotografie, cinque delle quali riguardavano lavoratori in galleria.

Ed è proprio per la questione della rappresentazione dei lavoratori e dell'ambiente minerario che la rivista mostrò il maggiore interesse estetico. Un articolo di Wilfredo Mioni dell'agosto 1940 ⁻²⁴ si domandava in che modo l'arte potesse contribuire a propagandare interesse verso il mondo delle miniere. A stretto giro di posta, il mese seguente, gli rispose Brando Savelli ⁻²⁵ invocando la nascita di "un'arte mineraria" e identificando nella Mostra Autarchica del Minerale Italiano, tenutasi nel 1938, un momento di rottura da poter sfruttare per portare il mondo e la cultura mineraria fuori dal buio delle gallerie. Sebbene questi articoli facessero appello principalmente alle arti classiche, pittura e scultura, i risultati non si fecero attendere dato che le fotografie di lavoratori nella rivista ebbero un incremento che culminò nel numero dell'aprile 1941, dedicato alla "seconda giornata della tecnica". Anche nei numeri seguenti trovarono spazio fotografie interessanti, come in quello del luglio 1941, dove si assiste alla consueta alternanza tra rappresentazione classica e modelli modernisti, con una rapida sterzata da un minatore in galleria subito seguito da un magazzino di zinco con uno

Bruno Stefani (attr.),
Zinco iperpuro MV 99%,
 in *Materie prime d'Italia e*
 dell'Impero 1941, p. 299



splendido ritratto di operaio (fig. 3). Un articolo non firmato del 1941 esprimeva apertamente questi valori, parlando dello “sforzo muscolare, la grande impresa alla quale il minatore si accinge conscio della sproporzione che è insita tra le sue possibilità e le forze ch’egli deve vincere” ⁻²⁶. L’eroismo minerario non era però un valore condiviso da tutti, come dimostrato da un articolo del noto geologo Ardito Desio che sosteneva che la visione del “minatore seminudo che lavora [...] in mezzo alla polvere grondante di sudore” avrebbe costituito una “propaganda del tutto negativa” ⁻²⁷. Tuttavia, nel numero seguente la rivista precisò che l’uscita dell’articolo era stata un errore, poiché esso faceva parte di una nota privata non destinata alla pubblicazione. Una smentita insolita, tanto più quando si consideri il prestigio di cui godeva Desio, che può

**Fotografo non
identificato,**

*Germinazione cristallina di
una soluzione di solfato di
rame... e Il seme artificiale.*

*Particolare,
in Materie prime d'Italia
e dell'Impero 1936,
tavola fuori testo*



essere intesa forse come un'affermazione da parte della rivista dei valori di propaganda legati ai corpi dei lavoratori.

Tra i casi più particolari della rivista meritano almeno una menzione anche le serie di microfotografie cristallografiche pubblicate come tavole fuori testo a corredo di articoli scientifici su diversi numeri ⁻²⁸. Sebbene gli articoli avessero ovviamente un tono esclusivamente tecnico che niente concedeva alla riflessione estetica, le immagini erano comunque ricche di suggestioni astratte molto vicine allo spirito del tempo e che, se paragonate, nulla avrebbero avuto da invidiare alle astrazioni che autori come sLuigi Veronesi o Franco Grignani andavano facendo negli stessi anni (fig. 4).

“Materie prime”, che si era dato il vasto compito di promuovere la “cultura mineraria” in Italia, terminerà mestamente la sua parabola. Se ancora nel marzo 1938 la rivista si permetteva di pubblicare una “verità amara”, cioè il clamoroso fallimento degli obiettivi autarchici relativi all’industria estrattiva, in ossequio al principio per cui “sapere tutto è necessario”⁻²⁹, poco tempo dopo la medesima rivista sarebbe stata vittima di una ben più cinica e pragmatica opera di censura. Nell’ottobre del 1943, quando il collasso del regime e dell’Italia era ormai tragica realtà, uscirà l’ultimo numero, con un disperato appello di Francesco Savelli per salvare le miniere dalla distruzione⁻³⁰. Non c’era ormai più spazio per i proclami autarchici, per le lodi al duce, per il radioso futuro dell’Italia fascista, ma solo le rovine che la guerra stava lasciando e che minacciavano di distruggere il futuro che il regime aveva invece promesso di costruire.

La rivista “Il marmo nell’arte, nell’industria, nel commercio” e le pubblicazioni sul marmo

Ben altre fortune ebbero invece le pubblicazioni periodiche e non, legate al marmo, un settore dell’industria estrattiva che ricoprì un’importanza enorme dal punto di vista economico e soprattutto politico. Su tutte svettò la rivista “Il marmo nell’arte, nell’industria, nel commercio” uscita per la prima volta nel gennaio 1922. Dal 1932 la rivista cambiò titolo in “Marmi, pietre e graniti” per poi ritornare, nel 1939, a quello originario, che mantenne fino all’ottobre 1941, quando terminò le pubblicazioni. Si trattava dell’organo ufficiale della Federazione fascista dell’industria del marmo, granito, pietre ed affini: federazione che verrà sciolta e assorbita nella più vasta Federazione nazionale fascista degli esercenti le industrie estrattive, affidata il 31 agosto 1934 alla direzione di Guido Donegani, presidente della Montecatini e uomo chiave del rapporto fascismo-industria.

Nata come rivista prettamente tecnica, fornita di scarsissimi apparati fotografici (quantitativamente e qualitativamente), a partire dagli anni Trenta fece uno spettacolare salto di qualità proprio per quanto riguardava gli aspetti legati all’immagine fotografica. Poiché la qualità tipografica non era notevole quanto a scelta della carta, questo netto miglioramento era dovuto senza dubbio ai perfezionamenti tecnici nelle emulsioni e negli apparecchi fotografici, così come a un costante miglioramento del settore della fotografia industriale. Ma questi fattori da soli non sarebbero bastati, il vero cambiamento fu a livello politico: il regime, con Mussolini in prima persona, diede spazio proprio in quegli anni al progetto di dare lustro eterno al fascismo attraverso l’architettura. È quello che Emilio Gentile ha definito il “fascismo di pietra”, il tentativo cioè di edificare un nuovo impero e una nuova Roma con Mussolini come nuovo Cesare⁻³¹. Nell’ottica di un’architettura monumentale il marmo assumeva un valore a dir poco fondamentale, per gli architetti del regime era proprio attraverso il marmo che il fascismo sarebbe perdurato nei secoli⁻³².

Attraverso questa rivista la Federazione nazionale fascista degli esercenti le industrie estrattive operò un'incessante attività di propaganda legata ai valori estetici ed economici del marmo, esplicitando il valore ideologico di questo materiale con la massima chiarezza. In un articolo del 1939, resoconto di un convegno, si esaltava il

—
carattere prettamente artistico [e] di sontuosa grandiosità che l'applicazione dei marmi nell'edilizia deve dare agli edifici, particolarmente in questo periodo di rinascita artistica, industriale ed economica voluta dal Fascismo,

—
soffermandosi quindi sul fatto che

—
Roma, fin dai tempi più antichi ha affidato ai marmi una tipica funzione simbolicamente rappresentativa della sua grandezza e della sua eternità. L'era fascista, l'era di Mussolini, rinnova le glorie militari e sociali dell'antica Roma e rinnoverà anche i fasti di essa, tramandando nei secoli il ricordo di questo periodo di febbrile attività creatrice con i suoi edifici monumentali ed imponenti ⁻³³.

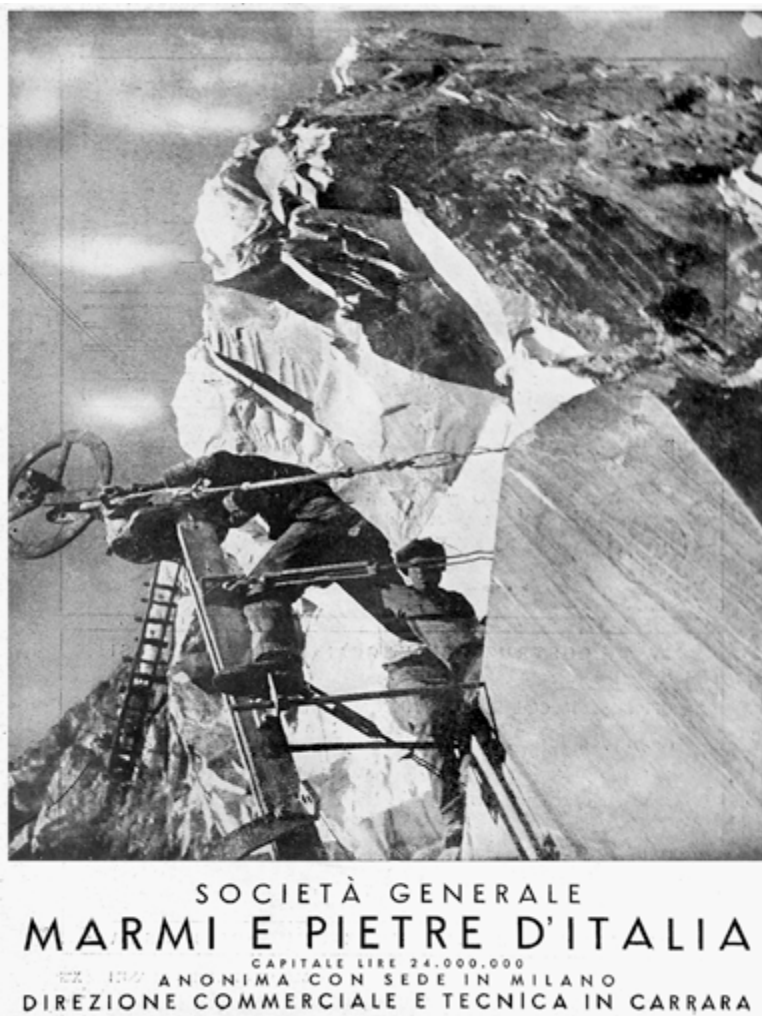
—
L'autore, infine, sottolineava il valore economico di questi aspetti ideologici per gli imprenditori del settore:

—
è superfluo rilevare che il largo impiego di marmo e pietre ornamentali che sarà adottato nella costruzione dell'Esposizione Universale, come in quelle delle altre opere pubbliche del Regime, verrà a portare un notevole incremento alla produzione, di cui la categoria degli industriali non potrà non avvantaggiarsi per superare le particolari difficoltà economiche di questo periodo ⁻³⁴.

—
Anche importanti architetti del periodo, fra cui Marcello Piacentini e Adalberto Libera, venivano chiamati a scrivere sulla rivista, contribuendo a rendere sempre più palesi le connessioni tra l'industria estrattiva e l'arte monumentale fascista ⁻³⁵.

Ancora una volta però a veicolare il messaggio in questione non erano i riferimenti simbolici o alla storia e nemmeno le cifre, i dati tecnici, le perorazioni. Erano invece le fotografie. E se nelle gallerie delle miniere, come detto, i fotografi soffrivano spesso di importanti limitazioni tecniche, in una cava potevano invece dare pieno sfogo al loro estro. Anche sulla rivista del marmo era presente la dicotomia osservata su "Materie prime", cioè la presenza contemporanea di fotografie di diversa caratura tecnica ed estetica; e anche qui una delle ragioni poteva essere lo spazio dedicato ai piccoli produttori, più deboli sul versante comunicativo rispetto ai colossi del settore che operavano con importanti committenze di campagne fotografiche. Tuttavia la qualità media delle immagini pubblicate era certamente di buon livello, se non ottimo come nel caso dei migliori fotografi industriali del periodo, i quali,

Bruno Stefani,
 fotografia pubblicitaria per
 la Società generale marmi
 e pietre d'Italia, in Marmi
 pietre graniti 1937, quarta
 di copertina



sebbene non venissero citati, sono in parte riconoscibili, come nel caso di Bruno Stefani. Proprio una fotografia di Stefani, usata come pubblicità per la Società generale marmi e pietre d'Italia, una controllata della Montecatini, campeggerà ininterrottamente come quarta di copertina dal marzo del 1937 a dicembre del 1940 (fig. 5). In questa immagine, come in altre congeneri presenti sulla rivista, si proponeva un'idea cara alla fotografia industriale fascista, quella del rapporto epico dell'uomo con la natura, della quale le montagne di marmo erano una magnifica espressione. Ma oltre alle fotografie delle cave e delle lavorazioni del marmo, sulla rivista venivano presentati anche i 'prodotti' di queste lavorazioni, cioè gli edifici, dando grande risalto proprio alle opere del regime: alla fotografia industriale si affiancava la fotografia di architettura che rappresentava il traguardo dell'architettura fascista nella quale il marmo giocava un ruolo di primo piano.

Il volume *I marmi italiani* e le pubblicazioni della Montecatini

Nel 1939, quasi a tracciare il sunto di un decennio di ideologia del marmo, la Federazione pubblicò *I marmi italiani*, un libro di medio formato (29 × 22 cm) e di oltre 450 pagine, presentato come “un volume che contempla la parte industriale con quella artistica”⁻³⁶. E immanabilmente la parte artistica con quella ideologica. Il libro presentava il catalogo di tutti i giacimenti marmiferi presenti in Italia e dei relativi esercenti. Veniva dato un elenco diviso per regione e per produttore con un breve testo tecnico di presentazione dei giacimenti. Il testo si soffermava esclusivamente sugli aspetti produttivi delle singole cave (che cosa si estraeva, come, di quali tecnologie disponeva l'azienda); erano pressoché banditi gli aggettivi e qualsiasi considerazione che non fosse di carattere tecnico. A differenza della rivista, era d'altronde una pubblicazione tecnica rivolta principalmente agli operatori del settore, una specie di catalogo ragionato dell'industria marmifera italiana all'anno 1939. Tuttavia le numerose fotografie (circa 320, più 92 a colori che riproducevano tipologie di marmi), mancanti del riconoscimento dei loro autori⁻³⁷, ancora una volta svolgevano un preciso compito politico, come dichiarato anche nell'introduzione al volume. Questa, infatti, si concludeva sostenendo:

—

poiché l'industria marmifera è, almeno nella sua ultima fase e nelle sue finalità, un'industria artistica, così riproduciamo opere d'arte ed altre applicazioni, ponendo in particolare rilievo quelle che commemorano avvenimenti ed episodi gloriosi della nostra recente vita militare e politica per serbarne ricordo anche in un volume che si è venuto pubblicando fra le due ricorrenze ventennali della Vittoria e della fondazione dei Fasci⁻³⁸.

—

Molte di queste fotografie provenivano direttamente dalla rivista del marmo, utilizzando probabilmente gli stessi cliché, e ripetevano le due solite dicotomie del genere: quella tra una fotografia più moderna e sperimentale contro una più ancorata a vecchi stilemi, e quella tra la fotografia industriale e quella di architettura.

Si capisce in questo modo come la fotografia svolse un fondamentale contributo alla propaganda fascista anche attraverso le rappresentazioni di uomini al lavoro, o semplici rappresentazioni prospettiche di edifici di nuova costruzione che celebravano il regime e la sua corsa al futuro e ne indicavano la modernità. I tagli dal basso, i forti contrasti, le prospettive inusuali contribuivano a conferire dinamicità alle fotografie, a trasmettere l'idea della modernizzazione anche attraverso un nuovo sguardo. Le didascalie assecondavano la funzione ‘documentaristica’ della fotografia veicolando una pretesa neutralità e oggettività, laddove gli aspetti formali invece esprimevano un'aperta suggestione per i luoghi ritratti. Era una strategia comunicativa semplice ma efficace: si presentavano le immagini come se fossero neutre e irrilevanti in modo da renderle ancora più credibili. Quando le fotografie erano invece più

**Fotografo non
identificato,**

*Chiuso in una grande e
solida gabbia di legno...*,
in *Il marmo nell'arte* 1941,
p. 20



statiche, le didascalie si soffermavano su aspetti tecnici, spiegavano la peculiarità della lavorazione in corso e la valenza strategica di quanto si andava facendo. In pratica le parole, quando necessario, sostituivano le mancanze delle immagini. Le fotografie dei lavoratori sono forse il caso più esemplare di questo approccio: ritratti con prospettive ardite, in controtuce, operai intenti in operazioni che assomigliano più spesso a una lotta che a un lavoro, come nelle fotografie del già citato Stefani; oppure fissi in pose di gruppo, immobili nei luoghi di lavoro o intenti in lavorazioni complesse ma non spettacolari, come nel caso del trasporto (avvenuto nel 1928) del colossale obelisco da 300 tonnellate per il Foro Mussolini (fig. 6) ⁻³⁹. In quest'ultimo caso, emblematico anche per la valenza simbolica di 'omaggio al duce', le fotografie, che non brillavano per impeto modernista (si vedevano anche gruppi di buoi intenti a trainare il blocco), erano accompagnate da didascalie commentate.

Il nome che compare più spesso in questa vicenda è quello della Montecatini, ed è normale che sia così, dato che si trattava del più importante operatore chimico e minerario presente in Italia nel Ventennio, l'impresa che più di tutte legò il suo sviluppo a quello del fascismo ⁻⁴⁰. La Montecatini, caso unico tra quelli qui presi in esame, si dotò di un proprio ufficio fotografico al quale affidò la realizzazione di numerose campagne destinate alla propaganda ⁻⁴¹. Su tutti merita almeno un accenno la figura di Bruno Stefani ⁻⁴² e in particolare merita di essere ricordato il servizio realizzato tra il 1936 e il 1937 sulle cave di Carrara, probabilmente uno dei capolavori della fotografia europea del

Bruno Stefani (attr.),
 fotografie per una pagina
 pubblicitaria della Società
 generale marmi e pietre
 d'Italia, ante 1939.
 Riproduzione in *I marmi
 italiani* 1939, p. 443



decennio. In quelle immagini, attraverso un sapiente uso della sovrapposizione, Stefani riuscì a creare un paesaggio di contrasti netti sul quale si stagliavano i corpi dei lavoratori, autentici protagonisti di un'epopea del marmo che si ispirava idealmente ai fasti della Roma antica e allo splendore rinascimentale di Michelangelo (fig. 7) ⁻⁴³. La grande storia delle cave di Carrara, quasi una leggenda, con la Montecatini e le fotografie di Stefani, diventava così parte integrante del fascismo, della costruzione di un futuro che aveva solide fondamenta nel passato, quello rinascimentale in questo caso. La destinazione di quelle immagini fu un volumetto (24 × 30 cm) curato dalla Montecatini e pubblicato nel 1937 per celebrare proprio l'industria carrarese ⁻⁴⁴. La realizzazione del volume fu curata dallo Studio Boggeri, con il quale Stefani collaborava come fotografo industriale, mentre la splendida impaginazione di monocromie, ritagli, manipolazioni e veline colorate fu ideata dalla grafica Kathe Bernhardt, collaboratrice dello stesso Boggeri. Il libro, per quanto contenuto nel numero di pagine (solamente 32), può essere a buon diritto considerato come uno dei traguardi più riusciti della grafica italiana d'anteguerra (fig. 8).

La grande importanza data dal fascismo alla politica mineraria, fondamentale per la battaglia del grano e per il raggiungimento dell'autarchia, ebbe il momento celebrativo più alto in occasione della Mostra autarchica del minerale italiano, organizzata a Roma, presso il Circo Massimo, dal 18 novembre 1938 al 9 maggio 1939. In essa erano

Bruno Stefani,
 “Allarme dell’esplosione
 in cava”, c. 1936,
 in *I marmi e le pietre*
 1937, p. 5



compendiati i risultati di un decennio di sviluppo minerario, dal 1929 al 1938⁻⁴⁵. A corredo della mostra uscirono due pubblicazioni: un *Documentario* consistente in una sorta di guida all’interno dell’allestimento⁻⁴⁶, e una *Guida*, assai più corposa, che era invece il catalogo ordinato delle produzioni dell’Impero⁻⁴⁷. Quest’ultima presentava un’ampia selezione di fotografie scattate in miniera e negli impianti di lavorazione, ma anche delle opere sociali legati al mondo minerario e che non sempre avevano avuto grande risalto sulle pubblicazioni tecniche: scuole di avviamento, colonie, dopolavoro, villaggi operai, ecc. Tutte le 60 fotografie (a cui vanno aggiunte le tavole pubblicitarie) vennero scelte con grande cura, evitando quelle che potevano dare un’idea di vecchio linguaggio. Era il completamento della missione propagandistica affidata alla fotografia mineraria. Se nelle riviste e nelle pubblicazioni di settore trovavano spesso posto fotografie legate ai codici comunicativi dei decenni passati, principalmente per la necessità di mostrare l’ampiezza dell’industria estrattiva italiana e per dare spazio al maggior numero possibile di imprese, quindi anche a quelle che non erano fornite di efficaci apparati propagandistici, nella *Guida* della mostra veniva finalmente tracciata la sintesi non solo degli aspetti industriali ed economici, ma anche del linguaggio propagandistico legato alle miniere. Ed è un peccato che in nessun luogo sia indicato l’autore, o curatore, del volume, perché esso rivela una sorprendente sensibilità proprio per l’immagine fotografica.

Naturalmente facevano parte della mostra anche ampi apparati fotografici, assieme alle architetture, alle sculture, ai campioni di

minerale grezzo⁻⁴⁸. Come è facile immaginare la Montecatini fece la parte del leone anche all'interno dell'esposizione, essendo presente in ben dodici dei quattordici padiglioni della mostra, ivi compreso quello della "difesa della razza nel settore minerario" che, nonostante il nome lasci immaginare tutt'altro, era dedicato interamente alle opere sociali⁻⁴⁹. E non poteva mancare, come da tradizione dell'azienda, una pubblicazione specifica e autonoma per celebrare l'evento, un catalogo illustrato di 72 pagine (13 × 18 cm) *Il gruppo Montecatini per l'autarchia mineraria*⁻⁵⁰, che era anche l'affermazione del predominio economico che la Montecatini aveva su tutto il settore minerario in Italia con i suoi 30.000 addetti⁻⁵¹. Inutile dire che le 61 fotografie pubblicate nel catalogo erano realizzate secondo i dettami estetici del modernismo, potendo l'azienda fare ricorso ad anni di attenta gestione del proprio patrimonio propagandistico, costruito grazie all'attenzione verso il valore della fotografia come mezzo di documentazione e diffusione della propria attività.

La fotografia mineraria fu per il fascismo il mezzo che, meglio di altri, formò la sintesi tra documentazione e propaganda, portandone in sé elementi ideologici chiave, quali l'epica del lavoratore e la modernità macchinista. Sorprendentemente tutto questo non avvenne per via di precise direttive, né per chiara volontà politica dei fotografi. Semplicemente avvenne perché fascismo e modernismo andarono sempre a braccetto⁻⁵², essendo entrambi figli dello *Zeitgeist* degli anni Venti e Trenta. La fotografia industriale italiana degli anni Trenta raggiunse vertici importanti non nonostante il fascismo, ma proprio grazie ad esso e all'intrinseca consonanza tra ideologia fascista e linguaggio modernista. Nel racconto della modernità la fotografia impiegava un linguaggio che restituisse i cambiamenti in atto e lo spirito di speranza e di esaltazione con cui questi venivano attesi. La fotografia non raccontava più il presente, l'istante, ma prefigurava il futuro che il fascismo voleva edificare, rendendo quella narrazione non più una promessa, ma verità concreta. Nella fotografia industriale degli anni Trenta il referente si fece così ideologia.

-¹ Falasca Zamponi 2003 [1997], p. 24.

-² Cfr. Gentile 1993.

-³ Ivi, in part. pp. 161-189.

-⁴ Cfr. Clair 2008, che tuttavia ha come principale oggetto di studio la pittura europea.

-⁵ Cfr. Danesi 1976.

-⁶ Luzzatto 2005, p. 121.

-⁷ Si vedano principalmente gli

"Annuari della fotografia artistica italiana", pubblicati dal 1922 al 1939 a cura di Achille Bologna e Stefano Bricarelli, e anche Bologna 1935.

-⁸ Scopinich / Steiner / Ornano 1943 e Franchini Stappo / Vannucci Zauli 1943.

-⁹ Alinovi 1982, pp.

414-416.

-¹⁰ Va ricordato che, oltre che architetto, Pagano fu anche uno dei migliori fotografi italiani degli anni Trenta, autore e curatore della mostra sull'architettura rurale italiana allestita alla Triennale del 1936 e del relativo catalogo (Pagano / Daniel 1936). Su Pagano fotografo si veda

—
Note

principalmente De Seta 1979.

– ¹¹ Su questo tema si vedano principalmente: Accornero / Lucas / Sapelli 1981; Schwarz 1987;

Colombo 1988; Bigazzi / Ginex 1998; Magliulo 1998; Musso 2006; Desole 2015.

– ¹² Per un'accurata ricostruzione storica della "battaglia del grano" si veda Staderini 1978; per gli aspetti simbolici di cui essa fu investita, si veda Falasca Zamponi 2003 [1997], in part. il cap. 5.1.

– ¹³ Il volto agricolo dell'Italia 1936; Il volto agricolo dell'Italia 1938.

– ¹⁴ Su questa pubblicazione, nella relazione con l'apparato di immagini, mancano studi specifici.

– ¹⁵ Savelli F. 1938, p. 9.

– ¹⁶ Cfr. Campo Grafico 2003.

– ¹⁷ Per esempio le copertine (tutte rigorosamente senza indicazione dell'autore) del settembre 1938, dedicate alla Mostra autarchica del minerale italiano; del gennaio 1939, dove un brillante fotomontaggio conferisce dinamicità a una fotografia che ritrae alcuni minatori in galleria; del settembre 1939 che mostra un marmista in cava (fig. 2); del gennaio 1940 dove un suggestivo controluce all'interno di una fonderia disegna le sagome dei lavoratori.

– ¹⁸ Cfr. Magliulo 1999.

– ¹⁹ In galleria il *flash* non poteva essere usato, a causa del pericolo di esplosioni legato alla presenza di gas grisù.

– ²⁰ Materie prime d'Italia e dell'Impero 1940, p. 342, dove si invitano le aziende a inviare le loro fotografie presso "l'ufficio per le collezioni fotografiche" della rivista.

– ²¹ "Per le disposizioni generali 'Materie prime' riduce le sue pagine da 64 a 40 eliminando ogni cifra statistica. Speriamo che anche nella ridotta forma, con una più studiata impaginazione, scelta e concisione dei lavori, i nostri lettori troveranno lo stesso interesse; ché anzi, oggi più che mai, gli avvenimenti dimostrano quanto sia necessario a promuovere la valorizzazione delle risorse minerarie Italiane, e quanto urga sempre di più incurare sul serio i pionieri e gli studiosi che vi si dedicano e che costituiscono il 'nucleo basilare' di ogni realizzazione in questo importantissimo settore dell'autarchia": Materie prime d'Italia e dell'Impero 1939, p. 409.

– ²² Le ricerche fatte non hanno chiarito gli eventuali legami di parentela con Francesco Savelli.

– ²³ Savelli B. 1941.

– ²⁴ Mioni 1940.

– ²⁵ Savelli B. 1940.

– ²⁶ M.P. 1941.

– ²⁷ Desio 1941.

– ²⁸ Chaudet 1936; Endell 1938; Mozio 1938.

– ²⁹ Materie prime d'Italia e dell'Impero 1938.

– ³⁰ Savelli F. 1943.

– ³¹ Cfr. Gentile 2007, ma anche Nicoloso 2008 e 2012. Sui rapporti tra totalitarismo, architettura e durata si vedano anche Canetti 1992 [1972], Abensour 2012 [1997] e Mosse 2014 [1974], cap. 3.

– ³² La dicitura "architetti del regime" va intesa come la brusca semplificazione di un concetto in realtà molto sfumato. Per ragioni di spazio evito di approfondire il difficile, e oltremodo contraddittorio, rapporto che vi fu tra gli architetti e il fascismo. Per

una sofferta valutazione politica di quella vicenda mi limito a rimandare al bellissimo Veronesi 1953, mentre per la ricostruzione del razionalismo italiano al sempre valido Danesi / Patetta 1976.

– ³³ Peverelli 1939.

– ³⁴ *Ibidem*.

– ³⁵ Piacentini 1939;

Libera 1941.

– ³⁶ S.a., Note

bibliografiche, in *Il marmo nell'arte* 1939, p. 40.

– ³⁷ Con l'eccezione di 15 fotografie degli Archivi Alinari, tutte di tema architettonico e scultoreo, 3 dell'Istituto Luce e 3 dello Studio Pedrotti di Trento.

– ³⁸ Prefazione (di Giuseppe Peverelli e Federico Squarzina) in *I marmi italiani* 1939, p. 9.

– ³⁹ La complessa operazione, avvenuta nel 1928, fu pubblicata su *Il marmo nell'arte* 1941, pp. 18-21 e *I marmi italiani* 1939, pp. 88 e 176.

– ⁴⁰ Cfr. Perugini 2014.

– ⁴¹ Cfr. Magliulo 1998.

– ⁴² Bianchino / Quintavalle 2012.

– ⁴³ Su Bruno Stefani non esiste al momento alcuno studio specifico. Alcune sue fotografie e una scheda biografica sull'autore sono state pubblicate nel catalogo della mostra Bianchino / Quintavalle 2012 e anche in Accornero / Lucas / Sapelli 1981. Per il lavoro sulle cave di Carrara si veda Desole 2015, pp. 78-81.

– ⁴⁴ *I marmi e le pietre* 1937.

– ⁴⁵ Da non sottovalutare l'influenza avuta sulla fotografia industriale italiana del periodo dalla circolazione di fotografie tedesche e soprattutto del Nord America. Le immagini provenivano da pubblicazioni come la

rivista "Commercial Art and Industry" o da volumi come *Modern Photography 1934* e *Modern Photography 1935*, o infine da annuari come *U.S. Camera Annual 1939*. In Italia queste immagini circolavano su riviste di area milanese come "Natura", "Vie d'Italia e del mondo", "Rivista illustrata del Popolo d'Italia".

– 46 Mostra autarchica minerale italiano. Documentario 1938.

– 47 Mostra autarchica minerale italiano. Guida 1938.

– 48 Sulla mostra si veda Russo 1999, pp. 120-147.

– 49 "Il padiglione *Difesa della razza nel settore minerario* ha il precipuo scopo di porre in evidenza la preparazione del

giovane destinato alla vita mineraria, l'assistenza al minatore sul lavoro, sia con le norme regolanti la prevenzione infortuni, sia con quelle riflettenti le provvidenze, in seguito ad infortuni ed in caso di malattia contratta, sia con le altre disposizioni della legislazione sindacale e corporativa che sbocca nella nota legge del 3 aprile 1926": Mostra autarchica minerale italiano. Guida 1938, p. 127.

– 50 Il gruppo Montecatini 1938. I fotografi non sono indicati, ma alcune immagini sono forse attribuibili a Stefani e Aragozzini.

– 51 "Attualmente il gruppo Montecatini gestisce 19 miniere di

zolfo, 9 miniere di pirite, 3 miniere di piombo e zinco, una miniera di rame, 2 miniere di lignite, 3 cave di barite, 290 cave di marmi, oltre i grandiosi impianti per la produzione dei metalli, di cui due per piombo e zinco, uno per alluminio, e due per ferro: in tutto questo complesso di attività minerarie e metallurgiche trovano lavoro circa 30.000 persone" (ivi, p. 11).

– 52 Per un'approfondita analisi dei contraddittori rapporti tra il fascismo e la modernità, si veda Griffin 2007.

- Abensour 2012 [1997]** Miguel Abensour, *Della compattezza. Architettura e totalitarismi*, Milano, Jaca Book, 2012 [ed. orig. francese 1997].
- Accornero / Lucas / Sapelli 1981** Aris Accornero / Uliano Lucas / Giulio Sapelli (a cura di), *Storia fotografica del lavoro in Italia*, Bari, De Donato, 1981.
- Alinovi 1982** Francesca Alinovi, *La fotografia in Italia negli anni Trenta*, in Renato Barilli (a cura di), *Annitrenta. Arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale), Milano, Mazzotta, 1982, pp. 409-434.
- Bianchino / Quintavalle 2012** Gloria Bianchino / Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), *I Mille. Scatti per una storia d'Italia*, Parma, CSAC Università di Parma e Milano, Skira 2012
- Bigazzi / Ginex 1998** Duccio Bigazzi / Giovanna Ginex (a cura di), *L'immagine dell'industria lombarda. 1881-1945*, Milano, Silvana, 1998.
- Bologna 1935** Achille Bologna, *Come si fotografa oggi*, Milano, Hoepli, 1935.
- Campo Grafico 2003** *Campo Grafico, la sfida della modernità*, catalogo della mostra (Milano, Biblioteca Braidense) a cura di Massimo Dradi e Pablo Rossi, Milano, Electa, 2003.
- Canetti 1992 [1972]** Elias Canetti, *Hitler secondo Speer*, in *Id., Potere e sopravvivenza*, Milano, Adelphi, 1992, pp. 83-125 [ed. orig. tedesca 1972].
- Chaudet 1936** Maria Casanova Chaudet, *Residuo di una goccia d'acqua visto al microscopio polarizzatore*, in "Materie prime d'Italia e dell'Impero", a. I, n. 4, aprile 1936, pp. 188-196.
- Clair 2008** Jean Clair, *The 1930s. The Making of "the New Man"*, catalogo della mostra, Ottawa, National Gallery of Canada, 2008.

Bibliografia

- Colombo 1988** Cesare Colombo, *La fabbrica di immagini. L'industria italiana nella fotografia d'autore*, Firenze, Alinari, 1988.
- Danesi 1976** Silvia Danesi, *Aporie dell'architettura italiana in periodo fascista. Mediterraneanità e purismo*, in Danesi / Patetta 1976, pp. 21-28.
- Danesi / Patetta 1976** Silvia Danesi / Luciano Patetta (a cura di), *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1976.
- De Seta 1979** Cesare De Seta (a cura di), *Giuseppe Pagano fotografo*, Milano, Electa, 1979.
- Desio 1941** Ardito Desio, *Propaganda geo mineraria*, in "Materie prime d'Italia e dell'Impero", a. VI, n. 4, aprile 1941, p. 159.
- Desole 2015** Angelo Pietro Desole, *La fotografia industriale in Italia 1933-1965*, San Severino Marche, Quinlan, 2015.
- Endell 1938** Kurd Endell, *Analisi röntgenografica delle argille e sua importanza pratica*, in "Materie prime d'Italia e dell'Impero", a. II, n. 12, giugno 1937, pp. 593-602.
- Falasca Zamponi 2003 [1997]** Simonetta Falasca Zamponi, *Lo spettacolo del fascismo*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003 [ed. orig. inglese 1997].
- Franchini Stappo / Vannucci Zauli 1943** Alex Franchini Stappo / Giuseppe Vannucci Zauli, *Introduzione per un'estetica fotografica*, Firenze, Cionini, 1943.
- Gentile 1993** Emilio Gentile, *Il culto del littorio*, Roma-Bari, Laterza, 1993.
- Gentile 2007** Emilio Gentile, *Fascismo di pietra*, Roma-Bari, Laterza, 2007.
- Griffin 2007** Roger Griffin, *Modernism and Fascism. The Sense of a Beginning Under Mussolini and Hitler*, New York, Palgrave, 2007.
- Il gruppo Montecatini 1938** *Il gruppo Montecatini per l'autarchia mineraria*, Milano, Lucini, 1938.
- Il marmo nell'arte 1939** "Il marmo nell'arte, nell'industria, nel commercio", a. XVII, n. 1, gennaio-febbraio 1939.
- Il marmo nell'arte 1941** "Il marmo nell'arte, nell'industria, nel commercio", a. XIX, n. 5, settembre-ottobre 1941.
- Il volto agricolo dell'Italia 1936** *Il volto agricolo dell'Italia 1*, testo di Arturo Marescalchi, Milano, Touring Club Italiano, 1936.
- Il volto agricolo dell'Italia 1938** *Il volto agricolo dell'Italia 2*, testo di Arturo Marescalchi, Milano, Consociazione Turistica Italiana, 1938.
- I marmi e le pietre 1937** *I marmi e le pietre d'Italia*, Milano, Lucini, 1937.
- I marmi italiani 1939** *I marmi italiani*, Roma, Edizioni della Confederazione fascista degli industriali, 1939.
- Libera 1941** Adalberto Libera, *L'estetica nell'uso delle pietre e dei marmi*, in "Il marmo nell'arte, nell'industria, nel commercio", a. XIX, n. 1, gennaio-febbraio 1941, pp. 3-4.
- Luzzatto 2005** Sergio Luzzatto, "Niente tubi di stufa sulla testa". *L'autoritratto del fascismo*, in Giovanni De Luna / Gabriele D'Autilia / Luca Criscenti (a cura di), *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia, L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia*, vol. 1.1, *Il potere da Giolitti a Mussolini (1900-1945)*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 116-201.
- Magliulo 1998** Francesca Magliulo, *L'immagine fotografica della Montecatini. Documentazione tecnica e propaganda durante il fascismo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore Duccio Bigazzi, correlatore Giulio Sapelli, a.a. 1997-1998.

- Magliulo 1999** Francesca Magliulo, *L'archivio fotografico della Montecatini. L'immagine di una grande impresa durante il fascismo*, in "Imprese e storia", n. 20, luglio 1999, pp. 357-366.
- Marmi pietre graniti 1937** "Marmi pietre graniti", a. XV, n. 3, marzo 1937.
- Materie prime d'Italia e dell'Impero 1936** "Materie prime d'Italia e dell'Impero", a. I, n. 4, ottobre 1936.
- Materie prime d'Italia e dell'Impero 1938** *Verità amara*, in "Materie prime d'Italia e dell'Impero", a. III, n. 3, marzo 1938, pp. 105-106.
- Materie prime d'Italia e dell'Impero 1939** "Materie prime d'Italia e dell'Impero", a. IV, n. 9, settembre 1939.
- Materie prime d'Italia e dell'Impero 1940** "Materie prime d'Italia e dell'Impero", a. V, n. 9, settembre 1940.
- Materie prime d'Italia e dell'Impero 1941** "Materie prime d'Italia e dell'Impero", a. VI, n. 7, luglio 1941.
- Mioni 1940** Vilfredo Mioni, *L'arte e la miniera*, in "Materie prime d'Italia e dell'Impero", a. V, n. 8, agosto 1940, pp. 316-318.
- Modern Photography 1934** *Modern Photography 1933-1934*, a cura di C. Geoffrey Holme, London-New York, The Studio Publications, 1934.
- Modern Photography 1935** *Modern Photography 1934-1935*, a cura di C. Geoffrey Holme, London-New York, The Studio Publications, 1935.
- Moizio 1938** Corrado Moizio, *Gli sciolti del Trentino e la produzione del solfito itiolato d'ammonio*, in "Materie prime d'Italia e dell'Impero", a. III, n. 6, giugno 1938, pp. 243-246.
- Mosse 2014 [1974]** George L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse*, Roma-Bari, Laterza, 2014 [ed. orig. inglese 1974].
- Mostra autarchica minerale italiano. Documentario 1938** *Mostra autarchica minerale italiano. Documentario*, Roma, s.e., 1938.
- Mostra autarchica minerale italiano. Guida 1938** *Mostra autarchica minerale italiano. Guida*, Roma, Azienda Tipografica Editrice Nazionale Anonima, 1938.
- M.P. 1941** M.P., *Pittori in miniera*, in "Materie prime d'Italia e dell'Impero", a. VI, n. 8, agosto 1941, pp. 332-333.
- Musso 2006** Stefano Musso, *Sguardi sul lavoro*, in Giovanni De Luna / Gabriele D'Autilia / Luca Criscenti (a cura di), *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia*. vol. II, *La società in posa*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 300-357.
- Nicoloso 2008** Paolo Nicoloso, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Torino, Einaudi, 2008.
- Nicoloso 2012** Paolo Nicoloso, *Architetture per un'identità italiana*, Udine, Gaspari, 2012.
- Pagano / Daniel 1936** Giuseppe Pagano / Guarniero Daniel (a cura di), *Architettura rurale italiana*, Milano, Quaderni della Triennale, Hoepli, 1936.
- Perugini 2014** Mario Perugini, *Il farsi di una grande impresa. La Montecatini fra le due guerre mondiali*, Milano, Franco Angeli, 2014.
- Peverelli 1939** Giuseppe Peverelli, *Gli scopi e le relazioni del convegno nazionale del marmo*, in "Il marmo nell'arte, nell'industria, nel commercio", a. XVII, n. 2, marzo-aprile 1939, p. 4.
- Piacentini 1939** Marcello Piacentini, *Pietre e marmi nell'edilizia attuale*, in "Il marmo nell'arte, nell'industria, nel commercio", a. XVII, n. 3, maggio-giugno 1939, pp. 29-30.

- Russo 1999** Antonella Russo, *Il fascismo in mostra*, Roma, Editori Riuniti, 1999.
- Savelli B. 1940** Brando Savelli, *Vogliamo un'arte mineraria*, in "Materie prime d'Italia e dell'Impero", a. V, n. 9, settembre 1940, pp. 353-356.
- Savelli B. 1941** Brando Savelli, *Saper vedere*, in "Materie prime d'Italia e dell'Impero", a. VI, n. 2, febbraio 1941, pp. 8-9.
- Savelli F. 1938** [Francesco Savelli], *Editoriale*, in "Materie prime d'Italia e dell'Impero", a. III, n. 1, gennaio 1938, pp. 7-9.
- Savelli F. 1943** Francesco Savelli, *Salviamo le miniere*, in "Materie prime d'Italia e dell'Impero", a. VIII, nn 10-12, ottobre-dicembre 1943, pp. 157-158.
- Schwarz 1987** Angelo Schwarz, *La fotografia come prodotto e auto rappresentazione della società industriale*, in Pier Paolo Poggio / Alberto Garlandini (a cura di), *Memoria dell'industrializzazione. Significati e destino del patrimonio storico-industriale in Italia*, Brescia, Fondazione Luigi Micheletti, 1987, pp. 313-322.
- Scopinich / Steiner / Ornano 1943** Ermanno Federico Scopinich / Albe Steiner / Alfredo Ornano (a cura di), *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, Milano, Domus, 1943.
- Staderini 1978** Alessandra Staderini, *La politica cerealicola del regime. L'impostazione della battaglia del grano*, in "Storia contemporanea", a. IX, nn. 5/6, dicembre 1978, pp. 1027-1079.
- U.S. Camera Annual 1939** *U.S. Camera Annual: 1939*, a cura di T.J. Maloney, New York, Willian Morrow & Company, 1939.
- Veronesi 1953** Giulia Veronesi, *Difficoltà politiche dell'architettura in Italia 1920-1940*, Milano, Tamburini, 1953.

Earth e Street View Photography: esplorazioni e derive come brandelli della mappa sull'impero del codice

Abstract

Google Earth and Street View seem to exemplify the idea of a simulacrum that precedes the territory. The almost 'one to one' scale experience made possible by this map isn't simple at all: this hyper-map is either a simulation or an indexical sampling. Many artists explored it to understand its mechanisms and to force it to reveal things that apparently aren't part of its encoding. By 'drifting' on this map, although using photographic strategies, they reach the paradoxical result of indicating the underlying code.

Keywords

CLEMENT VALLA, DÉRIVE, INDEX, JON RAFMAN, MAP,
MICHAEL WOLF, MISHKA HENNER, SIMULACRUM

Quando Jean Baudrillard in *Simulacres et simulations* ⁻¹ citava *Del rigor en la ciencia* ⁻² di Jorge Luis Borges come metafora per introdurre il suo concetto di precessione dei simulacri, forse preconizzava la mappa che precede il territorio in quella che sembra essere la sua incarnazione più contemporanea. Alludo a quella trasposizione del globo terrestre, virtuale e indiziale a un tempo, che è a nostra disposizione in rete tramite Google Earth e Street View.

L'impressione è che questi dispositivi donino realtà al paradosso ossessivo dei Cartografi dell'impero di cui racconta lo scrittore argentino: una mappa talmente dettagliata da coincidere punto per punto col territorio, tanto da essere *in toto* sovrapponibile a esso e ricoprirlo. Per Borges questo la condanna all'inservibilità: che me ne faccio di una carta che si adagia sul proprio territorio? Il cortocircuito è evidente: il segno coincide col suo referente, tanto vale esplorare l'originale. Ecco perché è subito abbandonata a se stessa, riducendosi a brandelli.

Umberto Eco, nel suo *Secondo diario minimo*⁻³, ritorna sull'argomento, divertendosi a complicarlo in maniera semiseria: una mappa perfettamente coincidente al proprio territorio, per essere in ogni dettaglio corrispondente a un territorio che ha una mappa sovrapposta combaciante col proprio territorio, dovrebbe anch'essa avere una mappa sovrapposta, e così *ad infinitum*. Anche pensando per ipotesi a una mappa finale, essa sarebbe soggetta all'antinomia di Bertrand Russell, apparendo contraddittoria da qualunque lato si prenda⁻⁴. Ancora più interessanti sono i corollari di questa natura antinomica della mappa imperiale che Eco si diverte a stilare:

-
1. Ogni mappa uno a uno riproduce il territorio sempre infedelmente.
 2. Nel momento in cui realizza la mappa, l'impero diventa irrepresentabile. Si potrebbe osservare che con il corollario secondo l'impero corona i propri sogni più segreti, rendendosi impercettibile agli imperi nemici, ma in forza del corollario primo esso diverrebbe impercettibile anche a se stesso [...]. Corollario terzo: ogni mappa uno a uno dell'impero sancisce la fine dell'impero in quanto tale e quindi è mappa di un territorio che non è un impero⁻⁵.
-

La tentazione è di vedere in questo impero impercettibile a se stesso e agli altri, e in qualche modo deterritorializzato, la metafora del potere globalizzato, digitalizzato e disperso nella rete di cui oggi facciamo esperienza diretta e di cui la mappatura satellitare di Google sembra un'incarnazione. Google Earth, quindi, come mappa di un impero che coincide col proprio territorio e in qualche modo non cade nell'antinomia, perché paradossale esso stesso: essendo il suo territorio costituito dalla rete digitalizzata, è localizzato e delocalizzato nello stesso tempo, codificato e indicale, con un potere tanto pervasivo quanto invisibile, proprio perché sembra non appannaggio di un'entità precisa, bensì disperso su piattaforme imposte dall'alto ma che si nutrono della condivisione di contenuti da parte degli utenti, che fanno mappa essi stessi.

Per Baudrillard, la mappa dell'impero che Borges immagina è solamente un simulacro di secondo grado, quello tipico dei prodotti dell'epoca industriale, dominata dalla serialità, in cui il primo e l'ennesimo pezzo sono in una relazione di equivalenza e non ha più senso parlare di copia e originale⁻⁶.

È interessante capire a che ordine di simulacri ascrivere Earth e Street View. Per la sua natura di campionatura tramite fotografie potrebbe sembrare, né più né meno, una versione moderna e realizzata della mappa borgesiana. E questo la relegherebbe nei simulacri di secondo grado. Eppure la mappa di Borges è inservibile, mentre Google Earth dimostra una certa utilità: il motivo risiede nel fatto che la somiglianza fra le due mappe è dell'ordine delle suggestioni. Concettualmente regge solo fino a un certo punto.

Earth e Street View hanno certamente una base la cui natura è un prelievo ottico della realtà, una ripresa indiziale puntigliosa del proprio

referente, nello stesso tempo però questi prelievi sono ricostituiti in un *continuum* realistico secondo un programma virtuale di simulazione che impone la sua matrice codificante. In questo senso, la mappa dell'impero di Google è generata da un codice, quindi più simile a quelli che Baudrillard chiama simulacri di terzo ordine, generatori di quell'iperreale che informerebbe la società dominata dalla logica digitale:

—
Un universo di strutture e opposizioni binarie. [...] Controllo cibernetico, generazione mediante modelli, modulazione differenziale [...]. Tale è il simulacro di terzo ordine, il nostro tale è l'"eleganza mistica del sistema binario, dello zero e dell'uno" ⁻⁷.

—
La natura fotografica della mappatura di Earth e Street View potrebbe paradossalmente fortificare questa idea:

—
È così il crollo della realtà nell'iperrealismo, nella reduplicazione minuziosa del reale, di preferenza a partire da un altro *medium* riproduttivo – pubblicità, foto, ecc. – di *medium* in *medium* il reale si volatilizza [...] ma si rafforza anche con la sua stessa distruzione, diventa il reale per il reale, feticismo dell'oggetto perduto ⁻⁸.

—
La simulazione del reale attraverso il codice e i suoi modelli avviene quindi passando da una reduplicazione mediale del reale, particolarmente quella ottico-fotografica. Baudrillard cita ad esempio anche la genetica e il DNA come principio primo da cui tutti i modelli più complessi discendono: "Bisogna che il codice abbia una base 'oggettiva'. Che c'è di meglio per questo della molecola e della genetica?" ⁻⁹.

La mappa di Google sembra dunque rimbalzare fra un simulacro di secondo e terzo grado: simulazione codificata con base indiziale prelevata dalla realtà. Questo oscillare è proprio di tutti i simulacri di terzo grado, che chiedono esattamente la base 'oggettiva' di una realtà perduta per costruire la propria iperrealtà. Se non bastasse a convincere, giova ricordare che il filosofo parla a questo proposito anche di "satellizzazione del reale" ⁻¹⁰. Il globo virtuale, che Google Earth ci permette di esplorare, non ci mostra la terra come la vedrebbe un astronauta o un satellite in orbita solo per una convenzione quasi da videogioco, ma anche, e soprattutto, perché la sua natura è intimamente satellitare. Sono le immagini prese dai satelliti artificiali, infatti, la fonte 'oggettiva' del materiale usato per la sua creazione.

Possiamo pensare che sia la sua natura di simulazione virtuale a dare alla creatura dei cartografi di Google quell'utilità che invece era negata alla carta dell'impero di Borges. La versatilità del digitale si unisce tra l'altro ad altre caratteristiche del sistema Earth e Street View, cioè il suo utilizzo, che fa riferimento a una realtà aumentata ⁻¹¹, e la presenza di contenuti generati dagli utenti stessi e quindi la sua interattività. Si dibatte molto su quanto questa interazione renda più democratica la mappa di Google rispetto alla cartografia classica, la quale ha

Abhram Bosse,
Frontespizio, in Thomas
Hobbes, *Leviathan or the
Matter, Forme, & Power of
a Common-wealth
Ecclesiasticall and Civil*,
London, for Andrew Crook,
at the Green Dragon in St.
Paul Churchyard, 1651



un'evidente ascendenza imperiale e coloniale, definendo un territorio come parte di uno stato, assoggettandolo a un dominio. Il grado d'interazione, infatti, è comunque gestito secondo i modi che la piattaforma digitale e il suo programma stabiliscono dall'alto⁻¹². Nella logica interattiva, se il fruitore è in qualche modo anche cartografo, lo è per una sorta di concessione, perché l'impero del codice gli fornisce gli strumenti preformati per farlo. Similmente a ciò che accade nel sondaggio, che con le sue opposizioni binarie impone le sue opinioni ponendo fittiziamente delle opzioni all'opinione pubblica⁻¹³.

Il punto non è solo questo, anche considerando che l'interattività sia reale e l'intervento dell'utente effettivo, questo conferma che l'*imperium* di cui stiamo parlando è privo di un potere centrale evidente perché non ne ha più bisogno. In questo sembra la versione odierna del Leviatano di Thomas Hobbes, qui figurabile in un *corpus* formato da tutti gli utenti disseminati nella rete, corpus il cui potere diviene deterritorializzato e non percepibile in maniera distinta. Se si ricorda l'illustrazione che campeggia sul frontespizio del *Leviathan*, si può notare un'indicativa analogia visiva: il principe domina col suo corpo mostruoso una veduta di città da un punto di vista molto simile alla modalità 3D di Google Earth. E tutti i sudditi di cui la sua figura è composta guardano a lui che è rivolto verso la città, quasi ne facessero esperienza attraverso i suoi occhi (fig. 1).

Non è forse simile l'esperienza che si ha quando ci muoviamo a volo d'uccello lungo le schermate di Earth? Quella cioè di dominare con la vista la città, mentre in realtà siamo di fronte a qualcosa che è accordato dal software, ossia da quel potere impalpabile al quale anche noi microscopicamente, come utenti, contribuiamo? Franco Farinelli sostiene che la riduzione della città alle cose che la compongono, tipico di questa rappresentazione, sia una questione centrale per il valore ideologico della cartografia,

—
[...] quella che Baudrillard [...] chiama la 'precessione del simulacro'. Questa consiste non soltanto nell'anteporre alla realtà l'immagine cartografica, il disegno topografico, ma anche nel pretendere che la prima discenda dalla seconda [...] Il frontespizio del *Leviatano* di Hobbes rappresenta appunto tale atto ⁻¹⁴.

—
Si può ricondurre tutto questo all'idea che l'esperienza del mondo tramite la realtà, virtuale o aumentata che dir si voglia, di Earth e Street View, sia legata alla sua matrice tecnologica, a un suo inconscio ottico, se seguiamo Walter Benjamin ⁻¹⁵, che sostanzialmente è un inconscio tecnologico, per usare l'espressione di Franco Vaccari ⁻¹⁶. Qualcosa da cui non si può prescindere perché insito nel programma che informa la nostra esperienza attraverso un *medium*, unione di software e hardware, senza esserne completamente coscienti:

—
Sotto il profilo filosofico generale, Jean-François Lyotard ha chiamato "matrix" la "forma maligna" che corrisponde all'ordine che opera di là dal visibile, del tutto sotterraneo, fuori da ogni vista ⁻¹⁷.

—
L'esperienza quasi 'uno a uno' permessa da Google Earth è quindi tutt'altro che semplice e intuitiva, se non per un uso ingenuo. L'i-permappa che ne deriva è nello stesso tempo una simulazione e una campionatura indicale, una realtà interattiva in cui agire e una rappresentazione del potere invisibile della matrice, che ne rende possibile l'esistenza solo costringendomi ad adottare la sua visione del mondo. La sua natura è quindi complessa, stratificata, contraddittoria. Non stupisce che molti artisti l'abbiano esplorata per carpirne alcuni meccanismi, forzandola a dire cose che non sembrano appartenere alla sua codificazione. In fondo per contrastare quel programma il cui

—
imperialismo non è 'l'arte di trasformare le sfere in superfici piane', di appiattare il mondo, ma piuttosto quella di tradurre un'infinita serie di mappe tra loro incompatibili in un'unica sfera terrestre ⁻¹⁸.

—
Si potrebbe aggiungere, come considerazione a corollario di questa volontà di forzare, analizzare e far emergere gli elementi complessi di questa mappatura, virtuale e indicale a un tempo, quanto sostenuto da Francesco Tedeschi:

—
proprio internet e la 'rete informatica mondiale' (con la sigla onnipresente 'www') condizionano il modo di declinare in termini anche inconsapevolmente spaziali la realtà che percepiamo e viviamo. Parole come 'sito', 'mappa', 'navigare', ma anche 'connessione' sono i termini oggi più diffusi, che sembrano rispondere al desiderio di una metafora spaziale complessiva, volta al superamento immediato di ogni condizionamento temporale. L'istantaneità dei collegamenti, la loro natura virtuale, per cui possiamo facilmente entrare in uno spazio fatto di parole e immagini che ci conducono in una realtà altrimenti esistente – come un museo o un emporio di mobili – ma anche in un luogo che non esiste se non nella sua dimensione 'on line', costituisce il modello di un assoluto predominio della ubiquità sulla contemporaneità. [...] Per queste ragioni la stessa definizione di 'cyberspace', come spazio-tempo altro rispetto alla condizione in cui viviamo, è una realtà visiva e culturale acquisita ⁻¹⁹.

—

Fare a brandelli la mappa

Il punto di vista zenitale ha sempre qualcosa d'impassibile:

—
[...] più nessun gioco di sguardi è possibile, e la scomparsa di ogni plausibile [...] indicazione della posizione dell'osservatore rispetto alla scena significa che ogni via d'accesso dell'interprete nei confronti dell'immagine è ormai svanita. Non vi è più posto per nessuna interpretazione, perché ormai la scrittura cartografica, autonomizzatasi da qualsiasi testo, è la sola interprete di se stessa ⁻²⁰.

—

Google Earth non sfugge a questa descrizione, eppure più di un artista ha cercato di trovare metodi con i quali immettere il proprio punto di vista in questo *continuum* autoriferito, un tentativo di lacerare questa impassibilità e usare i brandelli di mappa così raccolti per guardarvi attraverso, alla ricerca di errori o deviazioni dal programma, che spesso portano alla luce la struttura, descrivendola, deviandola, piegandola ai propri scopi e a volte anche smascherandola ⁻²¹.

L'artista belga Mishka Henner, nel suo lavoro *Dutch Landscapes* (2011), ha cercato nella versione satellitare del territorio olandese presente su Google Earth una serie di siti che, per importanza strategica, militare, politica e per ragioni di sicurezza, sono stati oscurati con particolari *pattern* a poligoni colorati la cui estetica dialoga con il paesaggio antropizzato, sia rurale sia urbano (fig. 2). Henner stesso spiega:

—
In the original book of this series, these interventions are presented alongside physical alterations made to the Dutch landscape through a vast land reclamation project that began in the 16th century and is ongoing. A third of the Netherlands lies below sea level and the dunes, dykes, pumps, and drainage networks [...] have dramatically



02

Mishka Henner,
*Willem Lodewijk van
Nassau Kazerne,
Groningen, dalla serie
Dutch Landscapes, 2011.*
Archival pigment print,
150 × 168 cm.
Courtesy of the artist
©Mishka Henner

shaped the country's landscape [...]. Seen from the distant gaze of Earth's orbiting satellites, the result is a landscape unlike any other; one in which polygons recently imposed on the landscape to protect the country from an imagined human menace bear more than a passing resemblance to a physical landscape designed to combat a very real and constant natural threat ⁻²².

—

Due modificazioni artificiali del terreno, l'una reale e l'altra virtuale, si fronteggiano nelle immagini, mostrando come l'intervento dell'uomo sia sempre volto alla creazione di un territorio controllato, dove si insedia l'astrazione della mappa come correlativo della volontà di dominio dell'uomo sull'elemento naturale. E l'elemento più destabilizzante è proprio quello umido:

—

trasformare l'acqua e il fango in terra ferma: 'ordine, misura e disciplina' erano gli imperativi dei regimi assolutisti più o meno illuminati [...] è quello centrale, la misura cioè la cartografia, a produrre gli altri due; ma le paludi offendono ogni senso di ordine, resistono ai rilievi catastali sui quali si fondano le tasse, impediscono la marcia dei soldati e danno rifugio a banditi e disertori. Per lo stato gli acquitrini, insomma, sono naturalmente sediziosi ⁻²³.

—

Alla luce della storia olandese, non suona quindi bizzarra questa ossessione della modificazione protezionistica del terreno, anche nella versione virtuale messa in risalto da Henner. Lo Stato per esistere deve fare di tutto il terreno un territorio controllato, e le cancellature poligonali hanno concettualmente un senso affine alla bonifica: ribadire la sua giurisdizione. La serie catalogata da Henner mette in risalto queste affinità in maniera diretta e visiva. Come rileva Nicolas Bourriaud, parlando di un'arte che deve fare i conti con un potere irraggiungibile, la cui immagine è astratta, il cui impero è non localizzabile:

—

gli spazi vuoti che punteggiano la cartografia del sito Google Earth corrispondono a interessi strategici, militari o industriali: il ruolo dell'arte è quello di riempirli attraverso il libero gioco dei racconti e dei diagrammi, utilizzando gli strumenti di rappresentazione adeguati. Non si combatte l'astrazione-irrealizzante se non con un'altra astrazione, che dà a vedere ciò che le cartografie ufficiali e le rappresentazioni autorizzate dissimulano ⁻²⁴.

—

Considerazioni che si possono avvicinare non solo a *Dutch Landscapes*, ma anche a molti altri lavori. È il caso del progetto *Postcards from Google Earth* ⁻²⁵, iniziato nel 2010 da Clement Valla ⁻²⁶, artista che lavora incentrando la propria ricerca su come le immagini elaborate dagli apparati digitali influenzino il nostro modo di vedere. In questa collezione di 'cartoline', Valla si concentra su alcuni punti della superficie apparentemente continua di Google Earth, nei quali strane



Clement Valla,
Postcard from Google Earth (33°52'37.94"N, 118°11'21.36"W), 2010.
 Dalla serie *Postcards from Google Earth*, 2010-in corso.
 Screenshot da Google Earth.
 ©Clement Valla

deformazioni, avvallamenti e distorsioni fanno precipitare immediatamente la sensazione di avere a che fare con una ripresentazione fedele, seppure virtuale, di una vista a volo d'uccello. Questo accade vicino a depressioni del terreno o manufatti sopraelevati, ponti su fiumi, o cavalcavia (fig. 3). Sebbene a un primo sguardo si possa immaginare che si tratti di un errore digitale, l'artista spiega che il caso è diverso. Queste strane deformazioni sono una conseguenza logica dei codici di programma che creano la superficie di Earth e ne mettono quindi in luce la natura di simulazione:

—

They are an edge condition—an anomaly within the system [...] but not an error. These jarring moments expose how Google Earth works, focusing our attention on the software. They are seams which reveal a new model of seeing and of representing our world - as dynamic, ever-changing data from a myriad of different sources - endlessly combined, constantly updated, creating a seamless illusion ⁻²⁷.

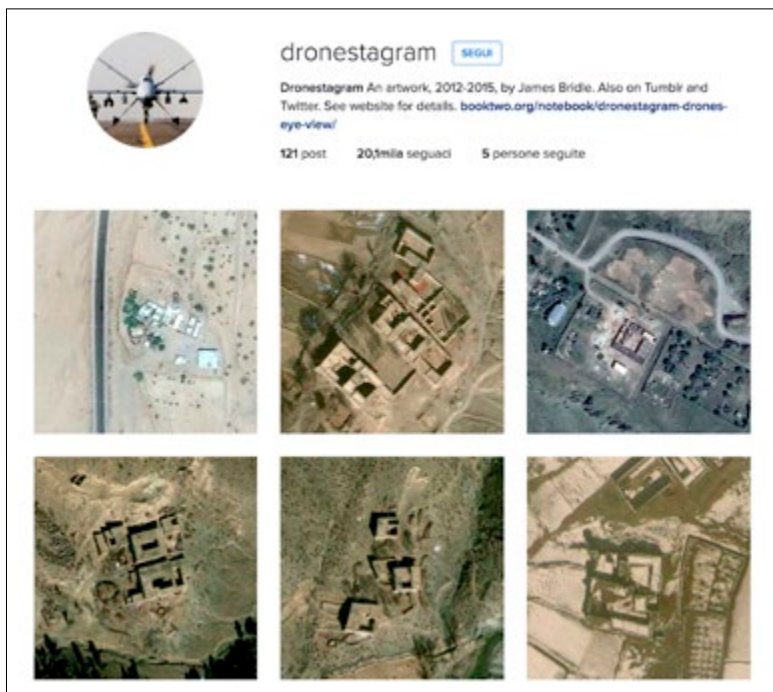
—

Il motivo delle anomalie è la tecnologia *Universal Texture*, un brevetto di Google che combina l'idea di *texture*, che ha una logica piana perché il suo scopo è ricoprire delle superfici, con l'idea della fotografia, la quale, benché a due dimensioni, contiene l'idea prospettica. In tal modo si crea una sorta di *texture* tridimensionale che ci dà l'illusione di vedere una specie di iperfotografia, il cui punto di vista è quello di una creatura volante o di un drone:

—

Our mechanical processes for creating images have habituated us into thinking in terms of snapshots - discrete segments of time and space [...]. But Google is thinking in continuity. The images produced by Google Earth are quite unlike a photograph that bears an indexical

James Bridle,
Dronestagram, 2012-2015.
 <<https://www.instagram.com/dronestagram/>>
 ©James Bridle



relationship to a given space at a given time. Rather, they are hybrid images, a patchwork of two-dimensional photographic data and three-dimensional topographic data extracted from a slew of sources, data-mined, pre-processed, blended and merged in real-time. Google Earth is essentially a database disguised as a photographic representation ⁻²⁸.

La natura composita di dati digitali e indicali crea quindi un complesso che sembra proprio una dimostrazione visiva dell'idea di simulacro di terzo grado, mappa che precede il territorio. Il titolo *Postcards from Google Earth* ci porta a un corollario interessante: Google tende a riparare queste anomalie, che col tempo sono cancellate dal tessuto della mappa. Valla ritorna qui al fotografico, perché le sue 'cartoline' rimangono come memoria di uno stato che nella matrice in continuo cambiamento di Earth è solo un momento transitorio. Sono la testimonianza 'fotografica' della sua natura ibrida, un indice che segnala, come uno strappo nella continuità della mappa, in definitiva come un sintomo, la presenza di un inconscio tecnologico.

Altri lavori usano i brandelli di questa cartografia virtuale enfatizzandone le qualità d'informazione visiva e indicale, riportandoli a un valore di testimonianza o addirittura di prova, caratteristiche tradizionalmente assegnate alla fotografia. È il caso del progetto *Dronestagram* (2012-2015) di James Bridle (fig. 4), una raccolta Instagram d'immagini satellitari prelevate da Google Earth che presentano siti in

cui sono avvenuti bombardamenti mediante l'uso di droni ⁻²⁹. Attraverso una ricerca di dati e informazioni *on line* sui luoghi di impatto, Bridle arriva a determinare il punto in cui è avvenuto il bombardamento e ne preleva le immagini satellitari su Google Earth. Il risultato è una paradossale collezione di luoghi visti con la consueta visione neutra e zenitale alla quale ci stiamo abituando. Questo non diminuisce la forza di testimonianza del lavoro, se mai segnala come il suo intento non sia solo denunciare i bombardamenti, ma anche il carattere tecnologicamente anonimo con cui avvengono, un'anonimia che la visione dall'alto non fa che enfatizzare, rendendoci difficile una reazione empatica. Una condizione che deve assolutamente essere superata:

—
History, like space, is coproduced by us and our technologies: those technologies include satellite mapping, social photo sharing from handheld devices, and fleets of flying death robots. We should engage with them at every level. These are just images of foreign landscapes, still; yet we have got better at immediacy and intimacy online: perhaps we can be better at empathy too ⁻³⁰.
—

Lo stesso tipo d'immagini è spesso utilizzato dall'agenzia di ricerca Forensic Architecture, un gruppo di architetti, artisti visivi, registi, giornalisti, esperti di media e teorici, diretti da Eyal Weizman. Questi utilizzano le proprie competenze in maniera sinergica per produrre una serie di ricostruzioni che combinano dati, immagini satellitari, fotografie, video, ricostruzioni virtuali 3D e testimonianze dirette, allo scopo di raccogliere articolate prove di violazioni dei diritti umani ⁻³¹. Sul loro sito è possibile visionare report video della loro metodologia e, tra di essi, quelli legati ai bombardamenti con droni usano spesso le immagini satellitari come punto di partenza. Il loro caso è interessante perché mostra un impiego delle competenze visive e artistiche che appare concreto e diretto, senza fermarsi al livello simbolico della testimonianza e della denuncia. C'è però un'altra importante sfumatura: uno dei cuori della loro ricerca è incentrato sulla produzione di prove partendo da indizi tratti dalla mappatura virtuale del globo terrestre. Un rimbalzo quindi dal piano virtuale e quello indicale che abbiamo visto essere caratteristico del programma di Google Earth, ma che Forensic Architecture porta a conseguenze nuove: anche il loro è uno dei modi con cui si spezza l'autoriferimento della mappa, costringendola a fornirci informazioni che non erano negli scopi insiti nella sua matrice.

Dal terzo senso alle derive: altre suggestioni teoriche

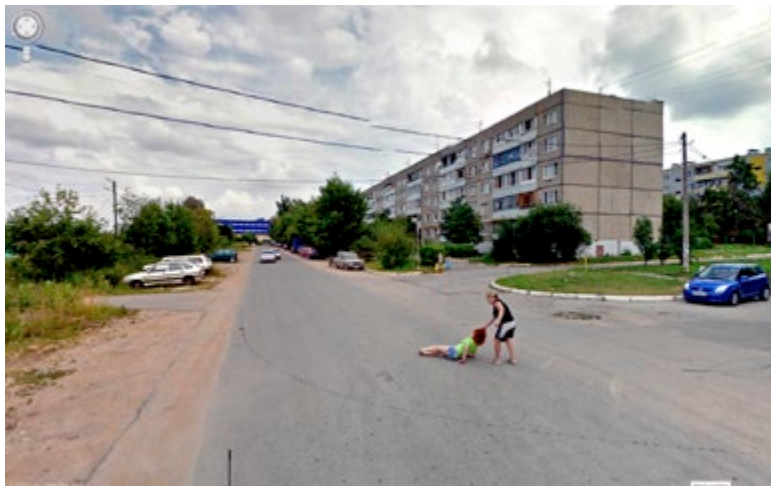
La versione tridimensionale e navigabile della mappa rappresentata da Google Street View, mentre ci permette l'esplorazione di tutti i luoghi registrati in un'impressione di continuità, come se fossimo realmente in quelle vie, nello stesso tempo ci costringe a una visione che è determinata dal programma stesso: prospettiva grandangolare, distanza dai luoghi predeterminata, oscuramento tramite sfocatura dei dati sensibili,

solo per citare alcune fra le caratteristiche più evidenti. Spostarsi con l'aiuto del mouse lungo le strade ci dà quindi la sensazione di prendere delle decisioni autonome, quando in realtà siamo guidati nell'esplorazione di una simulazione che risponde ancora una volta alle condizioni imposte dalla matrice che l'ha generata: pensando a quanto detto per Google Earth, potremmo dire che "l'impero del codice colpisce ancora".

Continuando con la metafora imperiale, ci possiamo chiedere se esista una possibilità di 'resistenza' alla presenza totalizzante di questa logica simulatoria. Una direzione pensabile è quella che ci riporta alla natura ibrida della mappatura di Google, dove la codificazione è sempre preceduta da una fase di prelievo indicale di tipo fotografico, tanto che, parafrasando Baudrillard, si potrebbe definire tale mappa come 'ipe-rindicale'. Ogni volta che un obiettivo cattura la realtà, la sua impassibilità registra sempre anche qualcosa di non previsto dalle intenzioni di chi ha deciso quel prelievo. Vale per le scelte di un fotografo cosciente come per le operazioni automatiche eseguite dalla Google car⁻³². Per Philippe Dubois, questo è fonte di un'apertura verso l'immaginario, un serbatoio di meraviglia e imprevisto che il fotografico ha proprio per la sua natura di registrazione della realtà⁻³³. Forse la riflessione più vicina al nostro caso è però quella che Roland Barthes sviluppa nel suo saggio *Il terzo senso*⁻³⁴. Analizzando il cinema a partire dai suoi fotogrammi, Barthes arriva a definire come specifico del cinema, non tanto la narrazione orizzontale dettata dalla volontà del regista, quanto quelle deviazioni verticali derivanti dalla presenza di particolari irriducibili al controllo narrativo, dovuti alla natura fotografica del fotogramma. Questo include automaticamente la realtà di alcuni dettagli che vanno a colpirci creando una micro-narrazione alternativa. Qualcosa di simile può succedere anche durante l'esplorazione di Street View: sebbene guidati dal programma, possiamo comunque fare degli incontri non previsti dal codice. Le registrazioni di eventi, situazioni, cose e persone, che per Google sono particolari irrilevanti e tuttavia ineliminabili dal processo fotografico che è parte della sua base di dati, diventano per noi fonte di un terzo senso che permette lo scatenarsi di direzioni differenti da quelle stabilite dalle frecce che popolano l'interfaccia.

L'idea di divergere da un'esplorazione urbana imposta, ci porta facilmente verso un'analogia con la pratica della deriva psicogeografica, un'idea nata negli anni cinquanta in seno al movimento lettrista, poi situazionista, e che ancora oggi è molto praticata anche in maniera molto lontana dalla sua ideologia di origine. Nel primo numero di "Internazionale Situazionista" se ne dà questa definizione: "Modo di comportamento sperimentale legato alle condizioni della società urbana: tecnica di passaggio frettoloso attraverso vari ambienti"⁻³⁵.

Non è qui la sede per approfondire le molteplici sfumature del dibattito intorno al concetto di deriva e di psicogeografia⁻³⁶, e d'altronde non sfuggono le differenze fra un'esplorazione condotta, solitamente a piedi, nel tessuto attuale della città, e quella virtuale condotta nel cyberspazio di Street View. Tuttavia alcuni elementi in comune sono evidenti,



Jon Rafman,
Unknown Road,
 Moscow Oblast,
 Russia, 2014,
 dalla serie *9-Eyes,*
 2009-in corso.
<http://9-eyes.com/>
 Courtesy of the artist
 ©Jon Rafman

in particolare se si considera l'affinità concettuale fra il principio di deriva e l'altro caposaldo situazionista costituito dal *détournement*, quell'appropriazione di elementi prodotti dalla società dello spettacolo per piegarli ai propri scopi e attuare uno smascheramento del sistema sotteso ⁻³⁷. La 'cyberderiva' potrebbe quindi essere una tecnica sperimentale che piega il 'passaggio frettoloso' della normale fruizione di Street View verso una ricerca di elementi di cui appropriarsi, straniando gli scopi della matrice e creando le proprie frecce, divergenti rispetto a quelle 'di servizio' sempre in sovrapposizione sulla città simulata ⁻³⁸.

Va rilevato che queste derivate sulla mappa dell'impero del codice si compiono sempre partendo dalla porzione indicale dei dati di partenza. Questa caratteristica è confermata da un fatto, i lavori qui analizzati utilizzano in maniera virtuale molte strategie associate al fotografico: il prelievo, il concetto d'immagine-atto, la messa in luce dell'inconscio tecnologico, la questione del documento e della memoria, la dialettica presenza-assenza e non ultima, ma anzi fondante alla luce di quanto detto sopra, la strategia seriale dell'appropriazione.

Impossessarsi dei brandelli e piegarli ai propri scopi: il paradosso di indicare il codice

Fra le prime esplorazioni sistematiche di Street View vanno annoverati i lavori di Jon Rafman ⁻³⁹ e Michael Wolf ⁻⁴⁰. Entrambi partono da una certa analogia con le istanze della *street photography* per sfociare poi in un'analisi più complessa. Vagare per la versione virtuale delle strade alla ricerca di situazioni impreviste e improvvise visioni, catturate in maniera quasi neutrale dal dispositivo di Google, significa iniettare il punto di vista umano e soggettivo nel suo programma direzionato e matriciale. In definitiva una sorta di deriva il cui principio è il *détournement* e quindi la messa in luce di brandelli fotografici la cui registrazione era stata fatta secondo il principio dell'equivalenza.

Michael Wolf,

*A Series of Unfortunate
Events #7, Paris, 2003.*

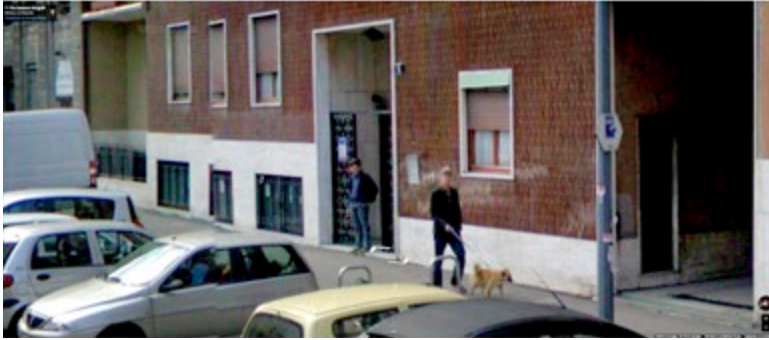
Archival pigment print,
68,58 × 86,36 cm.

©Michael Wolf



Dal 2009, nel suo *9-Eyes* ⁻⁴¹ (nove sono gli obiettivi del sistema fotografico di Google) ⁻⁴² Rafman sta raccogliendo *screenshots* d'immagini prelevate da Street View. Si va da contesti che ricordano la fotografia di paesaggio, a immagini dal sapore reportagistico, a situazioni bizzarre, reazioni dei passanti consapevoli del passaggio della Google car, fino a strane anomalie digitali che alterano colori e forme (fig. 5). Il principio è che tutto questo sia negli occhi di chi guarda e opera la selezione. Selezione che Street View, proprio nell'includere tutto, invece esclude. Questa rivendicazione di soggettività si basa sul magazzino di memoria immaginaria che noi tutti abbiamo, permettendoci di riconoscere intersoggettivamente i criteri di scelta operati da Rafman. Che questo magazzino sia influenzato dalla produzione e proliferazione, spesso automatica, d'immagini cui la società dal postmoderno in poi ci ha abituato, è un tassello che ha del paradossale: ancora una volta una neutralità iperindicale come base per una deriva verso una visione immaginaria, ispirata però da un serbatoio d'immagini mediali somministrate secondo un programma che certo non ha nei suoi intenti il tenere conto del nostro punto di vista, semmai di influenzarlo.

Il fotografo Michael Wolf ha progettato i suoi lavori su Street View più o meno negli stessi anni. Uno di questi, *A Series of Unfortunate Events* (2009-2010) ⁻⁴³, ha vinto non senza polemiche una menzione d'onore al World Press Photo nel 2011. Se i soggetti di Wolf sono spesso sovrapponibili a quelli di Rafman, la sua metodica è differente: si tratta di fotografie scattate collocando la macchina fotografica davanti allo schermo del computer, scegliendo tagli e inquadrature che differiscono da quelli, sempre grandangolari, di Street View (fig. 6). Questo porta alla luce la trama di pixel del monitor, sempre più evidente quanto più



Carlo Zanni,
Self Portrait with
Dog, 2008.
 <[http://www.zanni.org/](http://www.zanni.org/spwd)
 spwd>
 ©Carlo Zanni

la foto è fatta vicino allo schermo. Wolf mette quindi in risalto anche la questione dell'interfaccia di fruizione, provocando in due direzioni, se non opposte, perlomeno dialettiche. Da un lato ci ricorda che la scena cui stiamo assistendo è figlia di un'operazione di codificazione, di una realtà mediata, dall'altro, ritenendo 'lecito' un reportage attraverso lo schermo, ci segnala che l'esperire il mondo attraverso un monitor è ormai pienamente parte della nostra esperienza. La sua personale 'deriva statica' ci indica, proprio nel senso fotografico, quanto il codice informatico sia parte della nostra realtà. E lo fa in una 'zona codificata' che, come più volte ripetuto, ha una base di dati indicale: cortocircuito singolare.

Un altro aspetto fotografico risiede nella natura di archivio che è caratteristica di questi lavori. Non solo perché operano una selezione nel *continuum* di Street View, ordinandolo è significandolo, ma anche perché accade che molte di queste immagini vengano rinnovate periodicamente da Google, sia per una procedura standard, sia perché, contenendo qualcosa di bizzarro o sconveniente, possono essere segnalate per la rimozione. Dall'equivalenza sintattica in cui erano poste su Street View possono assurgere quindi allo status di documento, legato alla memoria e alla testimonianza. Un caso esemplare si può cercare nell'opera dell'artista italiano Carlo Zanni, *Self Portrait with Dog* (2008) ⁻⁴⁴: Zanni si è trovato a essere catturato da Street View mentre passeggiava insieme al suo cane in una via di Milano. Sempre utilizzando una strategia di appropriazione e straniamento, ha deciso di fare di questo ritrovamento un suo autoritratto, riferendosi anche a un precedente illustre come *Dinamismo di un cane al guinzaglio* (1912) di Giacomo Balla (fig. 7). Il lavoro si fonda sulla dialettica fra l'anonima registrazione di Google e il gesto autoriale di riappropriazione dell'immagine del proprio corpo, e di quello del cane, attraverso un riferimento che solo la soggettività culturale di un essere umano può intendere e quindi intraprendere. Se però oggi ci si reca virtualmente sulla via dove è avvenuto il ritrovamento, quello che potremmo chiamare 'dinamismo virtuale di cane al guinzaglio' non è più visibile, sostituito da un nuovo passaggio della Google car con un'anonima e sgombra vista stradale. Il fatto che

Emilio Vavarella,
*The Google Trilogy - The
 Driver and the Cameras,*
 photo 8/11, 2012.
 Stampa lambda su
 alluminio, diam. 20cm.
 ©Emilio Vavarella



Zanni abbia deciso di tenere *on line* la sua opera ⁻⁴⁵, nonostante sia ormai ‘cancellata’, testimonia la volontà di riflettere sulla precarietà della nostra esistenza e autorappresentazione in un ambiente virtuale, ma esalta anche l’idea di preservare il serbatoio di memoria di queste immagini, prima che l’impassibile volontà di rinnovamento del programma vada a ridefinirle o cancellarle.

Tornando a Mishka Henner, il suo *No Man’s Land* (2011) individua un’ulteriore eco fotografica ⁻⁴⁶. Si tratta di una raccolta d’immagini di prostitute catturate da Street View lungo strade semideserte, che Henner individua dopo un’indagine *on line* e ordina secondo i canoni del ritratto ambientato, adottando una strategia seriale. Il titolo è ovviamente un gioco di parole, fra luogo desolato e luogo privo di uomini perché ‘abitato’ solo da donne. Anche qui i riferimenti al fotografico hanno il fine di spostare di senso la cattura indifferente di Google. Eppure, proprio perché umanizzate, con il *surplus* di una certa qualità reportagistica, queste immagini rimarcano ancora di più la presenza del programma automatizzato. Di nuovo, per quanto paradossale possa sembrare, sono indice del codice sottostante.

Un ultimo caso cui possiamo riferirci, anche se molti altri se ne potrebbero menzionare, è la *Google Trilogy* (2013) di Emilio Vavarella ⁻⁴⁷, in particolare la terza parte dal titolo *The Driver and the Camera*. In questa Vavarella ha individuato una serie di ritratti accidentali di piloti della Google car eseguiti dalla macchina a undici occhi (fig. 8). Trattandosi di un ‘fuori programma’, non scattano le procedure di cancellazione dei volti e quindi l’identità dei piloti rimane presente. Dalle immagini non si comprende se ci sia sempre stata intenzione da parte dei guidatori nell’essere immortalati, in ogni caso quello che ne esce è un nuovo paradosso: il pilota, un uomo che dovrebbe solo

essere una sorta di funzionario invisibile del programma automatico di Street View, diventa il protagonista, quasi fosse un'apparizione, la materializzazione di un fantasma che è una nuova sfida alla matrice, una nuova deriva, un nuovo *détournement*. E questo avviene nuovamente appoggiandosi al fotografico: cosa sono in fondo questi 'autoritratti', se non pose nel senso di immagini-atto, per come le intendeva Philippe Dubois? ⁻⁴⁸ E l'atto è quello di tentare una rivendicazione d'esistenza al di là della mappatura codificata di cui sono gli esecutori materiali.

In conclusione, tutti gli esempi riportati non devono essere visti come semplici riproposizioni virtuali di atteggiamenti fotografici, pena la loro banalizzazione. La loro forza è invece tutta nel paradosso più volte menzionato: utilizzando strategie fotografiche danno inizio a una riflessione a più strati. Primariamente risaltano la base indicale che permette la creazione della mappa virtuale, ma a un secondo livello mettono in luce come tale base non sia altro che il punto d'ancoraggio che permette al codice di proliferare, portandosi al livello simulacrale di terzo ordine definito da Baudrillard: proprio questo si è voluto intendere con l'espressione 'indicare il codice'.

⁻¹ Baudrillard 1981, pp. 9-12.
⁻² Borges 2011, p. 1252.
⁻³ Eco 2013, pp. 157-163.
⁻⁴ L'antinomia di Russell si può condensare nell'enunciato: sia R l'insieme di tutti gli insiemi che non appartengono a se stessi. Allora R appartiene a se stesso se e solo se R non appartiene a se stesso. Un'evidente contraddizione.
⁻⁵ Eco 2013, p. 163.
⁻⁶ Cfr. Baudrillard 2007, p. 61 e pp. 66-68.
⁻⁷ Ivi, p. 69.
⁻⁸ Ivi, p. 85.
⁻⁹ Ivi, p. 71.
⁻¹⁰ Ivi, p. 88.
⁻¹¹ Per realtà aumentata s'intende spesso un utilizzo di oggetti virtuali che rendano più ricca di informazioni, tramite un

dispositivo, l'esperienza della realtà nel momento in cui viene esperita.
⁻¹² Su questi temi, interessante in Jason Farman 2010 l'analisi delle potenzialità della Google Earth Community, una piattaforma in cui gli utenti hanno interagito portando Google ad applicare modificazioni cartografiche. Sul problema dell'interattività, Farman mantiene una posizione che non enfatizza né l'idea di un utente che domina il programma, né quella di un utente completamente schiacciato dai limiti del programma. Per allargare il campo delle questioni legate alla cartografia virtuale e condivisa in rete si può consultare, in Dodge

et al. 2009, il capitolo *Web Mapping 2.0* a cura di Georg Gartner; in Pickles 2004, il capitolo *Cyber-Empires and the New Cultural Politics of Digital Spaces*; in Crampton 2010, i capitoli *Maps 2.0: Map Mashups and New Spatial Media e Cyberspace and Virtual Worlds*.
⁻¹³ Cfr. Baudrillard 2007, pp. 77-81.
⁻¹⁴ Farinelli 2009, pp. 34-35. Sempre sulla ragione cartografica, riguardo alla sua analisi e alla sua critica, altre articolate riflessioni si trovano in Pickles 2004 e in Olsson 2007.
⁻¹⁵ Cfr. Benjamin 2001.
⁻¹⁶ Cfr. Vaccari 2011.
⁻¹⁷ Farinelli 2009, p. 108.
⁻¹⁸ Ivi, p. 152.
⁻¹⁹ Tedeschi 2011, p. 302.

- 20 Farinelli 2009, p. 107.
- 21 Benché il percorso che qui tratteremo sia legato a esperimenti artistici che, relativamente a questo tentativo di scardinamento della ‘mappa dell’impero’, utilizzano sempre linguaggi riferiti al fotografico, vale la pena accennare a una certa comunanza di intenti fra tali prove e il fenomeno strettamente cartografico del *counter-mapping*. Esiste, infatti, un complesso di operazioni in cui la stesura di mappe cerca di sfuggire alle relazioni di potere, in particolare quelle del potere statale, insite nella teoria e nella pratica della cartografia ufficiale. Si va dalle mappe indigene alle cosiddette Parish Maps, create dalle comunità locali in Inghilterra, dalle mappe *open source* in rete, create con il contributo degli utenti, all’uso artistico e radicale della mappa, di cui le mappe psicogeografiche situazioniste sono l’esempio ormai classico. Per un’approfondita analisi di questi temi si può fare riferimento a Wood 2010 e Pickles 2004.
- 22 Estratto dalla presentazione del progetto sul sito dell’artista in <<http://mishkahenner.com/filter/works/Dutch-Landscapes>> (10.03.2016).
- 23 Farinelli 2009, p. 87.
- 24 Bourriaud 2014, p. 59.
- 25 Si veda <<http://www.postcards-from-google-earth.com/>> (10.03.2016).
- 26 <<http://clementvalla.com/>> (10.03.2016).
- 27 Valla 2012.
- 28 *Ibidem*.
- 29 Si veda <<https://www.instagram.com/dronestagram/>> (12.03.2016).
- 30 Bridle 2012.
- 31 <<http://www.forensic-architecture.org/>> (12.03.2016).
- 32 Sulle conseguenze dell’automatismo fotografico cfr. Vaccari 2011 e Dubois 1996.
- 33 Cfr. Dubois 1996, pp. 92-97.
- 34 Barthes 1985, pp. 42-61.
- 35 Citato in Vazquez 2010, p. 87.
- 36 Rimando per questo dibattito a Careri 2006, Coverley 2014, Nuvolati 2013, Vazquez 2010.
- 37 Cfr. Debord 2001.
- 38 Si noti che le mappe psicogeografiche create da Debord (*Guide psychogéographique de Paris* e *The Naked City*) presentano delle frecce di collegamento fra i vari ambienti che denotano l’esperienza psicogeografica. Sono quindi lontane dall’essere un sistema funzionale universale come le normali indicazioni di direzione.
- 39 <<http://jonrafman.com/>> (12.03.2016).
- 40 <<http://photomichaelwolf.com/>> (10.03.2016).
- 41 <<http://9-eyes.com/>> (12.03.2016).
- 42 Oggi gli obiettivi della macchina sono diventati undici.
- 43 <<http://photomichaelwolf.com/#asoue/1>> (10.03.2016).
- 44 <<http://zanni.org/wp/index.php/portfolio/self-portrait-with-dog/>> (15.03.2016).
- 45 <<http://www.selfportraitwithdog.com/spwd/>> (15.03.2016).
- 46 <<http://mishkahenner.com/filter/works/No-Man-s-Land>> (15.03.2016).
- 47 <<http://emiliovavarella.com/the-google-trilogy-ita/>> (15.03.2016).
- 48 Per una sintesi del concetto di immagine-atto cfr. Dubois 1996, p. 80.

- Barthes 1985 [1982]** Roland Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 1985 [ed. orig. francese 1982].
- Baudrillard 1981** Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulations*, Paris, Galilée, 1981.
- Baudrillard 2007 [1976]** Jean Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 2007 [ed. orig. francese 1976].
- Benjamin 2000 [1955]** Walter Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000 [ed. orig. tedesca 1955].
- Borges 2011 [1954]** Jorge Luis Borges, *Del rigore nella scienza*, in *Storia universale dell'infamia*, in Id., *Tutte le opere*, vol. I, Milano, Mondadori, 2011, p. 1252 [ed. orig. spagnola 1954].
- Bourriaud 2014 [2009]** Nicolas Bourriaud, *Il radicante*, Milano, Postmedia Books, 2014 [ed. orig. francese 2009].
- Bridle 2012** James Bridle, *Dronestagram: The Drone's-Eye View*, 2012 in <<http://booktwo.org/notebook/dronestagram-drones-eye-view/>> (11.03.2016).
- Careri 2006** Francesco Careri, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Torino, Einaudi, 2006.
- Coverley 2014 [2006]** Merlin Coverley, *Psicogeografia*, Madrid, Carpenoctem, 2014 [ed. orig. inglese 2006].
- Crampton 2010** Jeremy W. Crampton, *Mapping. A Critical Introduction to Cartography and GIS*, London, Wiley-Blackwell, 2010.
- Debord 2001 [1967]** Guy Debord, *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini & Castoldi, 2001 [ed. orig. francese 1967].
- Dodge et al. 2009** Martin Dodge / Rob Kitchin / Chris Perkins (a cura di), *Rethinking Maps. New Frontiers in Cartographic Theory*, London, Routledge, 2009.
- Dubois 1996 [1983]** Philippe Dubois, *L'atto fotografico*, Urbino, QuattroVenti, 1996 [ed. orig. francese 1983].
- Eco 2013 [1992]** Umberto Eco, *Il secondo diario minimo*, Milano, Bompiani, 2013 [ed. orig. 1992].
- Farinelli 2009** Franco Farinelli, *La crisi della ragione cartografica*, Torino, Einaudi, 2009.
- Farman 2010** Jason Farman, *Mapping the Digital Empire: Google Earth and the Process of Postmodern Cartography*, in "New Media Society", vol. 12, n. 6, 2010, pp. 869-888.
- Nuvolati 2013** Giampaolo Nuvolati, *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*, Firenze, Firenze University Press, 2013.
- Olsson 2007** Gunnar Olsson, *Abysmal. A Critique of Cartographic Reason*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.
- Pickles 2004** John Pickles, *A History of Spaces. Cartographic Reason, Mapping and the Geocoded World*, London, Routledge, 2004.
- Tedeschi 2011** Francesco Tedeschi, *Il mondo ridisegnato. Arte e geografia nella contemporaneità*, Milano, Vita e Pensiero, 2011.
- Vaccari 2011 [1979]** Franco Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Torino, Einaudi, 2011 [ed. orig. 1979].
- Valla 2012** Clement Valla, *The Universal Texture*, 2012 in <<http://rhizome.org/editorial/2012/jul/31/universal-texture/>> (10.03.2016).
- Vazquez 2010** Daniele Vazquez, *Manuale di psicogeografia*, Cuneo, Nerosubianco, 2010.
- Wood 2010** Denis Wood, *Rethinking the Power of Maps*, New York, The Guilford Press, 2010.

_ fonti

88 **Gli album fotografici dell'Archivio Storico Indire. Memorie scolastiche degli anni Quaranta tra esposizione e archiviazione**

— IRENE ZOPPI

100 **La fotografia come paradigma interdisciplinare**

— GIACOMO DANIELE
FRAGAPANE

Gli album fotografici dell'Archivio Storico Indire. Memorie scolastiche degli anni Quaranta tra esposizione e archiviazione

Abstract

This article considers the photographic albums held in the historical archives of the Istituto Nazionale di Documentazione Innovazione e Ricerca Educativa (Indire) in Florence. These albums date from the 1940s, when the Centro Didattico Nazionale (the precursor of Indire) was first created and developed. Through detailed analysis and historical contextualization, this study aims to outline the main characteristics of these photographic objects and to uncover the archival and communicative agendas of their makers.

Keywords

CENTRO DIDATTICO NAZIONALE, FASCISM, PHOTOGRAPHIC ALBUM, SCHOOL ARCHIVES

Nel 1925 il pedagogista Giovanni Calò ideò e organizzò a Firenze la prima Mostra Didattica Nazionale con l'intento di raccogliere ed esporre materiali didattici e librari, elaborati scolastici e documentazione iconografica che potessero presentare e porre a confronto le realtà scolastiche italiane e straniere ⁻¹. Da quell'evento nasce la raccolta di materiale documentario e fotografico che costituì dapprima il Museo Didattico Nazionale (1929-1937) ⁻², poi divenuto Museo Nazionale della Scuola (1937-1941) ⁻³ per essere infine inglobato, nel 1941, nello spazio museale del Centro Didattico Nazionale (CDN) con sede nel fiorentino Palazzo Gerini. L'Istituto Nazionale di Documentazione, Innovazione e Ricerca Educativa (Indire), che rappresenta oggi il successore istituzionale del CDN ⁻⁴, conserva tuttora parte del fondo documentale raccolto dagli anni Venti, tra cui una sezione fotografica con 14.000 stampe sciolte (suddivise per grado d'istruzione, aree

tematiche e regionali) e 99 album fotografici, databili tra gli anni Trenta e Settanta del Novecento.

Oggetto di quest'analisi è un gruppo di 85 album fotografici i quali, databili agli anni Quaranta, sono ritenuti 'fonti' esemplari della presenza e della fruizione della fotografia nel periodo di massimo sviluppo e attività del CDN. Essi sono stati esaminati nella loro complessità di fonti⁻⁵, ovvero nella loro dimensione materiale, dopo aver individuato i soggetti produttori, il contesto di creazione e i contenuti, e non senza aver posto preliminarmente alcune questioni di fondo: come si giustifica la presenza di un così vasto nucleo di album fotografici? Quali erano i fini del CDN in termini espositivi e archivistici?

Va specificato che gli anni in cui operò il CDN furono politicamente definiti dall'attuazione dei nuovi programmi scolastici della Carta della Scuola (1939), redatta dal ministro dell'educazione nazionale Giuseppe Bottai quale espressione della più alta operazione di politicizzazione scolastica⁻⁶. Peraltro, il CDN stesso, secondo gli intenti ministeriali⁻⁷, sarebbe dovuto esserne l'immagine' ricoprendo un ruolo chiave, quale centro di documentazione e luogo espositivo, come già era stato prefigurato dal 1925 nella realizzazione della Mostra Didattica Nazionale:

—
Una mostra non è soltanto e non deve essere una parata; dev'essere anzitutto un mezzo d'informazione e di studio, luogo di ritrovo e di comparazione di fatiche, di programmi di lavoro, [...] registrazione del fatto e impulso a fare, incoraggiamento e monito, celebrazione e critica⁻⁸.

—
Da queste parole già emerge la volontà, non di 'ostentare' i contenuti espositivi, ma piuttosto di porli a confronto con intenti 'documentari' per creare, per l'appunto, un'attenta informazione sul mondo della scuola. Del resto, tale atteggiamento si rispecchia nell'arredo di Palazzo Gerini progettato dall'architetto Giovanni Michelucci tra il 1938 e il 1941, volutamente sobrio e privo di ogni scenografico effetto⁻⁹. Un aspetto su cui è lecito interrogarsi relativamente all'uso dei materiali fotografici riguarda il possibile utilizzo di fotografie nei locali dello stesso CDN. Le uniche fonti superstiti che permettono d'individuare l'allestimento del CDN sono poche immagini fotografiche e un interessante cinegiornale dell'archivio Luce in cui vengono ritratti gli interni nel 1941⁻¹⁰: nelle sale, grande spazio era dato agli oggetti prodotti dagli alunni, ai testi scolastici, antichi e moderni, e ai materiali didattici, mentre risulta limitato l'apparato fotografico di corredo⁻¹¹. La documentazione oggi disponibile ci mostra infatti che l'uso della fotografia si limitava alle vetrine dello spazio museale del Centro in cui, solo in alcuni casi, accanto agli elaborati scolastici erano esposte fotografie che non superavano il formato 20 x 30 cm e che testimoniavano il momento della realizzazione materiale degli elaborati stessi, durante le ore di lezione e di attività pratiche⁻¹². Ciò dimostra l'uso meramente 'illustrativo' richiesto alla fotografia nell'ambito museale del CDN, un *pendant* visivo agli oggetti

esposti che fungesse da testimonianza dell'autenticità degli elaborati e dei procedimenti d'esecuzione.

Gli 85 album fotografici Indire si possono suddividere in due tipologie che si differenziano non tanto per i soggetti delle immagini contenute, inerenti vari ambiti della scuola italiana, ma quali oggetti materiali per il loro contesto di creazione e per le modalità con cui sono entrati a far parte del fondo del CDN⁻¹³.

Una prima tipologia è quella relativa ai 42 album inviati dalle scuole: eterogenei per formati e materiali, rappresentano una sorta di 'raccolta' realizzata dal CDN, che tramite circolari invitava gli istituti a consegnare materiale fotografico, pur senza dare ulteriori specifiche (almeno stando al 1929)⁻¹⁴. L'altra tipologia è quella dei 43 album fotografici realizzati dal CDN stesso, utilizzando però singole fotografie anch'esse inviate dalle scuole (fig. 1). Tra gli album prodotti dalle scuole si possono a loro volta distinguere circa 27 album in cui, almeno le fotografie, se non l'impaginazione stessa, sono state eseguite da studi di fotografi professionisti, e 15 album creati invece artigianalmente dalle scuole, spesso realizzati con pagine e copertine in cartoncino e didascalie manoscritte (fig. 2). Tre di quest'ultima categoria sono accomunabili alla tipologia dello *scrapbook*, in quanto si presentano come raccolte eterogenee di fotografie di diversi formati, amatoriali e non, poste sulle pagine in modo asimmetrico e affiancate da cartoline, ritagli d'immagini fotomecchaniche (fig. 3) e talvolta riproduzioni fotografiche di opere d'arte.

Gli album creati e inviati al CDN dalle scuole, contengono immagini fotografiche relative ai principali aspetti della vita scolastica, quali lezioni in aula, architetture e dotazioni didattiche. La voluta omogeneizzazione della riforma scolastica fascista, non traspare sempre apertamente dalle fotografie, se non da un punto di vista iconografico costruito da una specifica retorica, delineata da inquadrature tese a sottolineare le rinnovate architetture scolastiche, le effigi fasciste sempre visibili nelle aule, o gli studenti in divisa. Ma a ben guardare, sia i contenuti delle immagini, sia le stampe timbrate da studi fotografici, non rivelano provenienze sempre accreditate o frutto d'incarichi ufficiali di Regime. Piuttosto, si riscontrano i segni di una creazione amatoriale e di professionisti di provincia che non seguono direttive precise. Osservando i soggetti delle fotografie degli album nel loro insieme, emerge la comune preoccupazione di voler presentare non solo l'ente scolastico, i suoi alunni e i sussidi didattici a disposizione, ma anche esibirne l'efficiente organizzazione. A tal riguardo, le didascalie apposte sono significative specie quando compilate direttamente dagli insegnanti, che connotano le fotografie per sottolineare alcuni aspetti specifici o narrativi dell'immagine, anche con casi di dialogo diretto quale una sequenza di foto-testo, come visibile nell'album proveniente da Genova, in cui le fotografie sono corredate da un dialogo scritto sulla pagina che sostituisce la didascalia, e che fa riferimento a tematiche politicizzate (fig. 4).

Non è documentato, e non sempre percepibile dalla loro osservazione, se gli album che gli istituti inviarono furono appositamente

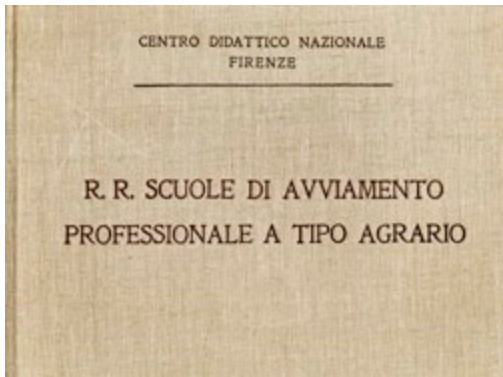
realizzati per il CDN o inizialmente creati per altri fini. Il fatto di essere stati scelti, per essere presentati al CDN, ente ufficiale e ministeriale, è però un aspetto rivelatore per consentire un'adeguata attribuzione di significato a queste fonti fotografiche, non più solo in relazione al loro contesto originario di produzione, ma alla loro destinazione d'uso funzionale nella 'collezione' di album effettuata dal CDN.

Se le fotografie prese singolarmente, potrebbero facilmente appartenere a un ambito privato di memoria personale o di una ristretta comunità, o al contesto più ridotto per esempio di una classe o di un istituto scolastico, dal momento del loro inserimento nel preciso spazio dell'album fotografico, hanno perso l'aderenza al loro originario progetto, divenendo parte di un discorso unitario che, cosciente della sua futura fruizione pubblica nel CDN, è da valutare oggi in relazione a tale contesto.

Il valore documentale degli album Indire si può individuare nel loro 'vincolo archivistico' quale parte di una raccolta voluta e perseguita dal CDN. È difficile constatare sistematicamente se il CDN abbia proceduto ad alterare l'originale legame tra i materiali inviati, forse uniti a documenti cartacei quali lettere o dattiloscritti, separandoli al fine di creare un'apposita 'sezione fotografica', ma non si sono riscontrati indizi che suggeriscano l'estrazione delle stampe fotografiche dagli album o un'attività di riproduzione fotografica interna o su commissione del CDN. Ciò conferma che gli album fotografici, basati su oggetti 'autentici' prodotti direttamente dalle scuole, vennero richiesti per uno scopo documentale. La loro probabile collocazione era la biblioteca di Palazzo Gerini, forse conservati in appositi armadi e consultabili su richiesta. Ciò è suggerito dalla fattura stessa di questi album, costituiti da materiali che non ne avrebbero consentito una fruizione continua, ma oggi in ottimo stato conservativo. È perciò proprio la loro materialità che, in mancanza di altre testimonianze, ci rivela le finalità della loro conservazione, relative ad ambiti archivistici piuttosto che espositivi ⁻¹⁵.

Il CDN, pur gestito sotto il controllo del Ministero dell'Educazione Nazionale, che con Bottai ebbe slanci collaborativi con il Ministero della Cultura Popolare ⁻¹⁶, non sembra del resto aver avuto il compito di raccogliere materiali fotografici per fini propagandistici. Il carattere 'didattico' che il CDN si proponeva di avere, è forse l'aspetto che ne ha definito la missione quale centro di raccolta e conservazione ai fini di studio, escludendone la funzione di agenzia d'immagini per la stampa. Il bollettino "Vita scolastica", edito dal 1929 al 1939, pur essendo la pubblicazione ufficiale del CDN e primario mezzo tramite cui veniva richiesto l'invio del materiale per il CDN, era del tutto privo d'illustrazioni fotomeccaniche. Scelta che potrebbe essere stata dettata da motivi di contenimento di spazio e costi ⁻¹⁷, ma anche da una deliberata volontà di eliminare l'aspetto illustrativo a favore di quello testuale.

Una finalità che esclude il 'riuso' a fini giornalistici delle fotografie, si riscontra anche nell'altro nucleo di 43 album conservati in Indire, differenti dai precedenti in quanto realizzati e impaginati direttamente dal CDN. Sono tutti di formato rettangolare 31 × 39 cm, con rilegatura rigida



01

CDN Firenze, *R. R. Scuole di avviamento professionale a tipo agrario*, 1941.
Coperta dell'album fotografico, cartone e tela, 31×39 cm. Archivio Storico Indire, Fondo fotografico, inv. Indire 01/64



02

R. Direzione Didattica di Cerreto Sannita (Benevento). Scuole elem. di Faicchio, *Un lembo del Sannio*, 1930-1943.
Coperta dell'album fotografico, cartoncino, matita e tempera, 50×35 cm. Archivio Storico Indire, Fondo fotografico, inv. Indire 01/90

03

Fotografi non identificati,

La nuova sede del Fascio di

Cosala [...], anni Trenta.

Stampa alla gelatina ai

sali d'argento, supporto

primario 12×17 cm;

Fiume, Borgomarina Casa

Rionale del Fascio,

anni Trenta.

Stampa fotomeccanica,

supporto primario 9×14

cm (supporto secondario

24,5×34,5 cm).

Archivio Storico Indire,

Fondo fotografico,

Album fotografico *Fiume,*

Opere del Regime, inv.

Indire [1926-35] A3,

(A3.025-026)



04

Fotografo non

identificato,

Festa scolastica. Dialogo

"I fuggiaschi" [...],

1937-1938. Stampa alla

gelatina ai sali d'argento,

supporto primario 16×25

cm (supporto secondario

21×31 cm). Archivio

Storico Indire, Fondo

fotografico, Album

fotografico *Istituto*

Magistrale parificato S.

Maria Immacolata, Genova,

inv. Indire [1937-38] A10,

(A10.013)



rivestita in tela *beige*, guardie in carta marrone e tavole in cartoncino marrone in un numero variabile che ne determina anche i diversi spessori. Ogni album è intitolato a una scuola tecnica agraria italiana, senza specifiche sulla sua denominazione propria, ma solo sulla tipologia e l'ubicazione, preceduti dalla dicitura "Centro Didattico Nazionale Firenze". Nomenclatura che permette di datarli, quali oggetti-contenitori riuniti queste fotografie, *post quem* 1941, in quanto l'istituto fiorentino ha avuto tale denominazione col Regio Decreto del 19 luglio di quell'anno.

La costituzione di questo nucleo di album fotografici è attribuibile al momento di particolare popolarità del CDN durante il quale, grazie anche alla disponibilità di fondi qui destinati ⁻¹⁸, le fotografie sciolte inviate dalle scuole vennero ordinate e riunite in una modalità che ne permettesse una presentazione agevole ed elegante. Ma perché il CDN ha realizzato questi album tematici con fotografie della scuola agraria? La scelta risiede nella politica di riforme scolastiche della Carta della Scuola, che dava risalto proprio a questo tipo di insegnamenti tecnici ⁻¹⁹. Le fotografie di questi album sono infatti accomunate dall'essere testimonianza degli aspetti di modernizzazione e adeguamento della didattica in ambito tecnico agrario, finalizzata alla formazione dei futuri professionisti del settore, così come richiesto dalla Carta della Scuola, e dalla politica autarchica e di crescita economica promossa dal Regime. Le immagini ritraggono gli studenti durante le lezioni, sia in aula, per le analisi chimiche e il disegno tecnico, sia all'aperto per le potature e l'aratura, ma anche aule e ambienti vuoti in cui si evidenziano le dotazioni tecniche degli istituti, quali i sussidi didattici di laboratorio, e strumentazioni meccaniche. Le stampe sono state incollate dal CDN nelle pagine alternando scatti amatoriali e professionali che, come per le fotografie degli album inviati dalle scuole, non rivelano committenze ministeriali, ma una documentazione affidata all'iniziativa degli istituti. Di formati talvolta molto diversi tra loro, le stampe sono state affiancate non sempre con coerenza tematica, e sempre senza specifiche gerarchie qualitative (figg. 5-6).

La particolare tipologia dell'album fotografico, scelta dal CDN per raccogliere questo nucleo di fotografie, rappresenta invece l'aspetto rivelatore del loro fine 'utilitario'. Il compito didattico con cui si presentava il singolo istituto potrebbe giustificare anche per questi album il fine archivistico, se non fosse che la modalità con cui le stampe fotografiche sono state inserite nelle pagine, non è adeguata ad un fine di corretta tutela; inoltre, la frequente mancanza di didascalie ne nega il corretto riconoscimento dei soggetti per l'inventariazione. Indicative sono anche le rifiniture delle coperte e delle rilegature degli album, in tela e cartone: materiali resistenti che indicano la volontà di creare un oggetto durevole, adatto a essere 'usato', piuttosto che un mero raccoglitore d'archivio. Le fotografie di questi album presentano timbri di fotografi locali o quelli dell'istituto inviante il materiale, che ne attestano la stampa a loro carico e, dato che il CDN non disponeva dei negativi, né di laboratorio fotografico ⁻²⁰, è improbabile che ne siano state create copie, mentre l'incollatura delle fotografie sulle pagine degli album ne vincolava qualsiasi spostamento.

05

**Fotografo non
identificato,**

“Lezione di chimica”,
anni Quaranta.

Stampa alla gelatina ai
sali d'argento, supporto
primario 20×30 cm,
(supporto secondario
31×39 cm). Archivio
Storico Indire, Fondo
fotografico, Album
fotografico R. Regio
Istituto Tecnico Agrario,
Cremona, inv. Indire A35,
(A35.090)



06

Fotografi non identificati,

“Lezioni all'aperto”, anni
1940, due stampe alla
gelatina ai sali d'argento,
supporto primario 8×13
cm (supporto secondario
31×39 cm). Archivio
Storico Indire, Fondo
fotografico, Album
fotografico R. Regio
Istituto Tecnico Agrario,
Cremona, inv. Indire A35,
(A35. A35.091-092)



Escluso il fine archivistico e di conservazione a fini di riuso del materiale, l'altro utilizzo da considerare, date le finalità del CDN, è quindi quello espositivo nella sala dedicata agli istituti agrari in Palazzo Gerini. Il CDN ha così realizzato, tramite gli album, un 'montaggio' funzionale a mostrare la documentazione fotografica posseduta, eterogenea per formati e realizzazione. Una scelta insolita. Considerando la sua struttura 'chiusa', l'album non si presta facilmente come elemento espositivo in un contesto museale qual era quello del CDN, in quanto necessita di essere sfogliato e ciò ne limita la fruizione a una singola persona per volta, negando la condivisione con un 'pubblico' e limitando la 'dinamicità' della visione alla consequenzialità delle singole fotografie tra le pagine dell'album.

Gli obiettivi del CDN nel comporre questi album, a un primo sguardo, sembrano essere stati quelli della sistematicità e neutralità tipiche degli album realizzati per scopi scientifici, ma il progetto risulta solo in parte perseguito con evidenti incoerenze nella metodologia attuata per l'inserimento delle fotografie. Tali ambiguità non sono dovute solo all'accostamento d'immagini fotografiche dall'estetica eterogenea, in quanto prodotte da amatori o professionisti, ma anche dai tentativi d'organizzarle per tematiche poste in sequenza, segnati da eccezioni che ne alterano la coerenza, soggetti ripetuti, orientamento non uniforme e asimmetrie nella disposizione delle stampe.

Si può supporre che l'incaricato o gli incaricati alla realizzazione degli album fotografici, impiegati del CDN, non abbiano ricevuto specifiche direttive e il materiale sia stato accorpato secondo criteri ragionati, ma non del tutto uniformi tra un album e l'altro. La connotazione politico-ideologica che ci si aspetterebbe da album fotografici, nati in un contesto quale quello che fu il CDN, non è stata perseguita e, quando presente, è dovuta in gran parte ai soggetti stessi delle fotografie che, come evidenziato, furono frutto di scelte soggettive dei fotografi e delle scuole committenti, ma non dichiaratamente ordinate a livello ministeriale.

Sottraendosi dal realizzare una cernita in base alla qualità degli scatti, dall'effettuare ritagli o evidenti alterazioni al materiale fotografico, e apponendo, solo in parte, didascalie quali titolazioni, il CDN ha limitato la propria opera connotativa al solo atto d'aggregazione delle fotografie negli album fotografici, entro i quali le stampe – inserite in un nuovo ordine – hanno infine acquisito altri e inediti tratti identitari che derivano dal contesto del CDN. Sfogliando gli album fotografici assemblati dal CDN si ottiene uno sguardo tanto panoramico quanto generico delle varie tematiche rappresentate. Le fotografie, prive di specifiche testuali riguardo al loro preciso istituto di provenienza e senza un apparato didascalico che veicoli la lettura delle sequenze, rende altresì confusionaria la veduta che si ottiene sul tema centrale che intendevano trattare. Un approccio verso l'immagine fotografica che non approfondisce il tema a cui si riferisce, ma lo presenta moltiplicato e ripetuto in quanto non valorizzato se non quantitativamente. A tale proposito è un esempio interessante l'album Indire 01/64 intitolato "R. R. Scuole di Avviamento

Professionale a Tipo Agrario”, realizzato nella stessa modalità degli altri album relativi alle scuole agrarie, ma contenente una miscellanea di fotografie provenienti da più istituti. In questo, più che in altri album fotografici, sarebbe stato necessario inserire un testo indicativo dei soggetti ritratti, ma il fatto che il CDN non abbia apposto alcuna didascalia sottolinea maggiormente il suo intenzionale disinteresse a dotare le fotografie di un legame con la realtà specifica a cui si riferivano.

Seppur definito potente “macchina pedagogica del Regime”⁻²¹, l’analisi materiale del fondo di album dell’Archivio Storico Indire, rivela l’insolito atteggiamento di un’istituzione ministeriale quale fu il CDN, nei confronti dell’utilizzo della fotografia, ignorata quale possibile strumento di propaganda.

La presenza di questi album nel fondo archivistico Indire, e il loro valore di ‘documentalità’, è quindi da valutare superando la possibile ipotesi che tale materiale sia stato riunito seguendo un preciso volere ministeriale di raccolta coordinata di materiale fotografico e una volontà espositiva iconograficamente ostentativa, tipica di alcuni esempi di manifestazioni del periodo fascista. In quest’ottica gli album fotografici conservati all’Indire, assieme alle fotografie che contengono, sono da rivalutare in quanto oggetti di studio interpretabili da molti punti diversi, non solo in termini iconografici ma più approfonditamente come documenti storici, valutandone di volta in volta la loro attendibilità non in quanto ‘fonti veritiere’, poiché è assodato che la fotografia non sia mai ‘documento’ *tout court*, ma proprio quali fonti connotate, che in sé contengono testimonianza di ciò che ha reso ‘necessaria’ la loro realizzazione.

—
Note

—
-¹ Calò 1925a.

-² Calò 1925b. Per la storia e la consistenza dei fondi archivistici Indire, si veda Giorgi / Meda 2009.

-³ Museo Nazionale della Scuola 1937; Museo Nazionale della Scuola 1938; La nuova sede 1939.

-⁴ Per la storia del CDN e di Indire, Giorgi / Meda 2010 e Franchi / Giorgi 2012, pp. 6-9.

-⁵ Per metodologie e problematiche di ricerca in archivi e fototeche quali luoghi di sedimentazioni di fotografie, Lusini 1996; Goti / Lusini 2001; Serena 2013.

-⁶ Cfr. Biondi /

Imberciadori 1982; Inaugurazione 1941.

-⁷ Calò 1933a; Calò 1933b; Calò 1940.

-⁸ Calò 1925a.

-⁹ Leoni 2001-2002, pp. 50-56; Liscia Bemporad 1999.

-¹⁰ Giornale Luce C0211, 05/01/1942, Centro Didattico Nazionale Firenze. Come funziona il Centro Didattico Nazionale, durata 2’34”, b/n sonoro.

-¹¹ Guida 1951, pp. 135 e ss. Documentazione fotografica degli allestimenti del CDN nel 1941 è presente nelle buste

di materiale miscelaneo conservato nell’Archivio Storico Indire, sezione Fondo Fotografico.

-¹² In merito vi è la testimonianza della documentazione fotografica conservata nell’Archivio Storico Indire relativa alla Sala degli Istituti Tecnici Industriali e alla Sala delle Scuole di Magistero Professionale per la donna, cfr.

Fotografie inv.: 02.455.001, 02.454.001, 02.454.002, 02.453.001 e 02.453.003, Archivio Storico Indire, Fondo Fotografico.

-¹³ Sull’album fotografico come ‘manufatto culturale’

Cecchin 2013; Tomassini 2013.
– ¹⁴ Qual è il materiale 1929.
– ¹⁵ Sulla fotografia come oggetto materiale nel contesto dell'archivio fotografico, Di Barbora 2012, Serena 2012a e 2012b.
– ¹⁶ Circolare Ministeriale 11.3.1940, in Mazzatosta 1978, pp. 47-48.
– ¹⁷ Calò 1940.
– ¹⁸ Inaugurazione 1941.
– ¹⁹ Ministero dell'Educazione Nazionale 1940, p. 15.
– ²⁰ Nell'archivio dell'Indire non è presente nessun negativo

fotografico coevo agli anni di attività del CDN. Sono invece stati recentemente ritrovati 7 album della stessa fattura e formato di quelli realizzati dal CDN, ma vuoti e mai utilizzati. Ciascuno riporta la titolazione in copertina che ne rivela a quale documentazione fotografica fossero destinati: Regio Istituto Agronomico per l'Africa italiana di Firenze; Regia Scuola Secondaria di Avviamento professionale di Roma; Regio Istituto Tecnico Agrario di Reggio Emilia; infine 4 album intitolati al Regio Istituto

Tecnico Agrario di Firenze. Ciò fa supporre che il CDN fosse in attesa di ulteriore materiale fotografico da questi istituti, ma non fosse in grado di preventivarne la mole o le tempistiche per realizzare gli album: del Regio Istituto Agronomico per l'Africa italiana di Firenze infatti esistono nell'archivio Indire altri 2 album incompleti, mentre non è presente materiale fotografico chiaramente riconducibile agli altri istituti citati.
– ²¹ Leoni 2001-2002, pp. 110-113; Giorgi / Meda 2010, p. 25.

- Biondi / Imberciadori 1982** Giovanni Biondi / Flora Imberciadori, *Voi siete la primavera d'Italia... l'ideologia fascista nel mondo della scuola (1925-1943)*, Torino, Paravia, 1982.
- Calò 1925a** Giovanni Calò, *La mostra didattica Nazionale*, in "I diritti della scuola", n. 14, 1925, pp. 209-210.
- Calò 1925b** Giovanni Calò, *Per un Museo Didattico Nazionale*, in "I diritti della scuola", n. 39, 1925, pp. 609-611.
- Calò 1933a** Giovanni Calò, *Il Museo Didattico nell'anno 1933. Relazione*, in "Vita scolastica", n. 10, 1933, p. 3.
- Calò 1933b** Giovanni Calò, *Il Museo didattico nazionale*, in "I diritti della scuola", n. 31, 1933, p. 484.
- Calò 1940** Giovanni Calò, *Il Museo della Scuola*, in "I diritti della scuola", n. 9, 1940, pp. 133-134.
- Cecchin 2013** Donatella Cecchin, *Gli album fotografici*, in Barbara Cattaneo (a cura di), *Il restauro della fotografia: materiali fotografici e cinematografici, analogici e digitali*, Firenze, Nardini, 2013, pp. 183-191.
- Di Barbora 2012** Monica di Barbora, *La fotografia come fonte: tra corpo dell'immagine e informazione digitale*, in Barbara Cattaneo (a cura di), *Il restauro della fotografia: materiali fotografici e cinematografici, analogici e digitali*, Firenze, Nardini, 2013, pp. 27-34.
- Franchi / Giorgi 2012** Elena Franchi / Pamela Giorgi (a cura di), *L'obiettivo sulla scuola. Immagini dall'archivio fotografico INDIRE*, Firenze, Giunti, 2012.
- Giorgi / Meda 2009** Pamela Giorgi / Juri Meda (a cura di), *I fondi archivistici dell'Agenzia Nazionale per lo Sviluppo dell'Autonomia Scolastica*, Firenze, Polistampa, 2009.

- Giorgi / Meda 2010** Pamela Giorgi / Juri Meda (a cura di), *Dal Museo nazionale della scuola all'INDIRE: storia di un istituto al servizio della scuola italiana (1929-2009)*, Firenze, Giunti, 2010.
- Goti / Lusini 2001** Oriana Goti / Sauro Lusini (a cura di), *Strategie per la fotografia: incontro degli archivi fotografici*, Firenze, Regione Toscana, Comune di Prato, Archivio Fotografico Toscano, 2001.
- Guida 1951** Guida D. *Annuario della scuola e della cultura*, Firenze, Roma F. Capriotti, 1951.
- Leoni 2001-2002** Caterina Leoni, *Il Museo nazionale della scuola a Firenze: 'macchina pedagogica' del Regime*, tesi di laurea, relatore C. De Benedictis, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2001-2002.
- Lusini 1996** Sauro Lusini (a cura di), *Fototeche e archivi fotografici: prospettive di sviluppo e indagine delle raccolte*, Prato, Regione Toscana, Comune di Prato, Archivio Fotografico Toscano, 1996.
- Inaugurazione 1941** *Inaugurazione del centro didattico nazionale*, in "I diritti della scuola", n. 2, 1941, pp. 26-27.
- Liscia Bemporad 1999** Dora Liscia Bemporad, *Giovanni Michelucci. Il mobilio degli anni giovanili*, Firenze, Edizioni S.P.E.S., 1999.
- Mazzatosta 1978** Teresa Maria Mazzatosta, *Il regime fascista tra educazione e propaganda (1935-1943)*, Bologna, Cappelli, 1978.
- Ministero dell'Educazione Nazionale 1940** Ministero dell'Educazione Nazionale, *Atti del Convegno dell'Istruzione Agraria e Rurale. Palermo 3-4 febbraio 1940-XVIII*, Roma, Arti Grafiche F.lli Palombo, 1940.
- Museo Nazionale della Scuola 1937** *Museo Nazionale della Scuola*, in "I diritti della scuola", n. 1, 1937, p. 13.
- Museo Nazionale della Scuola 1938** *Museo Nazionale della Scuola*, in "I diritti della scuola", n. 19, 1938, pp. 300, 343.
- La nuova sede 1939** *La nuova sede del Museo nazionale della scuola*, in "I diritti della scuola", n. 1, 1939, p. 9.
- Qual è il materiale 1929** *Qual è il materiale che si accoglie nel museo didattico nazionale*, in "Vita scolastica", n. 2, 1929, p. 7.
- Serena 2012a** Tiziana Serena, *La profondità della superficie. Una prospettiva epistemologica per 'cose' come fotografie e archivi fotografici*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", vol. 106, pp. 53-69.
- Serena 2012b** Tiziana Serena, *La materialità delle fotografie: una questione ermeneutica*, in Barbara Cattaneo (a cura di), *Il restauro della fotografia: materiali fotografici e cinematografici, analogici e digitali*, Firenze, Nardini, 2012, pp. 15-25.
- Serena 2013** Tiziana Serena, *Per una teoria dell'archivio fotografico come "possibilità necessaria"*, in Francesco Faeta / Giacomo Daniele Fracapane (a cura di), *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza*, atti del convegno (Noto, 7-9 ottobre 2010), Cosenza, Corisco Edizioni, pp. 23-40.
- Tomassini 2013** Luigi Tomassini, *L'album fotografico come fonte storica*, in Paolo Bertella Farnetti / Adolfo Mignemi / Alessandro Triulzi (a cura di), *L'Impero nel cassetto. L'Italia coloniale tra album privati e archivi pubblici*, Milano-Udine, Mimesis, 2013, pp. 59-70.

La fotografia come paradigma interdisciplinare

Abstract

The notion of photography as a historical source and a document is the key through which to question the epistemological status and research protocols of visual ethnography. Engaging in a dialogue with the contributions devoted to the medium in the recent anthology “Visual Ethnographies in Contemporary Anthropological Research: Film, Video, Photography, Virtual Reality,” edited by Antonello Ricci (2015), this paper aims to foreground the major theoretical issues and lines of research opened up by the synergy between different disciplinary fields.

Keywords

EPISTEMOLOGY, INTERDISCIPLINARITY, PHOTOGRAPHIC PARADIGM, VISUAL ETHNOGRAPHY

Alcuni recenti sviluppi dell’etnografia visiva in Italia indicano uno spostamento progressivo da un’accezione disciplinare più stretta a una prospettiva allargata, capace di accogliere e far dialogare una molteplicità di casi di studio e di approcci analitici. L’uso del plurale “etnografie” nel titolo di una recente raccolta di studi curata da Antonello Ricci ⁻¹ enuncia precisamente questa volontà di inquadrare uno spazio d’azione vasto ed eterogeneo, in tensione tra quattro grandi ambiti di ricerca – cinema, video, fotografia, realtà virtuale – che sollevano in modo trasversale e intermediale alcune questioni di fondo per una riflessione su quali siano ‘oggi’ i problemi epistemologici e gli strumenti d’indagine dell’etnografia visiva.

In questo contesto, la fotografia assume un ruolo centrale per il carattere di interdisciplinarietà che essa riveste. Come sostiene Francesco Faeta nel saggio *La fotografia come descrizione densa. Antropologia, fonti e documenti*, per definire le basi teoretiche necessarie a un corretto uso e a una corretta lettura della fotografia nella pratica etnografica e antropologica occorre riferirsi a due grandi paradigmi che, su un

versante culturale e su un versante sociale, interrogano l'immagine fotografica in quanto 'oggetto' concreto e in quanto *medium* osservato nella sua azione storica. Entrambi i paradigmi spingono a considerare l'oggetto fotografico come una "descrizione densa" e la fotografia come un "dispositivo". Il fatto che le fotografie possano – e debbano – essere considerate alla stregua di qualsiasi altra fonte di natura testuale, orale o iconica, pone un'importante questione circa la pluralità e la gerarchia delle fonti in relazione ai diversi usi del *medium*, a partire dalla distinzione di fondo tra la nozione di 'fonte' (un oggetto-testo culturale aperto e passibile di diverse interpretazioni) e quella di 'documento' (una fonte già iscritta in un quadro interpretativo dall'intenzione dell'autore che l'ha prodotta o raccolta). La riflessione di Faeta suggerisce un approccio interdisciplinare alle fonti:

—
L'esperienza disciplinare [...] ci mette sotto gli occhi quella che possiamo considerare una prima acquisizione condivisa (e largamente esportabile nei contesti scientifici affini): quella dell'utilità di 'tutte' le fonti al fine di ricostruire una fisionomia sociale come una vicenda storica ⁻².

—
L'applicazione alla fotografia di questo approccio metodologico, che si traduce in "una concezione pluralistica, aperta e tendenzialmente paritetica, delle fonti" ⁻³, è mediata da una riflessione sulla nozione di *thick description* elaborata da Clifford Geertz (sulla scorta delle riflessioni di Gilbert Ryle) in un famoso saggio pubblicato per la prima volta nel 1973 ⁻⁴. Faeta ritorna su un tema già affrontato in scritti precedenti e conclude che

—
Possiamo utilmente considerare, nel nostro ambito disciplinare, una fotografia 'descrizione densa' [...] perché prodotto 'discreto', in cui restano impigliate le particolari determinazioni consce dell'autore e dell'oggetto referente, quelle 'inconsce' del mezzo e del campo di interazione formale che si crea nel momento della sua realizzazione [...]. Tale descrizione, che va oltre l'immediata apparenza fenomenica delle cose [...], comporta il farsi carico del complesso delle informazioni e delle determinazioni che convergono su un oggetto. [...] La descrizione densa è il prodotto di più descrizioni che si sono incontrate e fuse per generare un modello conoscitivo di nuova complessità. [...] È un mezzo, la fotografia, che produce testi densi [...]. In particolare nelle fotografie sono presenti quelle stratificazioni di significato, quel *surplus* narrativo, quel carattere fluido e sociale del discorso, quell'estroversione inesplicita dell'informazione, che caratterizzano la densità e che si riversano nella fonte e nel documento ⁻⁵.

—
Il paradigma geertziano incrocia dunque il tema della "testualità dell'immagine", che è al centro di un dibattito ormai più che ventennale sulla cosiddetta "svolta iconica" della cultura postmoderna ⁻⁶ e che

tende a superare il concetto di ‘specificità’ dei media – ad esempio la dicotomia cinema/fotografia e quella continuo/discreto, centrali nel dibattito sulla rivoluzione digitale, su cui avremo modo di tornare più avanti – e la relativa separazione euristico-metodologica tra i campi scientifico-disciplinari che investono la storia e la teoria delle rappresentazioni visive. Come osserva Faeta,

—
La testualità fotografica è, del resto, acquisizione consolidata nella critica contemporanea. Ma questo testo [...] non è stato creato soltanto da un autore; è stato creato con un determinante concorso dei soggetti ritratti (ovvero, secondo alcuni approcci, pariteticamente da più autori); ed è esito anche di un procedimento tecnico peculiare e di una dialettica d’interazione complessa tra attori sociali (l’autore dell’immagine, il suo soggetto), e tra costoro, il mezzo, lo spazio-tempo in cui la loro relazione si colloca, il set ⁻⁷.

—
Rilevo per inciso come nell’attuale contesto culturale, ben più attento che in passato al ruolo delle immagini, questa complicazione o stratificazione della nozione di autore implichi anche notevoli problemi concernenti il *copyright* e dunque la circolazione e gli utilizzi pubblici dell’immagine. Se infatti la fotografia (con i suoi derivati) va considerata un testo dialettico e ‘interattivo’, la sua produzione non può essere intesa in modo unilaterale, alla stregua di ogni altro oggetto iconico dalla natura artigianale (con una sua peculiare unicità e ‘auraticità’, potremmo dire, con un riferimento al pensiero di Benjamin che tornerà utile più avanti). Ciò rilancia e complica oltremodo il problema della responsabilità etica dell’autore rispetto alla costruzione dell’immagine dell’Altro – problema al centro dei moderni *visual cultural studies*, ad esempio degli studi sull’immaginario coloniale, sulla rappresentazione della guerra e della violenza, delle donne, dei minori, della ‘devianza’ sociale ecc.

L’ultima parte della riflessione di Faeta mette in rapporto le precedenti considerazioni con il tema della fotografia in quanto ‘indice’, nodale negli studi di ascendenza linguistico-strutturalista che si ricollegano alla teoria peirciana dell’immagine, e in particolare al centro di quella che è stata definita la svolta ‘pragmatica’ della semiotica postmoderna, esemplarmente riferibile alla prospettiva teorica elaborata da Roland Barthes con *La camera chiara* – una prospettiva implicitamente dialogica, identitaria e negoziale, stratificata e densa di suggestioni psicoanalitiche e fenomenologiche – e a cui, tra l’altro, è riferibile anche la fortunata nozione di “atto fotografico” proposta da Philippe Dubois. La questione è quanto mai controversa, dato che, come riconosce Faeta, si può

—
assegnare alla traccia indicale un peso maggiore o minore nell’interpretazione complessiva dell’immagine, ma è indubitabile che “nonostante tutto” ⁻⁸ [...] tale traccia c’è e determina il carattere complessivo della fonte e i peculiari percorsi di sua acquisizione e interpretazione

documentale. Queste considerazioni ci consentono di individuare un primo tratto ibrido nella fotografia (che ancor più intimamente della sua vicenda evenemenziale, la connette con l'antropologia): essa è una descrizione densa (che postula dunque una scrittura complessa e una libera interpretazione), vincolata tuttavia da qualcosa che conserva, o si presuppone che conservi, il che nella pratica euristica ed ermeneutica è la stessa cosa, un elevato potere di testimonianza rispetto a un reale con cui ha avuto contatto. E che è, in qualche misura, ipotecata nella sua interpretabilità da quel reale. Si tratta, insomma, di un oggetto contraddittorio ⁻⁹.

—

Due contributi, che precedono e seguono le considerazioni di Faeta, spostano questo ordine di problemi dal piano dell'immagine statica a quello dell'immagine in movimento, suggerendo una prima area di sovrapposizione, particolarmente 'densa', tra fotografia e film etnografico. Il primo è un saggio sul film *Le quattro volte di Michelangelo Frammartino: un caso di etnografia profilmica*. L'autrice, Maria Faccio, si sofferma sui processi di 'profilmia' che si producono sul set, strutturando la spazialità e la testualità filmica all'interno di una relazione aperta e processuale con lo spettatore:

—

accade che lo spazio si trasformi in una sorta di testo, la definizione della cui struttura però, non spetta all'autore dello stesso quanto piuttosto al suo lettore [...] di modo che ci sia un fuori campo immaginabile da ciascuno in maniera diversa, e che si verifichi una compresenza di significati eterogenei ⁻¹⁰.

—

La posta in gioco è l'esibizione di uno "statuto ontologico complesso", nel quale la realtà percepita diviene "molteplice". In ciò "il regista dichiara di voler quasi abdicare al suo ruolo di autore", cosicché

—

la finzione cinematografica risulta condizionata dall'esperienza profilmica, producendo l'illusione che non sia stato il suo occhio a ritagliare dalla realtà la materia di seguito immortalata, ma sia stata la realtà stessa a mettersi in scena, lasciando agire al suo cospetto il paesaggio antropico e naturale indagato ⁻¹¹.

—

Il dialogo tra Steven Feld e Antonello Ricci, dal titolo *Collaboration In/Through Ethnographic Film: A Conversation* ⁻¹², verte su alcune parole chiave, la prima delle quali è "collaboration", vagliata sotto diversi aspetti, in particolare alla luce di alcune figure linguistiche tipiche del film etnografico moderno, strettamente dialoganti con talune pratiche fotografiche, e dei film di Steven Feld di cui si discute (la trilogia *Jazz Cosmopolitanism in Accra*) ⁻¹³. Si tratta di figure, tipicamente, come il *long take* o piano sequenza, che implicano la relativa nozione di "montaggio in camera". Su un piano di metodologia etnografica sul campo – in situazioni di ripresa sia fotografica sia filmica – e su un piano di

riflessione teorica sui processi di interazione, dialogo, interpretazione visuale di ciò che viene osservato, ‘agito’ sul set di un film etnografico, queste particolari figure sono strettamente imbricate nella teoria e nella pratica etnografica: nello stesso corpo dell’etnografo-cineasta; e agiscono come operatori di una qualità ‘fluida’ della visione, che asseconda e conferisce un tono dialogico alla “mostrazione”⁻¹⁴, con implicazioni sul piano della sua ricezione da parte dello spettatore.

La nozione di “corpo intraneo”, oggetto del saggio di Francesco Marano (*Corpo e tecnologia nel film etnografico: la videocamera da strumento a corpo intraneo*), assume un ruolo strategico in questo discorso, che implica l’inscindibilità dei piani della tecnica e del linguaggio, che nella loro interazione finiscono per ricondurre a due opposte concezioni dell’immagine tecnologica: una che la considera come un ‘oggetto’ fisico (un ‘documento’, con le sue caratteristiche indicali, connotazioni inconsce ecc.) e una che, in estrema sintesi, la intende in quanto prodotto di *agency*⁻¹⁵ e dunque costruito testuale (‘fonte’, descrizione densa intrinsecamente aperta e contraddittoria, sempre negoziata, culturalmente appresa e strutturata). Ecco enunciato, in una prospettiva “anti-cartesiana ed ecologica”, l’assunto di partenza (simile per certi versi a una definizione teorica dell’atto fotografico): “l’uso degli strumenti audio-visivi nella ricerca etnografica non è separabile dall’azione del corpo del ricercatore”⁻¹⁶. Marano definisce “oggettivanti” quelle pratiche filmiche e “poetiche della rappresentazione” orientate “alla produzione di ‘oggetti’ che possono essere analizzati e comparati, in quanto ritenuti copie fedeli, una volta trasportati sulla scrivania dello studioso”⁻¹⁷. Lo sviluppo della tecnologia audiovisiva, unito a una maggiore consapevolezza dei processi della rappresentazione (tipicamente della profilmia) ha determinato nel tempo una scissione interna al territorio del film etnografico, tra un modello “oggettificante”, concepito come “raccolta dati”, espressione di “una postura voyeuristica” da parte dell’etnografo e tendenzialmente vicino alle forme di narrazione lineare sviluppate dal film di *fiction*; e un modello basato invece sulla partecipazione e “soggettivazione”⁻¹⁸ dell’esperienza sul campo. Al superamento della nozione di “alterità culturale” corrisponde il passaggio del *medium* da “strumento estraneo” a “corpo intraneo”, ossia incorporato nella soggettività dell’autore durante il processo di produzione del testo visivo.

È su questo terreno che si delineano, ancora, interessanti convergenze con la teoria fotografica (dove, analogamente alla nozione di ‘filmico’ nelle teorie cinematografiche, l’idea di ‘fotografico’ si prospetta in una controversa storia critica), che mi limito qui a segnalare:

—
Da un punto di vista [...] interno all’antropologia, l’oggettivazione compiuta dal cinematografo etnografico contribuì alla fondazione del concetto di ‘alterità culturale’ e di una ‘ragione etnologica’ (Amselle) che vedeva il mondo costituito da piccole società chiuse e indipendenti. Da qui alla comparazione il passo è breve e questo spiega come i grandi progetti di archiviazione e comparazione come quello dell’Isti-

tuto di Gottinga abbiano radici ben piantate nell'oggettificazione delle culture attraverso film che deliberatamente escludono la soggettività dell'autore durante il processo di produzione. [...] In ogni caso, il passaggio dal *focus* sullo strumento (la macchina da presa) che caratterizzava la prima fase della storia del film etnografico, al *focus* sul testo (il film), passa attraverso il riconoscimento della connotazione culturale della tecnologia ⁻¹⁹.

È utile vagliare questa riflessione alla luce di progetti, fondi o archivi basati su un diverso *medium*, la fotografia, ma guidati dalla medesima logica e da un simile modo di produzione. La nozione nodale di 'trasparenza' contribuisce a chiarire questo parallelismo, che verte non tanto sullo statuto tecnologico dell'immagine (cinema o fotografia), ma su una riflessione più ampia circa il suo uso e l'approccio al *medium*:

La positivista e oggettivista trasparenza fra macchina da presa e realtà filmata è stata così sostituita da un nuovo tipo di trasparenza, quella fra macchina da presa e *filmmaker*, con la sua visione e tutto il suo corpo in movimento. Il corpo del *filmmaker* incorpora la tecnologia che abitualmente usa e inconsciamente continua a farla agire (o a essere agito da essa) anche quando la sostituisce con una nuova, con la quale comincia un nuovo processo di *embodied learning* ⁻²⁰.

Secondo Marano,

il *filmmaking* etnografico si presenta come un *taskscape*, termine con il quale Tim Ingold indica un paesaggio di interattività (Ingold 1993), nel quale il *filmmaker* compie il suo lavoro imparando a conoscere la complessa e relazionale realtà in cui è immerso attraverso un processo di *enskillment* (Ingold 2000), ovvero di apprendimento situato che avviene nell'atto stesso di filmare: impara a osservare, conoscere e filmare in una sorta di conversazione con gli elementi presenti nell'ambiente in cui si muove ⁻²¹.

Più controverse, nella direzione di tale parallelismo tra film etnografico e pratica fotografica, mi sembrano alcune considerazioni sulle nuove tecnologie digitali, coincidenti in parte con posizioni emerse nell'ambito del recente dibattito sulla cosiddetta 'post-fotografia' e analogamente riferibili alle teorie del 'post-umano' in quanto superamento sia di un atteggiamento 'tecnofobo' (tipico della fruizione auratica) sia di un atteggiamento 'tecnofilo' (tipico dell'era industriale) verso le immagini. È in questo territorio intermedio, tra tecnica e corpo, che può definirsi – evidenzia Marano – un "soggetto ibrido incarnato allo stesso tempo nella realtà e nella tecnologia" ⁻²²:

L'avvento di queste nuove tecnologie può costituire una rivoluzione nell'etnografia visiva. [...]. La mobilità (instabilità) del punto di vista

nei video realizzati con le *wearable technologies* ci impedisce – non ce ne dà il tempo – di appropriarci immediatamente della visione del *videomaker*, di appaesarci dentro la sua immagine come invece siamo abituati a fare quando la soggettiva è fissa o comunque poco mobile –²³.

Questo ordine di problemi, di fatto, non si pone in fotografia, dove l'idea stessa di 'soggettiva', in quanto figura linguistica capace di indurre identificazione, è di fatto impossibile, se non a prezzo di uno slittamento radicale di prospettiva teorica, da un piano semiotico-narratologico a un piano di ermeneutica e fenomenologia della visione –²⁴. Ciò ha a che fare con quella 'contraddittorietà' intrinseca in ogni testo fotografico di cui parla Faeta e, mi sembra, riguarda *in primis* la non-linearità delle sue condizioni 'medie' di fruizione –²⁵. Rispetto a tali condizioni (che ne investono gran parte degli usi), la forma del fotoracconto (e per altri versi quella del diario) rappresenta la maggiore eccezione: ma la storia della fotografia, specialmente oggi, è fruita più come una storia di immagini che come una storia di serie visive; e perlopiù, anche in ambiti specialistici e all'interno di interpretazioni tutt'altro che 'ingenuè', le serie fotografiche non sono considerate nella loro dimensione complessiva, nella loro struttura interna, ma come insiemi di oggetti singolari e discreti, ognuno idealmente identificato da un proprio apparato testuale. L'idea, cioè, che il 'senso' dell'immagine vada ricercato nelle sue condizioni singolari di produzione, e nelle intenzioni esplicite del suo autore, è del tutto preponderante rispetto a quella (sintetizzabile nell'esperimento cinematografico che deve al suo autore il proprio nome: 'effetto Kulešov') secondo cui esso cambia in relazione alla serie, alla catena significativa in cui l'immagine si inserisce. Mi sembra che occorra considerare tali problemi alla luce della 'svolta' teorica postmoderna sopra ricordata, dall'immagine-oggetto all'immagine-testo, dove la nozione di testo resta perlopiù ambigua e emblematica rispetto al rapporto tra immagine singola e serie: è in virtù di tale ambiguità che possiamo in effetti sostenere sia il superamento di una epistemologia ingenua dell'immagine in virtù di una sua lettura 'testuale', ossia aperta e dialogica (dunque un avanzamento sul versante ermeneutico e scientifico); sia l'*impasse* relativistica che iscrive ogni possibile immagine in un regime di finzione o falsificazione 'totale' (dunque una paralisi dell'interpretazione, una situazione nichilistica senza scampo).

Tra i due piani, però, sembra esservi un'opposizione più ideologica che fattuale. Il saggio di Lello Mazzacane (*Non più museo. L'originale e la copia nell'epoca della riproducibilità digitale*), per vie molto diverse – presenta alcuni esempi di allestimento virtuale e interattivo all'interno del Museo Ercolanense di Portici – procede nella stessa direzione e induce a chiedersi (ma non è questo il luogo per tentare di rispondere) se la situazione attuale sia davvero quella che si può evincere da alcuni passi, più densi di implicazioni teoriche e riferimenti alla teoria benjaminiana dell'immagine. Ad esempio laddove si afferma:

—
Il museo [...] sembra essere una struttura obsoleta che ha fatto il suo tempo e non corrisponde più alle esigenze conoscitive di un pubblico sempre più emancipato rispetto alle forme ed alle modalità del comunicare. [...] Per le generazioni attuali, che di fatto sono native digitali, i percorsi conoscitivi vengono esperiti in forme ipertestuali nella navigazione in rete che risulta enormemente più ricca, articolata, multi-forme di quella univoca tra gli oggetti proposta/imposta dal percorso museale tradizionale. Nel confronto non c'è partita, non c'è *aura* che tenga per dirla con Benjamin, come non c'è sindrome di Stendhal che possa colmare il divario conoscitivo tra i due percorsi. [...] Per cui potremmo provvisoriamente e sinteticamente concludere che una modalità culturale nuova si è innervata dentro la nostra civiltà investendo *in primis* le forme del comprendere e del comunicare ⁻²⁶.

—
Porre l'accento sul momento della comunicazione, del resto, sembra sgretolare l'idea stessa di 'unicità' dell'opera, con ripercussioni paradossali sul vecchio problema della

—
Riproducibilità calcografica dell'opera d'arte. Altro tema da mettere al centro della nostra riflessione. E quando non sappiamo la copia di cos'è copia? La copia dello pseudo Seneca, a esempio, in che rapporto si pone con l'originale? E, a cascata, il problema dell'*aura* di benjaminiana memoria esiste solo per l'originale greco o pure per la copia romana? E se persiste per la copia romana dopo quante copie di copie svanisce? Interrogativi evidentemente retorici ma non privi di interesse ⁻²⁷.

—
La dimensione comunicativa dell'etnografia visuale è al centro del saggio di Silvia Paggi, *Considerazioni sulla mediazione della parola in antropologia filmica*. La riflessione è imperniata sulle nozioni di "profilmia" e "auto-messa in scena" elaborate da Claudine de France ⁻²⁸. Entrambe le nozioni lavorano sulla relazione filmante/filmato:

—
Pur potendo a volte coincidere, la prima sottolinea le modificazioni nel comportamento delle persone filmate dovute alla presenza della camera (e del ricercatore che la porta), mentre la seconda si riferisce al come l'etnografo-cineasta può analizzare e riguardare scenicamente – per poi mettere cinematograficamente in scena – i modi in cui il processo osservato si presenta di per sé, testimoniando in ogni contesto di un'appartenenza identitaria. Il film etnografico (e ogni ripresa che lo costituisce) risulta sempre dall'incontro di queste due messe in scena: quella dell'antropologo-cineasta e quella delle persone filmate ⁻²⁹.

—
I due paradigmi sono qui analizzati in particolare in rapporto all'idea di "profilmia della parola", esemplificata dalla situazione, rivelatrice, dell'intervista filmata, definita dall'autrice "un evento profilmico", ovvero

—
una profilmia di cui il ricercatore non può non essere cosciente e di cui può quindi analizzare la duplice messa in scena, la sua e quella dell'intervistato, influenzando sul modo in cui lo spettatore riceverà la significazione ⁻³⁰.

—
Al di là degli specifici problemi metodologico-disciplinari dell'etnografia visuale, un tangibile territorio di confine con la pratica fotografica emerge laddove la riflessione investe il nodo problematico della "presa di coscienza della propria rappresentazione" in quanto "fase metodologicamente delicata che provoca reazioni differenziate" ⁻³¹. Nella storia della fotografia questo ordine di problemi e riflessioni si presenta molto precocemente. È probabile che ciò sia dovuto allo statuto linguistico non-istituzionale del *medium*, legato cioè all'azione diretta del singolo e alla sua implicazione di co-presenza nella situazione contingente osservata, in cui si definisce l'atto fotografico. In tal senso in fotografia la distinzione (cui si fa spesso riferimento nel volume) tra *set* (allestimento, insieme pre-organizzato ecc.) e *field* (campo, terreno d'indagine, ecc.), ossia tra qualcosa di predisposto per l'osservazione/riproduzione e qualcosa che si chiarifica e definisce proprio 'attraverso' l'osservazione/riproduzione, è assai più labile rispetto al cinema di *fiction*, e segnala invece una forte prossimità metodologica con le pratiche del film etnografico.

La circolarità di questi problemi, tra fotografia e film etnografico, si chiarisce ulteriormente nei due saggi che concludono la sezione principale della rivista (Biblioteca), maggiormente orientata verso un territorio epistemologico e teorico-metodologico. Il saggio di Cecilia Pennacini, *Immagini dalla "zona di contatto". Le fotografie della spedizione italiana al Rwenzori (1906)* è dedicato alla figura di Vittorio Sella e alle immagini che realizzò in Uganda, in un'area sottoposta al protettorato britannico, nell'ambito della spedizione guidata da Luigi Amedeo di Savoia. Nella sinossi è enunciata la principale chiave interpretativa della ricerca:

—
Nella "zona di contatto" (Pratt 1992), Sella realizza una rappresentazione visiva del territorio e dei suoi abitanti che da un lato appare funzionale all'appropriazione imperialistica, ma dall'altro sfugge ai canoni iconografici tipici dell'antropologia coeva, che in Italia è stata dominata da un paradigma razziale implicito nella fotografia antropometrica ⁻³².

—
In linea con le considerazioni di Silvia Paggi sulla dimensione 'autoriale' della ricerca antropologica sul campo, Pennacini evidenzia come

—
la documentazione visiva di argomento etnografico prodotta dai viaggiatori italiani restò fondamentalmente estranea all'ambito scientifico all'interno del quale, nel nostro paese, l'antropologia si era professionalizzata. Tale distanza è evidente nell'opera di Sella, che rifugge dalla

fotografia scientifica lavorando invece alla costruzione di rappresentazioni dichiaratamente artistiche della diversità culturale –³³

–
e realizzando

–
ritratti che rispettano la dignità del soggetto e sembrano rappresentare un incontro, probabilmente muto ma ricco di reciproca curiosità, tra l'osservatore e l'osservato –³⁴.

–
Il discorso sul metodo prosegue con il saggio di Antonello Ricci, *Etnografia, cinema, memoria, narrazione: percorsi di ricerca*, che, integrando riflessioni teoriche e note di lavoro raccolte sul campo nel corso di una ricerca di etnografia filmica portata avanti a più riprese da molti anni, indaga “la natura ‘anacronistica’ dell’oggetto-soggetto etnografico” –³⁵. Il progetto ricostruisce la vicenda di Luigi Nigro, pastore di capre di Rossano (Cosenza), su cui Ricci lavora innestando una struttura narrativa all’interno di un approccio di tipo documentario e utilizzando la forma cinematografica, e in particolare il montaggio,

–
per sintetizzare l’esperienza, lavorando attraverso il processo creativo dell’*editing* in modo da estrapolare le relazioni cronologiche e le stratificazioni della narrazione, per attivare le porte temporali che vengono aperte dai meccanismi della memoria, per connettere la trama complessa del presente al passato –³⁶.

–
Si tratta di un racconto di formazione che, attraverso “una narrazione stratificata e ricca di complesse articolazioni cronologiche e spaziali”, cerca di riattivare “nella dimensione psichica dell’immaginazione” –³⁷ immagini, figure, vicende lontane nel tempo e nello spazio e legate alla biografia di Nigro, ai suoi gesti, alla sua memoria privata, alla sua storia familiare. Molteplici e intrecciati i riferimenti teorici chiamati in causa. Tra quelli non strettamente etnografici, ad esempio, il pensiero di Benjamin, o le riflessioni di Pasolini sulla relazione parlante-scrittore nella scrittura autobiografica; tra quelli diretti, oltre al contesto del film etnografico moderno (le metodologie di indagine sperimentate e teorizzate da David MacDougall, Jean Rouch ecc.), “la tradizione demartiniana dell’incontro etnografico come coesistenza condivisa di due narrazioni” –³⁸.

Ancora, in modo ellittico e trasversale si delineano alcuni punti di contatto con la teoria fotografica, con il funzionamento stesso dei processi immaginativi della fotografia. Nei suoi rapporti con il padre e il nonno, osserva l’autore, Nigro

–
ha incorporato un insieme articolato e complesso di saperi [...]: più in generale uno stile di vita trasmesso mediante la tecnica incantatoria del racconto che trasferisce nella memoria gli esempi realmente accaduti nel corso di altre precedenti vite, trasfigurandoli in paradigmi esemplificativi del mondo. Nel trascorrere dei tempi lunghi del

processo di formazione infantile-adolescenziale è messa in atto una disciplina dell'ascolto: per mezzo di stimoli affettivi ed emotivi si stabilisce un contatto forte in grado di attivare l'emulazione, coadiuvare la trasmissione del sapere, introiettandone i contenuti alla stregua di tecniche del corpo [abbandonandosi al racconto] in una dimensione onirica tra la veglia e il sonno ⁻³⁹.

In una prospettiva vicina a quella delineata da Marano riguardo al rapporto tra “corpo e tecnologia nel film etnografico”, la riflessione sui processi incantatori e onirici della narrazione orale conduce – anche grazie a un filo rosso che la fotografia consente di seguire in modo privilegiato – sul terreno di una critica radicale dello storicismo e del modello positivista, e rimanda a un paradigma fotografico (quello, come si è accennato, elaborato da Benjamin, a sua volta influenzato dalla teoria brechtiana della rappresentazione nei saggi sulla riproducibilità tecnica e in altri studi, e che trova corpo nell'idea di “autore come produttore” nonché in diversi luoghi e nella stessa architettura dei *Passages*) ⁻⁴⁰ fortemente dialogico e pragmatico: capace in qualche modo di modificare e riconfigurare nel tempo l'appercezione della realtà allo stesso modo in cui il sapere orale (qui riferito al pastore Nigro) è “un sapere vivo, in permanente riformulazione e riplasmazione perché continuamente riattualizzato” ⁻⁴¹. Come ricorda Ricci, Benjamin “sottolinea efficacemente la necessità dell'abbandono di sé come condizione necessaria perché chi ascolta possa introiettare il racconto e rinarrarlo” ⁻⁴². A riguardo, va ricordato che nel *corpus* delle sue opere (ad esempio nelle osservazioni sugli effetti dell'hashish e negli scritti sull'infanzia e sulla letteratura per l'infanzia) ⁻⁴³ è dato analogo rilievo al tema della “similitudine non sensibile”, a cui si ricollega quello, intrinsecamente antropologico, del “potere fascinatore delle immagini”. In tal senso questa “disciplina dell'ascolto” cui si fa qui riferimento, trova riscontro in una analogia – nuova e inattuale, contemporanea e anacronistica – “disciplina dell'osservazione e dell'immaginazione”, che si enuncia anche nella metafora del *flâneur*.

Il cuore di questo processo coincide con un gesto teorico a cui si è già fatto riferimento. Nei racconti di Luigi Nigro

il contenuto di ciò che è raccontato si unisce al resto con un'operazione di montaggio – frasi di raccordo, chiavi esplicative, nessi concettuali, cornici *flashback* – che ne crea le interconnessioni e ne chiarisce la funzione nell'economia complessiva del racconto. Nell'elaborazione del ricordo e attraverso la dinamica psichica della rimemorazione essi diventano un'unica 'memoria', affiorano come da un sogno nell'incerto momento del risveglio – per ricordare l'*incipit* del grande racconto proustiano – mischiando le cronologie, capovolgendo i nessi fra passato e presente, giungendo a un esito conoscitivo imprevisto e sorprendente che ricorda i *Passages* benjaminiani ⁻⁴⁴.

Nella teoria brechtiana, centrale sotto questo aspetto in particolare nel già menzionato saggio di Benjamin, *L'autore come produttore*, il montaggio – di immagine e immagine e di immagine e parola – è ciò che, in termini marxisti, conferisce alla rappresentazione un valore “rivoluzionario”. Benjamin riabilita in questi termini la fotografia (immessa in un'associazione di idee che libera la rappresentazione dalla sua trasparenza ingenuamente mimetica: dall'illusione di un accesso diretto alla ‘cosa’, alla ‘realtà’ riprodotta), laddove essa è invece in sé stigmatizzata da Brecht in quanto prodotto del sistema capitalistico, epistemologicamente incapace di assumere una posizione critica verso di esso a causa della propria struttura tecnologica e della propria dimensione di massa ⁻⁴⁵. Questo nodo di problemi trova riscontro nel prosieguo del saggio di Ricci, che espone l'integrazione della scrittura all'interno del lavoro sul campo da parte dell'etnografo-cineasta (con importanti implicazioni sulle tecniche di ripresa e montaggio) e sembra chiamare in causa la riflessione barthesiana sulla fotografia – anch'essa intrisa di teoria brechtiana – in quanto oggetto teorico intrinsecamente contraddittorio e duplice:

—
Ho molto usato un taccuino di appunti per annotare e tenere sotto controllo il continuo e straripante proliferare d'idee narrative e anche per memorizzare taluni racconti rimasti in sospeso, in modo da poterne recuperare il filo in un altro momento. Da questi appunti sembra emergere un criterio nell'andamento del racconto: è possibile notare l'esistenza di connessioni, intrecci e intersezioni fra un tema e l'altro, ma allo stesso tempo si manifestano continui intervalli e fratture. [...] È possibile descrivere questo insieme come [...] un “fenomeno di memoria”, per ricordare [...] una delle definizioni di Didi-Huberman intorno all'opera di Aby Warburg. Montare è il meccanismo della memoria in funzione della costruzione del ricordo: essa lavora per accostamenti, relazioni e contrapposizioni, per omogeneità e per disomogeneità, per fratture e per omissioni, per legami e per intervalli, per riprese, abbandoni e oblii, offrendo un risultato sempre nuovo e sempre vecchio, sempre diverso e sempre uguale ⁻⁴⁶.

—
Riallacciando alcuni dei temi già emersi, vale la pena di ricordare come ne *La camera chiara* Barthes ricorra, per definire la fotografia, a formule paradossali e talvolta opposte, dove l'idea di un oggetto “inclassificabile” (§ 2), simile a un'avventura del senso (§ 7), convive con l'idea che essa coincida per sua natura con l'autenticazione stessa (§ 36) ⁻⁴⁷. La fotografia, cioè, è contraddittoria e duplice proprio perché opera continuamente come un testo mnestico: un campo di rimandi, connessioni, fratture, cesure, vuoti ecc., in ciò particolarmente simile alla scrittura aforistica. È del resto un genere di montaggio intrinsecamente dialettico e fotografico – nel senso barthesiano secondo cui la fruizione della fotografia, per definizione, produce una sorta di cortocircuito temporale poiché ogni volta, in ogni immagine in modo diverso, un 'io

vedo' coincide con un 'è stato' – quello ricostruito da Ricci negli appunti di lavoro, perseguito nell'approccio e nella tecnica filmica, e delineato teoricamente nel saggio:

—
Nel mio lavoro ho ipotizzato di attivare e far reagire proprio il carattere anacronistico dell'oggetto-soggetto etnografico. Ho scelto e sto utilizzando il cinema come forma narrativa in grado di sintetizzare l'esperienza. Soprattutto sto lavorando mediante il meccanismo creativo e "attraattivo" del montaggio, parafrasando la nota formula di Ejzenštejn, per far emergere e attivare le relazioni e le stratificazioni cronologiche del racconto, i varchi temporali aperti dai meccanismi della memoria, l'incrociarsi complesso del presente con il passato ⁻⁴⁸.

—
In una conversazione tra Francesco Faeta e Antonino Buttitta (*Antropologia visiva in Sicilia: a colloquio con Antonino Buttitta*) pubblicata in una sezione collaterale del volume (Passaggi), Faeta solleva la questione se si possa o meno attribuire "un valore specifico e particolare, nel contesto dell'etnografia visiva, alla fotografia etnografica, rispetto al cinema e al video" ⁻⁴⁹. La risposta di Buttitta sottolinea la diversità dei due media nel "rapporto con il tempo" e, di conseguenza, con il "dettaglio":

—
La sequenza rapida delle immagini del cinema e del video provoca la fuga dei dettagli. L'immagine fotografica, quando con attenzione e intelligenza realizzata, invece fa consistere quanto rappresenta proprio nella percezione del dettaglio. [...] Il lavoro del fotografo diversamente da quello del cineasta è apparentemente più semplice. Consiste nel convertire il vissuto nell'immaginario: quanto di più elementare pensando che la conversione avviene mediante un mezzo tecnico autonomamente operante. È proprio qui che quanto appare elementare si carica di aspetti di notevole complessità. [...] Al discreto temporale, infatti, corrisponde quello situazionale, dunque spaziale, e viceversa. Sorprende che tutto questo invece di determinare un'intensificazione temporale e spaziale, estrapolando il rappresentato dal *continuum* della realtà, lo detemoralizza, lo pone cioè al di fuori del tempo e così facendo lo immette in un'altra spazialità temporale che pur riferita al reale *in obiecto*, finisce con l'esistere come reale, *in intellectu*, cioè come immaginario. Un immaginario la cui genesi è da connettere non tanto alla realtà sperimentata quanto alla cultura di chi ha scelto quel momento, quello spazio per convertirli in memoria. [...] È sempre stato un nostro errore quello di attribuire ai segni verbali e scritti maggior valore delle immagini. Anche a voler essere ciechi, come lo furono i demologi dell'Ottocento, oggi non sfugge a nessuno che, come aveva inteso già Empedocle, la realtà è fatta più di segni invisibili che visibili. Paradossalmente le immagini sanno rendere visibile l'invisibile. Qui è da cercare il valore della fotografia ⁻⁵⁰.

Un riferimento a uno scritto di Jan Mukařovský del 1966, *Il dettaglio come unità semantica fondamentale nell'arte popolare*⁻⁵¹, citato da Ricci nella bibliografia del suo saggio, e la riflessione sviluppata nel testo, in particolare sul ruolo degli appunti e sulla centralità del dettaglio rivelatore nella ricerca sul campo, accanto alle considerazioni di Buttitta circa la specificità della fotografia rispetto al cinema e al video, mi portano a concludere che la diversità di statuto, legata sì al tempo in prima istanza (su un piano ontologico), si iscrive oggi anche (su un piano sociale e ideologico) in un diverso genere di 'popolarità', di 'medietà' dei due *media*. Rispetto alla questione mediale, mi sembra che dalle diverse posizioni espresse in questo volume, fatte le dovute eccezioni, venga notevolmente ridimensionata la cesura analogico/digitale, a vantaggio della cesura (anacronistica per definizione) tra immagini statiche e immagini dinamiche.

Questa prospettiva tende implicitamente verso il problema della separazione (o, all'inverso, dell'integrazione sinergica) tra statuti disciplinari. Alla fine della conversazione, interpellato circa la distinzione teorico-metodologica tra antropologia visiva e antropologia visuale (la prima legata "all'impiego dei mezzi audiovisivi", la seconda "all'esegesi dell'occhio"), Buttitta risponde che la questione, "volenti o nolenti, è sicuramente il futuro non tanto della *Visual anthropology* quanto dell'Antropologia senza aggettivi"⁻⁵². In modo analogo, il dibattito sulla cesura analogico/digitale – e sulle relative specificità, tanto tecnologiche quanto di regime scopico – può oggi apparire come uno stadio o un sottoproblema di un più ampio dibattito circa lo statuto e la storia delle immagini *tout court* (e diversi, negli ultimi anni, sono stati i contributi orientati in questa direzione). La distinzione tra 'visivo' e 'visuale' alla quale, in termini specificamente disciplinari, qui ci si riferisce, può essere in ultima istanza riferita a una più complessa e inestricabile dialettica, nella quale siamo ormai del tutto immersi, tra forme di esperienza mediate da processi tecnologici e forme di esperienza mediate da processi umani (e, come tali, politici) di conoscenza. Tra i due versanti, così come tra le nozioni di 'produzione' e 'riproduzione' che Benjamin pone al centro della sua teoria estetica, non vi è contrapposizione diretta, ma interazione dinamica.

—
Note

—¹ Ricci 2015a. Oltre ai saggi cui faccio riferimento diretto nel testo, il volume raccoglie nelle sezioni collaterali scritti di Alberto Alonso Ponga Garcia, María Jesús Pena Castro, Andrea Benassi, Vincenzo M. Spera,

Maurizio Coppola, Elena Musumeci, Laura Petrone, Valeria Bellomia, Maria Luisa Cappello, Maria Teresa Milicia, Tamara Mykhaylyak, Gianfranco Ranisio, Elisabetta Silvestrini. Il testo qui pubblicato è l'esito di un

processo redazionale che, nel rispetto delle intenzioni originarie, ha talvolta espunto ulteriori riferimenti o sintetizzato riflessioni più articolate.
—² Faeta 2015, p. 30.
—³ Ivi, p. 31.
—⁴ Geertz 1987.

- 5 Faeta 2015, pp. 35-36.
- 6 Ambito di riflessione vasto e frastagliato che fa riferimento a diverse formulazioni teoriche, come le nozioni di *pictorial turn* (Mitchell 2009 [1992]), *iconic turn* (Boehm 2009 [1994]) e *medial turn* (Rimmele / Sachs-Hombach / Stiegler 2014).
- 7 Faeta 2015, p. 36.
- 8 Il "nonostante tutto" si riferisce a uno scritto di Umberto Eco su Ugo Mulas, ma potremmo facilmente correlarlo alle riflessioni elaborate da Georges Didi-Huberman, in particolare Didi-Huberman 2005 [2003], 2008.
- 9 Faeta 2015, pp. 38-39.
- 10 Faccio 2015, p. 19.
- 11 Ivi, p. 21.
- 12 Feld / Ricci 2015.
- 13 Feld 2012.
- 14 Gaudreault 1989.
- 15 Gell 1998.
- 16 Marano 2015, p. 57.
- 17 Ivi, p. 58.
- 18 Ivi, p. 60.
- 19 Ivi, pp. 61-62, 64.
- 20 Ivi, p. 62.
- 21 Ivi, p. 66.
- 22 Ivi, p. 71.
- 23 Ivi, p. 69.
- 24 Cfr. Fragapane 2012, pp. 41-65.
- 25 Bourdieu 1965.
- 26 Mazzacane 2015, pp. 80-81.
- 27 Ivi, p. 91.
- 28 de France 1989.
- 29 Paggi 2015, p. 100.
- 30 Ivi, p. 101.
- 31 Ivi, p. 102.
- 32 Pennacini 2015, p. 109.
- 33 Ivi, p. 115.
- 34 Ivi, pp. 120-121.
- 35 Ricci 2015b, p. 135.
- 36 *Ibidem*.
- 37 Ivi, p. 136.
- 38 Ivi, p. 137.
- 39 Ivi, p. 138.
- 40 Benjamin 2012a.
- 41 Ricci 2015b, p. 139.
- 42 Ivi, p. 138.
- 43 Benjamin 2012a, 2012b.
- 44 Ricci 2015b, p. 141.
- 45 Fragapane 2015.
- 46 Ricci 2015b, p. 147.
- 47 Barthes 1980, pp. 6, 21, 135.
- 48 Ricci 2015b, p. 151.
- 49 Faeta / Buttitta 2015, p. 158.
- 50 Ivi, pp. 158-159.
- 51 Mukařovský 1966.
- 52 Faeta / Buttitta 2015, p. 160.

Barthes 1980 [1980] Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980 [ed. orig. francese 1980].

Benjamin 2012a Walter Benjamin, *Hashish a Marsiglia* (1932); *Dottrina della similitudine* (1933); *L'autore come produttore* (1934); *Che cos'è il teatro epico?* (1939), in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di Andrea Pinotti / Antonio Somaini, Torino, Einaudi, 2012.

Benjamin 2012b Walter Benjamin, *Figure dell'infanzia. Educazione, letteratura, immaginario*, a cura di Francesco Cappa / Martino Negri, Milano, Raffaello Cortina, 2012.

Boehm 2009 [1994] Gottfried Boehm, *Il ritorno delle immagini*, in Andrea Pinotti / Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2009 [ed. orig. tedesca 1994].

Bourdieu 1972 [1965] Pierre Bourdieu et al., *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Rimini, Guaraldi, 1972 [ed. orig. francese 1965].

de France 1989 Claudine de France, *Cinéma et anthropologie*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1989.

Didi-Huberman 2005 [2003] Georges Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2005 [ed. orig. francese 2003].

Didi-Huberman 2008 Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008.

Bibliografia

- Faccio 2015** Maria Faccio, *Le quattro volte di Michelangelo Frammartino: un caso di etnografia profilmica*, in Ricci 2015a, pp. 15-27.
- Faeta 2015** Francesco Faeta, *La fotografia come descrizione densa. Antropologia, fonti e documenti*, in Ricci 2015a, pp. 28-43.
- Faeta / Buttitta 2015** Francesco Faeta, *Antropologia visiva in Sicilia: a colloquio con Antonino Buttitta*, in Ricci 2015a, pp. 157-160.
- Feld 2012** Steven Feld, *Jazz Cosmopolitanism in Accra. Five Musical Years in Ghana*, Durham, Duke University Press, 2012.
- Feld / Ricci 2015** Steven Feld / Antonello Ricci, *Collaboration In/Through Ethnographic Film: A Conversation*, in Ricci 2015a, pp. 44-56.
- Fragapane 2012** Giacomo Daniele Fragapane, *Realtà della fotografia. Il visibile fotografico e i suoi processi storici*, Milano, Franco Angeli, 2012.
- Fragapane 2015** Giacomo Daniele Fragapane, *Brecht, la fotografia, la guerra*, Milano, Postmedia, 2015.
- Gaudreault 1989** André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Klincksieck, 1989.
- Geertz 1987 [1973]** Clifford Geertz, *Interpretazione di culture*, Bologna, Il Mulino, 1987 [ed. orig. inglese 1973].
- Gell 1998** Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon, 1998.
- Ingold 1993** Tim Ingold, *The Temporality of the Landscape*, in "World Archaeology", vol. 25, n. 2, ottobre 1993, pp. 152-174.
- Ingold 2000** Tim Ingold, *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, London e New York, Routledge, 2000.
- Marano 2015** Francesco Marano, *Corpo e tecnologia nel film etnografico: la videocamera da strumento a corpo intraneo*, in Ricci 2015a, pp. 57-74.
- Mazzacane 2015** Lello Mazzacane, *Non più museo. L'originale e la copia nell'epoca della riproducibilità digitale*, in Ricci 2015a, pp. 75-94.
- Mitchell 2009 [1992]** William J.T. Mitchell, *La svolta visuale*, in Id., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di Michele Cometa, Palermo, :duepunti, 2009 [ed. orig. inglese 1992].
- Mukařovský 1973 [1966]** Jan Mukařovský, *Il dettaglio come unità semantica fondamentale nell'arte popolare*, in Id., *Il significato dell'estetica*, Torino, Einaudi, 1973 [ed. orig. cecoslovacca 1966].
- Paggi 2015** Silvia Paggi, *Considerazioni sulla mediazione della parola in antropologia filmica*, in Ricci 2015a, pp. 95-108.
- Pennacini 2015** Cecilia Pennacini, *Immagini dalla "zona di contatto". Le fotografie della spedizione italiana al Rwenzori (1906)*, in Ricci 2015a, pp. 109-134.
- Pratt 1992** Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London e New York, Routledge, 1992.
- Ricci 2015a** Antonello Ricci (a cura di), *Etnografie vive nella ricerca antropologica contemporanea: cinema, video, fotografia, realtà virtuale*, in "Voci. Annuale di scienze umane", a. XII, 2015.
- Ricci 2015b** Antonello Ricci, *Etnografia, cinema, memoria, narrazione: percorsi di ricerca*, in Ricci 2015a, pp. 135-155.
- Rimmele / Sachs-Hombach / Stiegler 2014** Marius Rimmele / Klaus Sachs-Hombach / Bernd Stiegler, *Bildwissenschaft und Visual Culture*, Bielefeld, Transcript, 2014.

_ recensioni

118 **Uliano Lucas /
Tatiana Agliani,**
*La realtà e lo sguardo.
Storia del
fotogiornalismo
in Italia*
— ADOLFO MIGNEMI

121 **Alessandra Mauro
(a cura di),**
*Photoshow.
Le mostre che hanno
segnato la storia della
fotografia*
— LUCIA MIODINI

123 **Claudio Gobbi,**
*Arménie Ville.
A Visual Essay on
Armenian Architecture*
— BENEDETTA GUERZONI

124 **André Gunthert,**
*L'immagine condivisa.
La fotografia digitale*
— GIOVANNI FIORENTINO

126 **Andrea Pinotti /
Antonio Somaini,**
*Cultura visuale.
Immagini sguardi
media dispositivi*
— TIZIANA SERENA

Fotoreporter, editori e cultura fotografica



Uliano Lucas /
Tatiana Agliani,
La realtà e lo sguardo.
Storia del
fotogiornalismo
in Italia

Torino, Einaudi, 2015,
pp. XXVI + 569, 176 ill.,
ISBN 9788806162016
€ 42,00

“**Q**uali sono stati i percorsi del fotogiornalismo italiano? Quali i suoi protagonisti? Quali le scelte narrative che lo hanno caratterizzato? Che ruolo è stato attribuito alle immagini nella stampa del nostro paese?” Il volume si apre con questi interrogativi e ripercorre la storia del fotogiornalismo italiano dalla seconda metà dell'Ottocento alla fine del Novecento. In esso si ricostruiscono, forse un po' sommariamente, le dinamiche dell'incontro della stampa di informazione con la fotografia e ci si sofferma sui caratteri dell'uso propagandistico dell'immagine durante il fascismo, compiendo un primo significativo passo in avanti per accantonare finalmente gli approcci stereotipati, e un poco ipocriti, fin qui prodotti. Gli autori studiano poi le modalità della presenza di questo tipo di documentazione nei periodici illustrati del dopoguerra e degli anni Cinquanta, quando il fotoreportage italiano iniziò a percorrere con sicurezza nuove vie. Così, dedicando via via spazi crescenti alla ricostruzione della vicenda del fotogiornalismo, si studiano le interazioni tra l'esperienza italiana e quella internazionale, ripercorrendo gli anni del miracolo economico, della 'contestazione' politica dalla metà degli anni Sessanta al decennio caratterizzato dal terrorismo, per arrivare fino all'epoca della globalizzazione, degli anni Ottanta e Novanta, nel corso dei quali avviene la riorganizzazione del sistema informativo e il fotoreportage è spesso ridotto a mero riempitivo quando non è anche costruito o imposto dalle agenzie.

La scrittura, molto densa e accurata, diviene nel percorso temporale dell'analisi, soprattutto per Lucas, la testimonianza del fotografo che ha vissuto da protagonista molte di quelle vicende, che sa guardare alla produzione delle immagini e all'evoluzione delle tecnologie con cognizione di causa, ma che, al tempo stesso, ha avuto la passione e la volontà di riflettere sulla sua esperienza e su quella di molti colleghi, nonché l'umiltà di affondare lo sguardo (non una, ma ripetute volte nel corso del tempo e con sorprendenti risultati) nelle migliaia di pagine dei periodici stampati nel corso di quei decenni.

Grazie a questo percorso metodologico gli autori possono rispondere a domande come: “le foto pubblicate sulle decine di periodici di questo paese documentano davvero il proprio tempo? Cosa hanno fotografato i fotoreporter, e cosa hanno scelto di pubblicare i direttori? In che misura le richieste dell'editoria hanno condizionato o modificato il modo di fotografare dei reporter?”

La specificità e originalità dell'approccio degli autori è poi confermata dall'attenzione rivolta anche a tre temi che, ad una osservazione superficiale, parrebbero marginali. Il primo è la diffidenza e sufficienza con cui per decenni si è guardato da parte della cultura 'alta' al linguaggio fotografico “strettamente legato ad un mezzo tecnico” al punto da inventarsi, sul piano normativo, nella tutela del diritto d'autore, l'esistenza di varie tipologie di fotografia. Il secondo è l'esclusione dei fotoreporter dall'ordine dei giornalisti fino agli anni Settanta del Novecento. Il terzo sono le tortuose modalità del riconoscimento della fotografia come bene culturale.

Gli autori non sembra abbiano incluso tra le fonti per le loro analisi gli archivi fotografici dei periodici e delle agenzie, ma, per quanto riguarda una simile scelta, possiamo immaginare le difficoltà che li hanno indotti alla rinuncia. In ogni caso, l'ampiezza di respiro del saggio riscatta agli occhi del lettore le imprecisioni, le dimenticanze e gli spiacevoli errori di edizione che purtroppo non mancano nel testo. Alcuni rapidi esempi. Si ignora, ad esempio, la produzione fotogiornalistica di Dino Buzzati, Enrico Emanuelli (definito in modo avventato scrittore "prestato al giornalismo"), Ciro Poggiali, Cesco Tomaselli; si dà erroneamente per dispersa quella di Virgilio Lilli (a cui, per altro, nel 1948, "Tempo" attribuirà addirittura la paternità del celebre scatto di Henri Cartier-Bresson realizzato a Srinagar, nel Kashmir, che propone un gruppo di quattro donne che pregano); non si richiamano, per restare sempre nel campo degli esempi, importanti lavori come i saggi di Maria Pia Critelli su Stefano Lecchi oppure il fondamentale saggio di Enrica Bricchetto sui giornalisti del "Corriere della Sera" in Etiopia dal 1935 al 1940; talvolta, poi, i programmi autocorrettivi dei testi, mal gestiti dai curatori dell'*editing* del volume, fanno scivolare i titoli stampati nel corso dell'Ottocento al secolo successivo.

A conclusione Lucas e Agliani si chiedono: "il fotogiornalismo sta morendo per obsolescenza? Ha esaurito la sua funzione storica? Perso la sua carica rivoluzionaria?". In realtà sta cambiando profondamente la visione ed il nostro rapporto con le immagini. Non è quindi solo una questione di tecnologie e di nuovi media, "ma di un mutato rapporto con la realtà e con la società" che è indispensabile comprendere e analizzare a fondo ripercorrendo con attenzione la storia della visione.

A questo proposito vorremmo approfondire brevemente due questioni che il saggio propone e che già richiamavamo.

La prima riguarda l'incontro tra la stampa di informazione e la fotografia nel corso della seconda metà dell'Ottocento e fino al primo decennio del Novecento in Italia. Vi è purtroppo in questo campo un generale silenzio incapace di superare, da un lato, il vizio di studiare la fotografia riconducendo all'esperienza dell'oggi tutte le modalità di rappresentazione degli avvenimenti e di fruizione delle relative immagini; dall'altro lato, vi è la disattenzione verso la possibilità di costruire un rapporto con la produzione ottocentesca capace di rileggere quell'esperienza nel contesto delle modalità di creazione di quelle fotografie e della loro riproposizione sulle pagine dei periodici.

Si tratta di avere il coraggio di affrontare lo studio delle fotografie tenendo conto della scarsa sopravvivenza degli originali e di un'ampia disponibilità di copie, filtrate attraverso la rielaborazione degli incisori che si assumevano il compito di trasportarle. Non si dimentichi infatti che gran parte di quelle tavole, di inequivocabile impianto formale legato alla nuova visione fotografica, venivano pubblicate con la firma dei copisti ed il puntuale rinvio alla ripresa, ben connotato dal nome dell'autore. Parimenti, quasi sempre, l'autore dei testi corrispondeva con quello delle immagini (si pensi ad Eduardo Ximenes, per richiamare un esempio). Più fotogiornalismo di così!

Siamo certi che un tale approfondimento condotto, ad esempio, su testate come "L'illustrazione italiana" o su periodici satelliti del quotidiano "Il corriere della sera", da "La domenica del Corriere" a "La lettura", produrrà un utilissimo approfondimento sull'evoluzione del rapporto tra fotografia e scrittura giornalistica in quelle pubblicazioni ed, ovviamente, nelle analoghe edite nello stesso periodo. In taluni casi avvalendosi, come indispensabile supporto di fonti, degli archivi fotografici storici dei periodici relativi.

A margine di queste considerazioni sta anche il richiamo a una lacuna del saggio di Agliani e Lucas, relativa alle prime forme di utilizzazione delle immagini fotografiche come strumento di lotta politica nel corso del primo decennio del Novecento. Tale pratica ebbe in Paolo Valera uno dei più noti sperimentatori (come dimenticare un *pamphlet* come *Le giornate di Sciarasciat fotografate*), ma siamo convinti che una più attenta analisi della pubblicistica minore (opuscoli, fogli volanti etc.), prodotta ad esempio dal Partito socialista italiano, potrebbe quasi sicuramente restituire interessanti scoperte.

La seconda considerazione riguarda la fotografia giornalistica nel corso degli anni della dittatura fascista. Raccogliendo anche le importanti indicazioni già avanzate da Gabriele D'Autilia in vari lavori, questa storia del fotogiornalismo suggerisce con grande lucidità il superamento del vecchio stereotipo che tendeva a riproporre l'Italia di quegli anni come un Paese isolato dalle esperienze del giornalismo illustrato, che venivano a compiersi in Europa e nel resto del mondo. Un conto, infatti, è la subalternità dei giornali al potere politico e il controllo poliziesco da questo instaurato, un altro è la conoscenza di nuove tendenze nell'ambito della cultura visiva internazionale. Quelle 'lezioni' che venivano ai fotografi e ai periodici italiani erano talvolta dileggiate, respinte, malamente reinterpretate, ma sicuramente erano ben note all'industria dell'informazione. Assai trascurato, in questo ambito di problemi, è, ad esempio, l'approfondimento dei timori, ripetutamente rilanciati dalla Società delle Nazioni negli anni Venti e Trenta, relativi al condizionamento derivante alla libertà di stampa da parte della propaganda politica con le nuove strutture organizzative messe a punto durante il primo conflitto mondiale e ampiamente perfezionate dalle esperienze totalitarie: tale fu appunto il fascismo in Italia e poi in altre nazioni europee, nonché la dittatura del proletariato che si andava costruendo nella Russia rivoluzionaria. Questi argomenti furono protagonisti di incontri internazionali a cui l'Italia partecipò sempre, per quanto spesso con grandi stonature, e vanno indagati anche nelle pieghe di esperienze importanti e grandi per la storia della fotografia quali, ad esempio, *Pressa* (Colonia 1928), *Film und Foto* (Stoccarda 1929) etc.

Siamo certi che un simile approccio di più ampio respiro riporterebbe nei giusti ambiti l'elaborazione storica di esperienze come "Tempo" e darebbe anche il giusto e corretto valore alla sistematizzazione di essa fatta da Federico Patellani nelle pagine dell'annuario "Fotografia" del 1943. Il volume è considerato giustamente un punto di arrivo importante per l'esperienza fotografica italiana, curato da tre persone assai diverse fra loro (Scopinich, Ornano e Steiner), lontane l'una dall'altra per competenze tecniche, per cultura fotografica e, non ultimo, per cultura politica. In tale opera era confluito il testo di Patellani considerato, impropriamente, anche come una sorta di manifesto del fotogiornalismo italiano non badando, ad esempio, – osservazione certo un po' marginale ma al tempo stesso, indiscutibilmente sostanziale – al fatto che quando il fotografo parla dell'impatto dell'esperienza internazionale della rivista in realtà si riferisce alle numerose edizioni in lingua estera di "Tempo", volute e sostenute economicamente dal Ministero della cultura popolare per pura emulazione e nel tentativo, tutto italiano, di porsi in competizione con le numerosissime edizioni in lingua della rivista "Signal", prodotta dagli apparati di propaganda germanici. Non sappiamo purtroppo che tipo di ulteriore bilancio ci avrebbe potuto consentire l'edizione dell'annuario per il 1944 che finì, giunto a buon punto di elaborazione, come ci aveva raccontato Scopinich nei primi anni Ottanta, tra le fiamme dei bombardamenti di Milano: la storia, però, non si scrive né con i se né con i ma.

Un'ultima doverosa osservazione va fatta nei confronti dell'apparato illustrativo: molto scarno, spesso lacunoso rispetto alle suggestioni proposte dal testo, troppo poco integrato, anzi sopraffatto dalla scrittura. L'immagini fotografiche in bianco e nero scelte per la documentazione del saggio ripropongono il massacro dei toni a cui il fotoreportage è stato a lungo sottoposto fin dalle sue origini; così, analogamente, l'immagine a colori finisce con l'essere ghezzata in inserti su carta patinata e costretta anche a spartirsi il poco spazio con una proposta di sguardo rivolta alla policromia della impostazione grafica delle diverse testate e della loro comunicazione visiva globale.

Sappiamo che queste 'vessazioni' sono frutto unicamente di scelte editoriali che gli autori dei saggi sono costretti a subire. Le nuove tecnologie, che ormai molto spesso troviamo a corredo delle opere a stampa, possono dare importanti contributi a superare questi problemi. Con pazienza attendiamo di vedere questi frutti, ma non riusciamo proprio a rassegnarci di fronte ad ogni occasione mancata.

La fotografia esposta



Alessandra Mauro
(a cura di),
Photoshow.
Le mostre che hanno
segnato la storia della
fotografia

Roma, Contrasto, 2014,
pp. 272, 100 ill.
ISBN 9788869654572
€ 45,00

La storia delle esposizioni artistiche si è imposta da una trentina d'anni come un campo di studi di carattere teorico e metodologico, entro cui la mostra è stata intesa sia come paradigma delle trasformazioni e dei cambiamenti che avvengono nella complessità del contemporaneo, sia come elemento essenziale per una corretta ricognizione del panorama artistico.

In questo contesto storiografico anche le mostre fotografiche hanno avuto studi dedicati ed è ora disponibile un volume collettaneo – *Photoshow. Le mostre che hanno segnato la storia della fotografia*, pubblicato in doppia edizione italiana e inglese – curato da Alessandra Mauro, direttrice editoriale di *Contrasto* e direttrice artistica della Fondazione Forma per la Fotografia di Milano, con vasta esperienza nel campo delle esposizioni fotografiche.

Nel colloquio che introduce il volume con Quentin Bajac, attuale direttore del Dipartimento di fotografia del MoMA, sulla fotografia e gli spazi di esposizione, Mauro afferma che *Photoshow* non si offre come un'opera teorica, ma è da intendersi come il frutto di una serie di pratiche. Nonostante tale asserzione, il volume nella sua complessa articolazione propone elementi di riflessione teorica ponendo come premessa una serie di domande: esiste una specificità nella pratica espositiva della fotografia? Come si narra la sua storia? E come si intreccia questa storia con quella generale della pratica fotografica?

Anche il progetto editoriale, come l'ideazione di una mostra, è il risultato di un montaggio dove l'ordine del discorso, lo spazio narrativo e la costruzione visiva concorrono a comporre l'opera critica, scandita in undici eventi espositivi ritenuti momenti nodali sia del dibattito critico sulla fotografia, sia nella storia delle "pratiche espositive". Il volume è pertanto organizzato in undici capitoli, affidati ad altrettanti autori (Gerry Badger, Quentin Bajac, Michel Frizot, Alessandra Mauro, Paul-Louis Roubert, David Spencer, Alessia Tagliaventi, Charles Traub, Lélia Wanick Salgado e Francesco Zanot) e affronta il rapporto tra storia della fotografia e storia dei musei, delle collezioni museali e degli eventi espositivi ad esse collegate. Il dialogo tra le opere e lo spazio espositivo è una delle questioni chiave che attraversano la storia delle esposizioni fotografiche dal 1839 – anno della partecipazione di Hippolyte Bayard alla mostra "caritatevole" organizzata per raccogliere fondi in favore delle vittime del terremoto della Martinica, allestita nel "palazzo dei banditori" di Rue des Jeûneurs – al 2001, anno della mostra *Here Is New York* sull'11 settembre.

Gli undici capitoli propongono, oltre al saggio storico-critico, schede di approfondimento (segnalate da un diverso tipo di carta), come nel secondo capitolo firmato da Badger sulle mostre fotografiche londinesi di metà Ottocento, i testi di Tagliaventi sulla committenza e il ruolo della corona inglese nella promozione della cultura fotografica, dalla mostra sulle immagini della guerra di Crimea, inaugurata nel 1855 alla Water Colour Society's Pall Mall East, commissionate a Roger Fenton dal principe Albert, al South Kensington Museum, il futuro Victoria & Albert Museum,

inaugurato dalla regina Vittoria nel 1857, che ospiterà nel 1858 la prima mostra internazionale di fotografia all'interno di un museo. Spencer, nel saggio sulla mostra internazionale di fotografia artistica a Vienna del 1891, introduce un'analisi dettagliata del catalogo pubblicato in occasione della mostra; Zanot, all'inquadramento storico della mostra *Film und Foto* (Stoccarda 1929), fa seguire un focus sulla fortuna critica della mostra.

Tra i fili che tessono la trama sottesa al progetto editoriale si individuano: i continui rimandi nell'ideazione delle esposizioni tra spazio museale e gallerie private; la selezione delle opere e la loro installazione nello spazio, che sovente assume il significato di una visione del mondo, un discorso sulla storia, un'interpretazione critica di aspetti della contemporaneità. Il ruolo del curatore o direttore di raccolte e collezioni pubbliche emerge in rapporto anche al tema dell'archivio, non più soltanto raccolta selezionata di documenti, ma dispositivo del presente. Alcuni capitoli sono infatti centrati sul ruolo del curatore, come Alfred Stieglitz e la 291 (Mauro) o Robert Delpire e il Centre National de la Photographie (Frizot). In altri l'attenzione è portata sulle sedi espositive, fra le quali il posto d'onore spetta ovviamente al celebre, nonché primo, dipartimento di fotografia nella storia museale, quello del MoMA. Creato nel 1940 da Alfred H. Barr, che lo affidò a Beaumont Newhall, cui succederanno Edward Steichen (1947-1961) e John Szarkowski (1961-1991), per mezzo secolo – come ricorda Alessia Tagliaventi – ha definito il nostro generale “orizzonte di aspettativa” rispetto alla fotografia.

Il volume presenta numerose illustrazioni e immagini degli allestimenti, integrando quanto presentato in studi recenti – come ad esempio *Public spaces. Propaganda Exhibitions from Pressa to the Family of Man 1928-1955*, curato da Jorge Ribalta nel 2008 – che consentono una circostanziata lettura delle diverse modalità di presentazione delle opere: dalle “quadriere” del *salon* ottocentesco – “modello della società borghese, del suo nascente gusto per l'arredamento e della necessità dell'opera d'arte come decorazione addomesticata degli spazi dell'abitare” – spazio di un'esperienza del gusto artistico ancora elitaria, alla Grande Esposizione Universale al Crystal Palace di Londra (1851), luogo della messa in scena della produzione e dell'innovazione tecnologica nazionale, ma anche di una nuova sociabilità come sottolinea Badger, che si sofferma sulla selezione e sul sistema di classificazione delle opere esposte. Alle nuove modalità espositive volute da Alfred Stieglitz alla 291 dedica pagine esaustive la stessa Mauro; Zanot si sofferma sulle concezioni dell'arte degli allestimenti nell'esposizione *Film und Foto* (1929), che tanto peso ha avuto sull'uso della fotografia nelle manifestazioni fieristiche ed espositive degli anni Trenta e Quaranta; Tagliaventi considera la progettazione del “diagramma del campo visivo” di Herbert Bayer, grafico austriaco proveniente dal Bauhaus e trasferitosi a New York nel 1938, per *Road to Victory* (MoMA 1942), curata da Steichen; Zanot affronta anche un altro momento nodale, il ribaltamento delle pratiche espositive apportate dall'arte concettuale e comportamentale, dall'allestimento come opera d'arte all'installazione e inclusione dell'osservatore.

Un ulteriore elemento di studio proposto riguarda la circolazione e la medializzazione dell'esposizione (attraverso articoli in periodici, riviste, libri, cartoline, internet) con l'apporto di cataloghi, saggi, illustrazioni e rassegne stampa. Pensare all'esposizione in termini di riproducibilità permette non solo di situare il fenomeno in una serie culturale più larga dei mezzi di riproduzione tecnica, ma anche di riflettere sulle loro relazioni reciproche. I modi della rappresentazione riproducibile (fotografia, incisione, tipografia, cinema) accentuano i fenomeni di diffusione e di circolazione nel tempo e nello spazio delle opere, degli oggetti o delle idee, rinforzando anzi il carattere di *mass media* dell'esposizione a un pubblico sempre più numeroso e disseminato.

Riassumendo, il volume pone al centro questioni nodali: la fruizione collettiva, la trasformazione del luogo espositivo nello spazio dove la fotografia può raccontare una storia, sostenere una tesi, affermare uno sguardo. E ora, “what's next?”, si chiede Mauro. La sola risposta possibile è la messa a fuoco di alcuni altri nodali interrogativi, fra i quali il ritorno alla materialità dell'immagine *versus* l'immaterialità. E Bajac avanza l'idea di progetti creati per un museo digitale.

Armenità, reiterazione e sopravvivenza



Claudio Gobbi,
Arménie Ville.
A Visual Essay on
Armenian Architecture

Ostfildern, Hatje Cantz,
2016, pp. 160, 125 ill.
ISBN 9783775741156
€ 45,00

“Un lavoro sulla forza dell’architettura armena, sulla sua atavica capacità di continuare a ripetere gli stessi segni e processi nello spazio e nel tempo per oltre 1500 anni, e sull’eredità di un paese da sempre diviso fra oriente e occidente”. Così Claudio Gobbi presenta il progetto *Arménie Ville*, concepito ormai dieci anni fa e ora pubblicato da Hatje Cantz. Il volume raccoglie 125 fotografie di chiese armene, distribuite su un territorio che dall’Europa occidentale si estende fino alla Russia, Medio Oriente e nell’Armenia caucasica: in questo modo si compone l’immagine di un’Armenia (o, meglio, di un’armenità) che spazia ben oltre i confini geografici della piccola Repubblica caucasica, quelli culturali dell’Armenia storica, ma anche quelli storici e temporali, introducendo il lettore al tema della diaspora armena e delle sue manifestazioni architettoniche più ricorrenti nel corso di un periodo di tempo che dall’Alto medioevo giunge sino ai giorni nostri.

A sottolineare la centralità dell’oggetto architettonico, le immagini non sono organizzate per provenienza documentale e/o geografica, bensì per varianti architettoniche, in particolare secondo la tipologia di tamburo (tondo, ottagonale, poligonale, a forma di ombrello, decorato o con colonne). In questo modo l’uniformità tanto cercata da Gobbi risulta ancora più accentuata e coerente, e gli edifici, pur inseriti in un contesto e in un paesaggio precisi, diventano nel loro reiterarsi un simbolo che supera i confini in cui è inserito, quasi un elemento ieratico. Allo stesso tempo l’autore fornisce al lettore più attento la possibilità di indagare altri aspetti, aggiungendo in fondo al volume un indice che non propone l’andamento sequenziale della pubblicazione bensì una numerazione delle fotografie in base all’epoca di costruzione degli edifici. In questo modo si evidenzia il ruolo fondante della cattedrale di Echmiadzin (che si trova nella prima fotografia dell’elenco), la più antica chiesa armena esistente: un modello che diventa nei secoli il vero e proprio prototipo della chiesa armena, subendo d’altra parte a sua volta diverse modifiche e aggiornamenti sulla base delle influenze artistiche romane, bizantine, persiane, come indagato nel saggio critico di Sophie Jung *L’eterno ritorno di due cupole*.

Le fotografie provengono da fonti diverse: scatti dell’autore o di altri fotografi contemporanei, documenti d’archivio (da Italia, Francia, Germania, Georgia e Armenia), immagini anonime e altre raccolte via internet, in una dinamica che vuole mettere al centro del discorso non l’autorialità, né l’elemento documentale, ma l’oggetto architettonico, sempre fotografato nel suo contesto senza presenza umana. Il suo ripetersi sempre uguale, o comunque riconoscibile, vuole sottolineare la costanza del modello architettonico nel tempo e nello spazio, il suo divenire un riferimento culturale e religioso imprescindibile nel corso dei secoli.

Si tratta dunque di un volume di architettura? Sicuramente no, nonostante la centralità dell’oggetto architettonico e l’attenzione ai diversi elementi costruttivi. Un libro fotografico?

Certamente, nella misura in cui le immagini proposte sfruttano l'elemento documentale della fotografia. Ma non è, e non vuole essere, un catalogo tradizionalmente inteso delle chiese armene nel mondo: come ben sottolineato nel saggio di Giacomo Daniele Fragapane *Topografia di una sparizione. La città armena di Claudio Gobbi*, la ricerca “esibisce innanzitutto l'impurità della sua dimensione seriale”; e se è vero che “Lo sviluppo di tale processo è potenzialmente inesauribile” proprio per le sue caratteristiche intrinseche, è il progetto stesso che, nell'eterogeneità del materiale, dichiara prima di tutto un'autorialità: questa, esclusa come elemento specifico del singolo scatto (nessuna referenza è presente per le fotografie), ritorna nell'idea che guida il progetto, “molto originale” come afferma Martina Corgnati nel suo testo *Claudio Gobbi. Atlante*, e allontana decisamente il volume dal repertorio architettonico, rendendolo invece pienamente libro d'artista. In questo senso ancora Corgnati afferma: “Claudio Gobbi [...] è ben intenzionato ad articolare un percorso [...] ambizioso e rigoroso, che non si risolve in una collezione più o meno estemporanea di immagini più o meno belle ma che, a partire dal suo linguaggio, quello fotografico [...] risalga fino alla costante di una dimensione simbolica forte”. E ancora, Hripsimé Visser nel suo testo dal titolo *Eredità* afferma: “Ma cosa vuole essere quindi questo progetto in senso fotografico? Gobbi gioca in modo complesso con i concetti di documento, realtà mediatizzata, riproduzione e formato, ma anche con le connotazioni di ricordo, segno, autenticità e distanza contro vicinanza”.

Nello sfogliare la pubblicazione colpisce proprio l'alternarsi, e in alcuni casi il sovrapporsi, di fotografie molto lontane tra loro: d'epoca o moderne, di edifici semi diroccati o appena costruiti. Il soggetto sembra essere sempre lo stesso, e in effetti il lettore, chiudendo il libro, resterà con l'impressione di uno stesso volto che muta età, espressione, colore e luminosità del contesto in cui è inserito. Si può quindi parlare di ritratti fotografici dell'elemento architettonico armeno che più di tutti è sopravvissuto a secoli di devastazioni naturali e dell'uomo, al genocidio del 1915-1916 e a quello culturale dei decenni successivi in Turchia.

GIOVANNI FIORENTINO

Fluidità partecipata



André Gunthert,
**L'immagine
condivisa.**
La fotografia digitale

Roma, Contrasto, 2016,
pp. 176, 49 ill.
ISBN 9788869656910
€ 21,90

Tra l'uso delle immagini amatoriali dei soldati americani di Abu Ghraib nel 2004 e la consacrazione del *selfie* proclamata da “Time” alla fine del 2013, intercorrono dieci anni utili per smontare alcune tesi pregiudiziali, accogliere gli usi imprevisti e sociali della fotografia che sopravvive a se stessa nell'importante e sostanziale passaggio dall'analogico al digitale e poter osservare e analizzare una serie di caratteristiche che ne contraddistinguono la straordinaria vitalità.

Il libro dello studioso André Gunthert, *L'immagine condivisa*, si presenta come l'elaborazione del lavoro militante di una personalità che ha vissuto e seguito senza pregiudizi, con attenzione e in presa diretta, le evoluzioni fotografiche del nuovo millennio, con un'attività produttiva che passa dalla piattaforma del blog *Culture Visuelle* alla ricerca sviluppata come co-fondatore di "Études photographiques" nel 1996. Ricercatore e professore associato di Storia visuale presso l'Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, Gunthert, a partire da alcuni dati di riferimento che riguardano lo scarto digitale e gli usi sociali della fotografia del primo tratto del nuovo millennio, presenta alcuni concetti di fondo, dalla "fluidità" alla "condivisione", dalla "partecipazione" alla "conversazione" che, immediatamente, spostano il territorio della fotografia dall'estetica e dalla storia dell'arte alle scienze sociali ed in particolar modo alla ricerca mediale che insiste sul versante digitale. Oltre le teorie allarmiste e pubblicistiche che annunciano da una parte l'invasione inerme delle immagini da *smartphone*, dall'altra una concorrenza improbabile tra amatori e professionisti, oltre tutti quei pregiudizi e il "panico morale" da *selfie* che può tranquillamente essere esteso ai *social network*, il punto di partenza per l'analisi di Gunthert è costituito da una certa ricerca teorica americana – e in particolare dai lavori degli anni Novanta di Fred Ritchin e William J. Mitchell – che dichiaravano la sconfitta del "regime di verità", la fine della fotografia o quantomeno l'apertura di un'epoca del sospetto generalizzato.

In effetti la prima importante risposta storica a Ritchin e Mitchell viene offerta, con le considerazioni di Gunthert, dall'affermazione importante e referenziale delle immagini digitali di Abu Ghraib, e a seguire dal moltiplicarsi testimoniale dell'immagine fotografica legata alla produzione amatoriale nei contesti degli attentati terroristici nelle grandi capitali europee. La verità fotografica, slegata dalla referenza analogica, è invece indissolubilmente legata alla singolarità e alla molteplicità di usi e contesti sociali. Così il vero paradigma della cosiddetta "rivoluzione digitale" è rappresentato – per lo studioso – dalla sua "fluidità", intesa come smaterializzazione dal supporto: "la conversione dell'informazione visiva in dati archiviabili, modificabili e comunicabili emancipa l'immagine dal suo supporto materiale". In realtà di smaterializzazione fotografica si comincia a parlare molto presto: Oliver Wendell Holmes in tal senso segna la strada alla metà dell'Ottocento. La fluidità di Gunthert sembra puntare maggiormente alla natura 'mobile' della fotografia digitale che la rende presto, grazie alla alleanza tra *smartphone* e *social network*, il contenuto più scambiato nel web. Il passaggio alla condivisione e alla connessione sono impliciti nella natura reticolare dello *smartphone* che rende l'apparecchio fotografico universalmente disponibile e versatile all'interazione e alla conversazione. Facebook diventa la più importante collezione di immagini del pianeta. L'amatore, rispetto al sostanziale immobilismo della fotografia professionale, spiega Gunthert, lascia registrare la grande eterogeneità degli usi personali e il paradigma della "conversazione" emerge con forza insieme ad alcuni degli autori di riferimento che hanno analizzato le trasformazioni culturali digitali, come ad esempio Henry Jenkins o Clay Shirky. La fluidità digitale favorisce lo sviluppo di una cultura dell'anonimato, della citazione, della connessione, del remix. La vera metamorfosi del panorama dell'informazione è l'appropriazione da parte del pubblico, grazie agli strumenti conversazionali dei *social network* che alimentano la vitalità e lo scambio sociabile della fotografia. Ancora utilmente Gunthert: "La fotografia connessa non esiste senza destinatario. Accanto a un'utilità di primo grado, i sistemi comunicanti conferiscono ugualmente alle immagini la funzione di avvio di conversazione o di unità dialogica".

La fotografia, come ci hanno insegnato, insistendo da punti di vista e in tempi differenti, Walter Benjamin e Marshall McLuhan è un *medium*, ma lo è sempre stato, anche nella sua precedente vita analogica. Un contesto di analisi specificamente mediologico consente di recuperare saperi laterali e pertinenti al mondo dell'immagine, ma la diffusione generalizzata della produzione e dell'uso fotografico – la fluidità digitale – apre ad una possibile nuova consapevolezza rispetto all'ambiguità

di un *medium* comunque iscritto tra opacità e trasparenza. L'apparecchio fotografico non è mai un mediatore trasparente della realtà, non a caso secondo una prospettiva genealogica Geoffrey Batchen parla per la fotografia di un atto di "decostruzione visuale". Credo, con Jenkins, o per altri versi con Jay David Bolter e Richard Grusin sulla scia di McLuhan, che i *media* digitali non segnino una particolare discontinuità nel processo evolutivo, soprattutto se paragoniamo gli attuali processi di mediamorfosi a quelli avvenuti in altre fasi storiche. Diventa ancora determinante il confronto con la storia e la cultura dei media. La fotografia digitale, con i suoi numeri, la sua vita quotidiana pervasiva e diffusa, nelle mani di un amatore che reinventa gli usi giorno per giorno in una dialettica aperta tra controllo e tattiche del consumo, rende sicuramente il processo più duttile e integrato, più intenso e diffuso, più potente e inarrestabile, in fondo più visibile e riconosciuto, o semplicemente più trasparente, riportando al centro della scena sociale e mediale quanto troppo a lungo è appartenuto al marginale e al rimosso.

TIZIANA SERENA

Il diametro dell'iconosfera



Andrea Pinotti /
Antonio Somaini,
Cultura visuale.
Immagini sguardi
media dispositivi

Torino, Einaudi, 2016,
pp. XXIII + 290,
ISBN 9788806160999
€ 28,00

Che cos'è la cultura visuale? In che modo il suo interesse per la visibilità delle immagini, i loro contesti d'uso e la loro efficacia può aiutarci a dipanare il significato della grande matassa di fotografie che caratterizza numerose pratiche sociali dell'aggravigliato tempo presente? La copertina bene annuncia i principali temi e gli intenti di questo nuovo volume di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, presentando quattro fotografie tratte dalla serie *Nacht* (Notte) di Thomas Ruff, risalenti agli anni Novanta. Sono fotografie scelte per la loro immediata contraddizione: se da un lato appaiono inscrivibili nella cultura "bassa" delle immagini (così come la loro stessa risoluzione sgranata, sfuocata, caratterizzata da una dominante verde che richiama il dispositivo ottico militare o di sorveglianza a raggi infrarossi, con cui sono state realizzate in assenza di luce diurna), dall'altro lato sappiamo appartenere all'"alta" cultura artistica, grazie alla ricezione nei circuiti espositivi internazionali.

Si tratta di una contraddizione che richiama un grande *tòpos* della cultura visuale, che suona come una dichiarazione di principi: la contestazione perorata con forza nei riguardi della distinzione fra immagini 'alte' e 'basse'. Una dichiarazione a cui seguono quei significati che velocemente si possono attribuire alle stesse quattro fotografie di Ruff, che subito anticipano al lettore una serie di temi sul tema dell'immagine dalla prospettiva della cultura visuale: l'esplicitazione del dispositivo tecnico nella sua realizzazione; la modificazione del visibile e la questione della visibilità che la

sua presenza impone; il suo rapporto con il potere. Subito viene posta l'enfasi sulla necessità di studiare le immagini come forme 'sitate' in un determinato periodo (come entità storicamente e socialmente determinate, in cui la valutazione della figura dello 'spettatore' – o meglio sarebbe precisare dell'osservatore – riveste un ruolo fondamentale) e altrettanto 'sitate' nei fenomeni della loro circolazione. In altre parole, si sottolinea come la cultura visuale consideri gli oggetti iconici collocandoli in un campo di forze in cui sono simultaneamente presenti sia i diversi *media* e dispositivi con cui essi si fenomenizzano per mezzo di diversi supporti (dall'analogico al digitale), sia le pratiche della visione e dello sguardo. La cultura visuale affianca dunque all'interesse tradizionale per la comprensione delle ragioni della loro produzione, quello che segue i momenti successivi collegati alla loro esposizione, fruizione e circolazione, ma anche quelli che vedono la loro appropriazione e trasformazione attraverso altri *media*, altri sguardi e spettatori.

Gli oggetti iconici, dotati di corpo, materialità, determinati da atti sociali, ricomprendono ovviamente le fotografie. In effetti, la copertina del volume sembra promettere anche un'attenzione nei confronti di una categoria particolare di immagine fra le immagini, che rivendica una specificità per il suo grado epistemico sulla realtà e le sue apparenze: la fotografia. Ma quale posto occupa la fotografia in seno alla cultura visuale e agli approdi metodologici dei *visual cultural studies*? Procediamo con calma, perché la risposta va cercata negli spazi interstiziali.

Il volume, con un funzionale taglio manualistico che bene sintetizza le linee di ricerca di Andrea Pinotti (docente all'Università di Milano) e Antonio Somaini (docente alla Sorbonne Nouvelle), co-curatori nel 2009 di un volume con temi tangenti agli studi di fotografia, dal titolo *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo* (Milano, Raffaello Cortina), presenta una disamina accurata delle teorie sull'immagine, secondo percorsi tematici articolati a partire dai sei capitoli: 1. *Un campo di studi transdisciplinare*; 2. *Genealogie*; 3. *Occhi, sguardi, spettatori*; 4. *Supporti, media, dispositivi*; 5. *Alta e bassa definizione*; 6. *Gli usi sociali delle immagini*. Dalla disamina delle maggiori teorie prodotte dalla storia dell'arte, dalla filosofia e dall'estetica, dalla storia del cinema e dal settore degli *screen studies*, emerge una serie di termini che vengono approfonditi e che saranno certo utili al lettore, fra i quali: *image vs picture*, *agency*, intermedialità, intertestualità, *mediascape*, *medium specificity*, *mixed media*, rilocazione, rimediazione, transmedialità, etc.

Alla fotografia spetta un posto d'onore fra le genealogie degli studi contemporanei di cultura visuale, assieme alla storia dell'arte nel momento delle avanguardie degli anni Venti e Trenta (secondo un raggruppamento che gli autori titolano di "doppia genealogia" e "doppia eredità"), partendo dalle teorizzazioni di Siegfried Kracauer e László Moholy-Nagy sul rapporto media e percezione e sul montaggio delle immagini, senza dimenticare Walter Benjamin, che puntualizzava che la fotografia con i suoi apparati poteva essere considerata come "un geysir di nuovi mondi iconici", giungendo fino alle questioni legate al tema della bassa e alta risoluzione. Il volume è corredato da una serie piuttosto limitata di illustrazioni (34 nel testo in bianco e nero e 17 tavole fuori testo a colori), fra le quali le fotografie sono una presenza importante (da Roger Fenton a Ruff, passando per i fotogrammi selezionati delle ecografie del feto in gestazione). La struttura tematica del libro, volutamente non cronologica, mette di fila teorie e metodologie utili per la comprensione dell'iconosfera, ovvero dell'esplosione delle pratiche legate alla produzione e diffusione ubiqua delle immagini fotografiche, da leggersi in relazione a nuove modalità culturali con le quali si affronta il tema del reale e del quotidiano secondo la retorica della 'oggettività'. Retorica che la fotografia stessa garantisce in quanto documento naturale, e sulla quale il volume in numerosi passaggi punta l'attenzione pur senza giungere a fornire un approfondimento, o a far vedere come l'applicazione di teorie e metodi potrebbe 'lavorare' con la fotografia. Per gli studi di fotografia restano sicuramente importanti le suggestioni di un intreccio 'transdisciplinare', ma credo non sia ancora trascurabile il monito di autori come Rosalind Krauss di non stemperare le

specifiche competenze nella lettura di un'opera, nel nostro caso di un'immagine particolare fra le immagini come quella fotografica.

In fondo vi sarebbe anche da dire che il presupposto di base della cultura visuale, la non distinzione fra alto e basso, è davvero tipica degli studi di fotografia, tanto che un curatore *sui generis* come Beaumont Newhall l'attuò nel lontano 1937 nella più celebre esposizione di fotografie, o più tardi un critico come John Berger la ribadì, smontando il tema della cultura 'alta', nel suo volume *Questioni di sguardi*, e ponendo il tema della comprensione dell'immagine dentro un orizzonte allargato (al diametro dell'iconosfera).

Autori

Joëlle Beurier

Insegna Comunicazione presso l'Università di Reims. Dopo aver studiato Storia alla Sorbonne (Parigi), nel 2007 ha ottenuto un PhD in Storia comparata presso l'Istituto Universitario Europeo di Firenze con una tesi sulla stampa illustrata francese e tedesca durante la Prima Guerra Mondiale (*Photographier la Grande Guerre, France-Allemagne. L'héroïsme et la violence dans les magazines*, 2016). La sua ricerca prosegue con studi sulle immagini di guerra (14-18 *Insolite. Albums-photos des soldats au repos*, Ministère de la Défense / Nouveau Monde 2014), sul sperimentalismo e sui gender studies.

Angelo Pietro Desole

È assegnista di ricerca presso il dipartimento di Studi storici, geografici e dell'antichità (DISSGEA) dell'Università di Padova. La sua ricerca storica verte sulla fotografia industriale, di architettura e di *reportage*. Ha realizzato campagne fotografiche in numerosi ex-stabilimenti italiani e da alcuni anni è impegnato in un lavoro di documentazione delle acciaierie ancora attive nell'Italia settentrionale.

Francesco Faeta

Ha insegnato Antropologia culturale presso le Università della Calabria, di Messina, di Roma "La Sapienza" e ha tenuto corsi e seminari presso istituzioni universitarie in Italia e all'estero, tra le quali l'École Pratique des Hautes Études e la Columbia University. È membro del Comitato Direttivo dell'Associazione italiana di Scienze Etnoantropologiche

e della Società Italiana per lo Studio della Fotografia, e fa parte della Commissione Nazionale Italiana dell'UNESCO. Dirige, per Franco Angeli, la collana "Imagines. Studi visuali e pratiche della rappresentazione". Il suo libro più recente è *Fiestas, imágenes, poderes. Una antropología de las representaciones* (Sans Soleil 2016).

Giovanni Fiorentino

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

Giacomo Daniele Fragapane

insegna Storia e teoria della fotografia presso lo IED ed Estetica del design presso l'ISIA di Roma. Tra le sue pubblicazioni recenti, *Brecht, la fotografia, la guerra* (Postmedia 2015); *Realtà della fotografia. Il visibile fotografico e i suoi processi storici* (Franco Angeli 2012); *Paolo Gioli - Naturæ* (Quinlan 2011) e, con altri, *Claudio Gobbi, Armenie Ville* (Hatje Cantz 2016); *AZ - Arturo Zavattini fotografo. Viaggi e cinema, 1950-1960* (Contrasto 2015); *La fotografia in Sardegna. Lo sguardo esterno* (Ilisso 2009 e 2010).

Sergio Giusti

Studioso e docente di fotografia, è interessato alla teoria del fotografico e

alla fotografia come forma artistica contemporanea, oltre che alle questioni teoriche del cambiamento analogico-digitale e alle sue conseguenze. Tra le sue pubblicazioni: *La caverna chiara. Fotografia e campo immaginario ai tempi della tecnologia digitale* (Lupetti / Museo Fotografia Contemporanea 2005) e *Il gesto e la traccia. Interazioni a posa lunga* (Postmedia Books 2015).

Benedetta Guerzoni

Ricercatrice indipendente, si occupa del rapporto tra media ed eventi storici, con particolare attenzione alle immagini di violenza sui civili per scopi di denuncia, memoria e rivendicazione politica. Ha pubblicato, in Italia e all'estero, numerosi saggi sulla documentazione visiva della Shoah, del genocidio degli armeni e della guerra di Etiopia (1935-1936). Ha scritto *Cancellare un popolo. Immagini e documenti del genocidio armeno* (Mimesis 2013) e *Una guerra sovraesposta. La documentazione visiva della guerra di Etiopia tra esercito ed Istituto Luce* (RSLibri 2014).

Adolfo Mignemi

Dal giugno 1994 al 2012 è stato responsabile del gruppo di lavoro nazionale sulle fonti fotografiche dell'Istituto Nazionale per la Storia del Movimento di Liberazione in Italia e della rete degli Istituti storici della Resistenza. Ha insegnato all'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino ed è docente del Master di Public History presso l'Università di Modena e Reggio Emilia.

Lucia Miodini

Insegna Storia della fotografia all'ISIA di Urbino, dove coordina il Corso di laurea specialistica in Fotografia dei beni culturali. Svolge attività curatoriale e di ricerca presso il Centro Studi e Archivio della Comunicazione

dell'Università di Parma. Tra le monografie, *Federico Garolla* (FIAF Torino 2016); *Gionata Xerra. Travellers* (Silvana 2014), *Uliano Lucas* (Bruno Mondadori 2012), *Lamberto Pignotti Poesia Visiva. Tra figura e scrittura*, (Skira 2012), *Gio Ponti. Gli anni Trenta* (Electa 2001); tra le curatele, *L'immagine del progetto. Fotografie dallo Studio Nervi* (Parma 2013), *Grande tavola Milano Poesia 90* (Skira 2009), *Crossroads Via Emilia Nino Migliori* (Damiani 2006).

Tiziana Serena

Professore associato all'Università di Firenze, dove insegna Storia della fotografia, affianca agli studi storici interventi teorici relativi all'archivio fotografico. Fra le recenti pubblicazioni: la curatela (con Costanza Caraffa) di *Photo Archives and the Idea of Nation* (De Gruyter 2015) e i saggi *Catastrophe and Photography as a "Double Reversal"*. *The 1908 Messina and Reggio Earthquake and the Album of the Italian Photographic Society* (2015) e *Editoria e fotografia attorno al 1890. L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia di Pietro Paoletti per Ongania-Naya* (2016). È Vice-Presidente della SISF dal 2011.

Irene Zoppi

Laureata in Storia della fotografia presso l'Università degli studi di Firenze, collabora con l'Archivio Storico Indire (Istituto Nazionale di Documentazione, Innovazione e Ricerca Educativa) di Firenze, occupandosi in particolare della documentazione fotografica. Ha collaborato con Archivi Alinari, Archivio Scala e Museo Salvatore Ferragamo. Per Indire ha recentemente partecipato all'allestimento della mostra "Radici di Futuro" (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 2015).

SAGGI

8 War, Constructions of National Identity, and Photography

— FRANCESCO FAETA

24 Fotografie amatoriali dei soldati francesi: dall'intrattenimento privato alla costruzione del volto moderno della sofferenza

— JOËLLE BEURIER

46 Costruire il futuro. L'industria mineraria e il ruolo della fotografia modernista durante il fascismo

— ANGELO PIETRO DESOLE

68 Earth e Street View Photography: esplorazioni e derive come brandelli della mappa sull'impero del codice

— SERGIO GIUSTI

FONTI

88 Gli album fotografici dell'Archivio Storico Indire. Memorie scolastiche degli anni Quaranta tra esposizione e archiviazione

— IRENE ZOPPI

100 La fotografia come paradigma interdisciplinare

— GIACOMO DANIELE FRAGAPANE

RECENSIONI

118 Uliano Lucas / Tatiana Agliani, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*

— ADOLFO MIGNEMI

121 Alessandra Mauro (a cura di), *Photoshow. Le mostre che hanno segnato la storia della fotografia*

— LUCIA MIODINI

123 Claudio Gobbi, *Arménie Ville. A Visual Essay on Armenian Architecture*

— BENEDETTA GUERZONI

124 André Gunthert, *L'immagine condivisa. La fotografia digitale*

— GIOVANNI FIORENTINO

126 Andrea Pinotti / Antonio Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*

— TIZIANA SERENA