



rsf

RIVISTA DI STUDI DI FOTOGRAFIA

sisf

Società italiana per lo studio della fotografia

Poste Italiane spa - Tassa pagata - Piegò di libro
Aut. n. 072/DCB/PII/VF del 31.03.2005

ISSN 2421-6941



N. 05 • 2017
Fotografia e Public History

rsf

RIVISTA DI STUDI DI FOTOGRAFIA

rsf rivista di studi di fotografia

Periodico semestrale

n. 5, 2017

Direttore scientifico

Tiziana Serena

Direttore responsabile

Giovanna Calvenzi

Redazione

Antonello Frongia, Sauro Lusini, Monica Maffioli

Comitato di redazione

Cosimo Chiarelli, Laura Corti, Giacomo Daniele Fragapane, Adolfo Mignemi, Silvia Paoli

Comitato Scientifico

Alberto Abruzzese, Jan Baetens, Costanza Caraffa, Francesco Faeta, Giovanni Fiorentino, Thilo Koenig, Maria Grazia Messina, Maria Antonella Pelizzari, Michel Poivert, Luigi Tomassini, Roberta Valtorta, Giorgio Zanchetti

Progetto grafico

Luca Pitoni

Digitalizzazione immagini

Giovanni Martellucci

Proprietà

SISF Società Italiana per lo Studio della Fotografia

Abbonamenti (print e on-line)

Socio SISF (compreso nella quota associativa)

Ordinario € 40; sostenitore da € 50; ente € 500

Segreteria organizzativa SISF: Maria Francesca Bonetti

<http://www.sisf.eu/sisf/come-associarsi> · info@sisf.eu

Non socio SISF

Individuale € 50

Firenze University Press – Via Cittadella 7 – 50144 Firenze (FI)

<http://www.fupress.com> · ordini@fupress.com

Istituzionale € 100

Casalini Libri SpA – Via Faentina 169/15 – 50014 Caldine Fiesole (FI)

www.casalini.it · info@casalini.it · tel. +39 055 50181

RSF. Rivista di studi di fotografia

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

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

Copyright © 2017 The Authors. The authors retain all rights to the original work without any restrictions.

Open Access. This issue is distributed under the terms of the Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license ([CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)). The Creative Commons Public Domain Dedication ([CC0 1.0](https://creativecommons.org/licenses/publicdomain/0.0/)) waiver applies to the data made available in this issue, unless otherwise stated.

Published by Firenze University Press – Università degli Studi di Firenze

Via Cittadella 7 – 50144 Firenze, Italy

<http://www.fupress.com>

Printed in Italy

Indice

4 Editoriale 05
— TIZIANA SERENA

SAGGI 01
FOTOGRAFIA
E PUBLIC HISTORY

8 Un cammino accidentato: fonti documentali, fotografie e scrittura nella pratica della Public History
— ADOLFO MIGNEMI

30 Public History e diffusione sociale della storia: la fotografia come fonte privilegiata
— MANFREDI SCANAGATTA

52 Public History, antropologia, fotografia: immagini e uso pubblico della storia
— FRANCESCO FAETA

64 Public History e fotografia: una sfida complessa
— GIOVANNI FIORENTINO

SAGGI 02
ALTRI STUDI

82 Tradizione e modernità: la doppia anima della Società Fotografica Italiana (1889-1915)
— FRANCESCA STROBINO

FONTI

104 Dal museo alla scuola. I giovani riscoprono la storia dei loro quartieri nelle fotografie di Rodrigo Pais
— GLENDA FURINI
FRANCESCO SIRLETO

116 Corpi di reato. Un'archeologia visiva dei fenomeni mafiosi nell'Italia contemporanea
— TOMMASO BONAVENTURA
ALESSANDRO IMBRIACO
FABIO SEVERO

RECENSIONI

134 Maria Francesca Bonetti / Clemente Marsicola (a cura di), *Alfabeto fotografico romano. Collezioni e archivi fotografici di istituzioni culturali in Roma*
— SAURO LUSINI

136 Marco Antonetto / Dario Reteuna (a cura di), *Il pittorialismo italiano e l'opera fotografica di Peretti Griva*
— MARIA FRANCESCA BONETTI

139 Clément Chéroux (a cura di), *Walker Evans*
— ANTONELLO FRONGIA

141 Roberta Valtorta / Renate Siebenhaar (a cura di), *Pietro Donzelli. Terra senz'ombra. Il Delta del Po negli anni Cinquanta*
— MARGHERITA NAIM

144 Autori

Editoriale 05

Dedicata al tema “Fotografia e Public History”, la sezione monografica di questo numero raccoglie alcuni esiti di un dibattito, tuttora in corso, sulle modalità del lavoro storiografico prodotto per un’audience non specializzata e che si basa su un impiego significativo delle immagini. Le pratiche della Public History, volte a comunicare contenuti storici in modo corretto ad un ampio pubblico, essendo animate da particolari finalità didattiche, educative e partecipative, vedono quasi necessariamente l’impiego della fotografia in tutti quei processi collegati al tema della identità e della memoria. Da qui il nostro interesse.

Il dibattito a cui faccio riferimento si è sviluppato negli ultimi sei mesi in Italia a partire almeno da due convegni: *l’Incontro fra fotografia e Public History* (1-2 dicembre 2016), sollecitato da Serge Noiret e Gabriele D’Autilia, organizzato a Roma dall’Istituto Luce con la partecipazione della SISF, dell’International Federation for Public History oltre che del Master in Public History dell’Università di Modena e Reggio Emilia e dell’Università di Teramo, e il *IV Convegno internazionale della Public History* (5-9 giugno 2017), organizzato dall’International Federation for Public History nella sede di Ravenna del Dipartimento di beni culturali dell’ateneo bolognese.

I contributi qui proposti, discussi inizialmente nelle sedi di cui sopra, invitano a confrontare le metodologie di analisi e di utilizzo delle fonti visive, fra cui quelle fotografiche. Se l’obiettivo finale è quello di contribuire alla costruzione di un dialogo interdisciplinare, i passi intermedi sono quelli di tentare uno sconfinamento per aprire a nuove prospettive di indagine ‘sulla’ fotografia e ‘con’ la fotografia in ragione della sua specificità come immagine, che reclama di essere interrogata come fonte, più che come documento ‘naturale’ di immediata significazione. Secondo angoli di osservazioni differenti – da quello dell’antropologo, a quello dello storico, passando per quello del sociologo – Francesco Faeta, Giovanni Fiorentino, Adolfo Mignemi e Manfredi Scanagatta riflettono sul nodo dell’impiego della fotografia nei processi di rilettura e ricodificazione della storia, che passano attraverso la condivisione pubblica di memorie private o collettive. Molto spesso si tratta della memoria di un territorio, secondo una scala sociale e ambientale che tende a valorizzare le differenze culturali nella dimensione locale, privilegiando piccoli paesi o singoli quartieri, raggruppamenti familiari o gruppi sociali, e operando attraverso la condivisione di contenuti grazie alla partecipazione degli utenti. In questa dimensione *glocal*, in cui la specificità del *locus* viene valorizzata da sistemi di comunicazione globali nella narrazione di ‘storie’ alternative alla ‘storia’, la fotografia da mero

documento *prêt-à-porter* diviene vera e propria sostanza visiva nei processi legati ai quadri sociali della memoria. Una fotografia onnipresente nella sfera pubblica, nella sua ostentata unidirezionalità di prova attendibile, fino allo statuto di verità, e per questo motivo tanto interpretata tendenziosamente come documento quanto sottovalutata come fonte.

La parte saggistica e monografica è seguita da altri due interventi nella sezione delle Fonti, nei quali emergono i temi della periferia (geografica o mentale) e della rappresentazione di luoghi e simboli, che lambiscono i confini della Public History. Il primo, un testo di Glenda Furini e Francesco Sirleto dedicato agli esiti di una mostra sul tema dell'abitare in periferia la quale, una volta dislocata a Centocelle, ha dato luogo a processi di partecipazione alla memoria collettiva del quartiere grazie anche al coinvolgimento attivo di studenti liceali. Il secondo intervento presenta una selezione di opere dal progetto fotografico *Corpi di reato*. Si tratta in questo caso di una esemplificazione di come la fotografia possa costruirsi come fonte oltre che documento, oltrepassando il genere del reportage, muovendo dalla consapevolezza che se il passato è costruito a partire dal presente, grazie ai processi di selezione e analisi del materiale degno di essere valutato come storico, bisogna altresì considerare che, a sua volta, il passato si è proiettato nel presente producendo e selezionando materiali per esser considerati storici o per non esserlo affatto. Lo sguardo di Tommaso Bonaventura e Alessandro Imbriaco, coadiuvati da Fabio Severo, intende dare visibilità al fenomeno della Mafia – che negli ultimi decenni ha cambiato fisionomia e, di conseguenza, ha determinato diversi modi di rappresentazione – creando nuovi materiali da inserire nel flusso della memoria e del suo oblio, proponendo così una frattura nella dialettica fra passato e presente. Si tratta di un processo di 'riscrittura' viva con fotografie destinate alla dimensione, per l'appunto, 'pubblica', che riscattando periferie geografiche e mentali le ricolloca al centro di un discorso sulla storia. Un processo che viene innescato dalla postura conoscitiva del fotografo il quale analizza, seleziona e produce nuovi materiali che vogliono costituire una sfasatura, secondo quella "intempestività" indicata da Giorgio Agamben come carattere dell'essere contemporaneo.

Il numero ospita poi un saggio di una giovane studiosa, Francesca Strobino, sui tentativi fallimentari di modernizzazione della Società fotografica italiana, ad inizio del Novecento, attraverso un dialogo con il settore industriale delle arti grafiche e fotomeccaniche indirizzato a conquistare un ampio pubblico di lettori e cultori della fotografia.

Tiziana Serena

— saggi

FOTOGRAFIA E PUBLIC HISTORY

8 **Un cammino
accidentato: fonti
documentali, fotografie
e scrittura nella pratica
della Public History**
— ADOLFO MIGNEMI

30 **Public History e
diffusione sociale della
storia: la fotografia
come fonte privilegiata**
— MANFREDI SCANAGATTA

52 **Public History,
antropologia,
fotografia: immagini
e uso pubblico della
storia**
— FRANCESCO FAETA

64 **Public History
e fotografia:
una sfida complessa**
— GIOVANNI FIORENTINO

ALTRI STUDI

82 **Tradizione e modernità:
la doppia anima della
Società Fotografica
Italiana (1889-1915)**
— FRANCESCA STROBINO

Un cammino accidentato: fonti documentali, fotografie e scrittura nella pratica della Public History

Abstract

Public History relies on complex textual forms, in which photographs, movies, sounds, oral memories and, in small part, writing, interact with one another. Common standards of presentation for such diverse sources have not yet been defined. Furthermore, the practice of Public History often generates texts in which photographs are reproduced without any critical analysis of their internal evidence and contextual information, such as their archival history. This essay discusses some of the methodological issues and of the technical tools related to the use of photographs in Public History.

Keywords

COLORED PHOTOGRAPHS, MEMORY, NARRATIVES, PUBLIC HISTORY, SOURCES

N el racconto storiografico, ha scritto lo storico Silvio Lanaro, —
la scrittura non vuole dire solo efficacia comunicativa, rigore di argomentazione, rapporto corretto con le fonti, eleganza stilistica: vuol dire anche, e soprattutto, confronto con le tecniche adoperate da altri, con le testimonianze che difficilmente si lasciano sopraffare, con tutti i generi letterari improntati alla narrazione di accadimenti reali, con l'angoscioso dilemma dei silenzi, delle rimozioni e dei tabù imposti da una qualsiasi censura collettiva, con la mutevolezza e l'aleatorietà di un lessico mutuato spesso da altre discipline —¹.

E ha aggiunto: gli storici, solitamente,

—
non si pongono, né in termini teorici né in termini pragmatici, il problema della scrittura come elemento costitutivo della ricerca e della sua stessa articolazione concettuale ⁻².
—

Questo ventaglio di problematiche ci sembra rappresenti con efficacia le incertezze e le difficoltà vissute quotidianamente dal *public historian* nella divulgazione dei risultati della propria ricerca. In primo luogo: incertezze.

Il percorso che stiamo per proporre non sarà pertanto un tentativo di sistematizzazione organica, ma più semplicemente esso si farà premura di esporre spunti, rilievi autocritici, a volte semplici enunciazioni: in altre parole esempi ed osservazioni derivanti dal paziente cammino intorno all'uso delle immagini fotografiche, intese come fonti documentali, alla ricerca di certezze che, vogliamo premettere, quasi mai sono state interamente raggiunte.

La pratica della Public History passa attraverso forme di scrittura quali mostre, musei, filmati documentari, spettacoli teatrali, pubblicazioni, banche dati, programmi televisivi. Forme di scrittura che sono trasformate in continuazione dall'evoluzione tecnologica e dalle modalità della comunicazione storiografica utilizzate. A differenza della storiografia generale, la Public History sconta la necessità di utilizzare linguaggi non esclusivamente scritti ma complessi, fatti di immagini fisse e in movimento, di suoni, di memorie orali e, seppur in parte minima, di scrittura. Non dobbiamo confondere la divulgazione della storia con la Public History anche se spesso, sul piano della scrittura, i confini si fanno molto labili e si rischia di essere sopraffatti, più che dai contenuti, dalle esigenze di efficacia comunicativa.

Affermando ciò, è possibile considerare numerosi esempi di situazioni problematiche. Proveremo a richiamarne tre, fra le più ricorrenti. In primo luogo: la difficoltà di far intendere al 'lettore' medio la differenza tra memoria e storia; poi: l'abuso del ricorso all'"analogia" nell'interpretazione storiografica; ed infine: la necessità di 'tradurre' i diversi linguaggi che vengono così generalizzati (spesso per ignoranza rispetto alle loro peculiarità ed ai relativi caratteri storici).

Il ricordo come costruzione verbale

Sulle questioni della distanza e dell'interrelazione tra storia e memoria, come è noto, si sono riempite migliaia di pagine, ma restano ancora le domande: cos'è il ricordo? Cosa significa scrivere la storia? Quali modalità ne regolano le distanze?

Le problematiche dei rapporti tra ricerca, memoria e storia sono emerse nel dibattito sulle fonti orali, ad esempio, fin dai suoi esordi, ed è oltremodo interessante soffermarsi su tale percorso. Riflettendo sull'aspetto narrativo della documentazione orale, nel momento in cui viene raccolta, Alessandro Portelli ha rilevato come, dal punto di vista dello storico:

—
una delle illusioni che hanno mosso tutto il nostro lavoro è stata che, attraverso la ricerca sul campo, attraverso la “testimonianza diretta”, parola che tendo a non adoperare, attraverso l’incontro con “i protagonisti”, noi avevamo accesso all’“esperienza”, al “vissuto”. Uno dei grandi argomenti critici nei confronti dell’uso delle fonti orali è stato che questo non era vero, nel senso che fra l’accaduto [...] e la narrazione che ne raccogliamo [...] sono passati [spesso molti anni] e quindi c’è di mezzo il problema della “memoria”, nonché l’unilateralità inevitabile della ricostruzione.

—
Osserva ancora: “non è che si ha accesso al vissuto, ma si ha accesso a una narrazione, a una costruzione verbale, che qualcuno fa per informarti di quanto gli è successo”. E conclude:

—
nelle fonti orali ci sono tutte le distanze del mondo: la distanza cronologica, il filtro della memoria e quello linguistico. A ciò noi ci siamo avvicinati essenzialmente per due strade. Una, quella di verificare se quello che ci è stato detto era vero, utilizzando tutti gli strumenti ordinari dell’analisi storiografica. L’altra faccia di questa verifica era: ma siamo proprio sicuri che i documenti d’archivio siano sempre attendibili? Non ci sarà anche lì di mezzo il filtro del linguaggio, della memoria, del punto di vista? ⁻³

—
Tutto questo non facile cammino ha sicuramente aperto a quella generale rinnovata critica delle fonti che, a partire dagli anni Settanta, la storiografia ha dovuto compiere, tanto che Jacques Le Goff, nel suo ormai classico *Storia e memoria*, scrive che in campo storiografico il ricorso alla storia orale, alle autobiografie, alla storia soggettiva “allarga la base del lavoro scientifico, modifica l’immagine del passato, dà la parola ai dimenticati della storia” ⁻⁴.

Il filtro del linguaggio

Le fotografie parrebbero porsi abbastanza ai margini di queste problematiche. In realtà non è così. Basta pensare al gravame del tempo che ogni documento visivo trascina con sé: guardiamo alle stesse immagini in modo assai diverso nel tempo. È compito di chi utilizza documenti visivi compiere il massimo sforzo per storicizzarli e per guidare il ‘lettore’ delle proprie ricerche attraverso il numero più elevato possibile di informazioni che consentano di ripercorrere il cammino a ritroso. Tale operazione andrà fatta nella consapevolezza che ogni individuo, inoltre, ha un proprio immaginario visivo, quasi un dizionario, ma che al tempo stesso implica la presenza di codici interpretativi pressoché unici e, talvolta, non condivisibili.

Le fotografie poi sono portatrici di un percorso narrativo le cui implicazioni possono essere facilmente ripercorribili oppure apparire quasi inesplicabili. Nel primo caso pensiamo alle fotografie più ricercate

sul piano formale, che quindi implicano il ricorso a codici che possono essere maggiormente conosciuti e decifrabili: le cosiddette immagini icona. Nel secondo caso pensiamo alle fotografie personali, private, dinanzi alle quali, da un lato, è frequente affidarsi all'approccio istintivo, immediato; dall'altro, diviene indispensabile costruire intorno ad esse una distanza emotiva che, tuttavia, può far correre il rischio di paralizzare ogni tentativo di interpretazione. Analogamente alle osservazioni di Portelli in riferimento alle fonti orali, dobbiamo accorgerci che per avere accesso a queste fonti dobbiamo affrontare necessariamente il problema del linguaggio. Impariamo ad avere un approccio filologico alle fotografie che sappia avere forti radici nel contesto storico in cui l'autore delle immagini è vissuto. Sforziamoci di far parlare tutte le immagini, non solo quelle che appaiono formalmente belle, perché è la 'brutta' fotografia, quella che non sappiamo dove collocare, che deve indurci a soffermarci e percorrere un supplemento di indagine storiografica. Impariamo ad essere revisionisti delle nostre stesse osservazioni e a trovare sempre il più adeguato posto ad ogni frammento di memoria del tempo, dichiarando senza remore il punto esatto in cui il nostro cammino è costretto ad interrompersi; non facendo mistero del punto da cui sarà indispensabile ripartire con nuove analisi.

È questo, certamente, il compito primario di una elaborazione storiografica scientifica, degna di considerarsi accademica. Ma anche la Public History deve dare, in questi casi, un significativo contributo, a patto di non perdersi lungo i sentieri contorti della ricostruzione sensazionalistica. Questa constatazione ci conduce direttamente a riflettere intorno a quello che abbiamo indicato come il secondo grande rischio.

Analogie

L'analogia percorre da sempre le problematiche del lavoro storiografico nel suo oscillare tra primato del presente sul passato, come direbbe Jean Chesneaux⁻⁵, e le tentazioni di consegnarsi alla retorica del passato. Johann Gustav Droysen ha scritto:

—
Per la natura dei suoi materiali [lo storico manca] del grande ausilio che l'empiria del fisico trova nell'osservazione e nell'esperimento [ma, appunto, l'indagine storica trova un surrogato all'esperimento] illuminando a mezzo di analogie questa oscura incognita.

E prosegue:

l'analogia, per illuminare un processo, si serve di un processo simile svoltosi in condizioni simili [...] l'analogia mira appunto a illuminare il meno noto con il più noto, dopo che se ne sia riconosciuta la somiglianza⁻⁶.

—
L'abuso dell'analogia sta proprio in questo spazio: nell'irresponsabile forzatura degli elementi analizzati e nella semplificazione dei percorsi

che finisce per trasformare la somiglianza in tragica caricatura. Parfrasando Luciano Canfora dobbiamo ancora chiederci: “cosa significa ‘pensare’ un fatto storico?”⁻⁷. Utile guida è la riflessione che egli ha prodotto analizzando l’analogia come forma essenziale della conoscenza e in particolare quel suo essere anche lo strumento principe della conoscenza storica. Ma, prosegue Canfora, “l’analogia ha anche un’altra faccia. Non solo meccanismo spontaneo (autoregolazione del pensare), ma anche frutto di ‘consapevole’ sforzo mirante a rendere comprensibile ciò che, nell’isolamento, non emergerebbe”⁻⁸. È per tale ragione che “si potrebbe delineare una vera e propria storia del pensiero storiografico legata all’idea-forza dell’analogia (o meglio al suo concreto operare)”⁻⁹. Conclude: “nell’analogia è dunque il punto d’incontro tra conoscenza storica e concezione della storia”⁻¹⁰.

Nulla, forse, più della fotografia ha la capacità di evocare l’analogia, poiché la conoscenza e il riconoscimento sono resi possibili dal confronto tra ciò che abbiamo di fronte e ciò che già conosciamo. Se la narrazione verbale al primo approccio costringe la nostra memoria a mettere in campo un po’ tutto il nostro complesso di funzioni sensitive all’approccio immediato, diversamente la narrazione visiva stimola pressoché in modo esclusivo la percezione visiva. È per tale ragione che l’atto di accostarsi a una fotografia, condotto senza avvertimento critico, rischia di indurre percezioni ed interpretazioni errate. Come è noto, nell’Ottocento, l’ingenuo entusiasmo che la diffusione della fotografia fece sì che qualche storico la scambiasse per una sorta di epifania della realtà e preconizzasse la morte della storiografia tradizionale.

Il ricorso all’uso della documentazione visiva nell’ambito di un percorso che intende avvalersi dell’analogia è pertanto più complesso di quanto si possa immaginare: non vi è spazio di indagine intorno alla fotografia o al filmato selezionati che non debba essere analizzato criticamente e dichiarato apertamente da chi intende avvalersene. Sta qui una delle maggiori difficoltà che lo studioso incontra nell’elaborare un percorso storiografico attraverso le immagini. Da questa considerazione discende l’invito alla cautela che argomentiamo.

Traduzioni

A proposito infine della ‘traduzione’ dei linguaggi, ci sembra opportuno soffermarsi almeno sulla sovrapposizione del colore nei documenti visivi nati in bianco e nero, proprio perché è diventata una pratica talmente diffusa da non suscitare più ‘scandalo’, ma (questo è più grave!) da considerarsi quasi un vezzo a cui si ricorre, spesso istintivamente, per rendere più omogenei i materiali visivi utilizzati montati in successione. Tanto che talvolta può capitare, all’interno di uno stesso documentario, di vedere ripassare le stesse sequenze, ora colorate, ora nell’originale bianco e nero. Ricordo ancora, nei primi anni Novanta (fu un vero e proprio choc) la visione dei filmati proposti a Caen negli spazi del *Mémorial*. In essi infatti lo spettatore si trovava di fronte ad un abile montaggio fatto con materiali documentari originali girati dagli Alleati

Fotografia realizzata da Lewis Hine nel 1908 a Ellis Island proposta in versione colorata da “La Repubblica” il 2 gennaio 2017 (Flores d’Arcais 2017, p. 17)



durante gli sbarchi in Normandia del 1944, intercalati e integrati con lunghi brani e sequenze del film *The Longest Day* (1962) senza alcuna segnalazione delle ‘citazioni’, tranne che negli autoassolutori *credits* finali ⁻¹¹.

La casistica di immagini fotografiche nate rigorosamente in bianco e nero e colorate, probabilmente all’unico scopo di suggerire l’idea del ritrovamento ‘eccezionale’ di un ‘nuovo’ documento visivo, è a dir poco sterminata.

Di recente ci è accaduto di trovare in veste acquerellata una famosa fotografia di Lewis Hine, scattata nel maggio 1908 a Ellis Island, ad una migrante italiana, Anna Schiacchitano, originaria di Mont’Allegro, giunta con i suoi tre figli (Paolo, Maria e Domenico, in braccio alla madre) per raggiungere il marito Giovanni Gustozzo a Scranton, in Pennsylvania, dove lavorava come minatore (fig. 1) ⁻¹².

A Milano, in piazzale Loreto, il 29 aprile 1945 vengono scattate, soprattutto dai fotografi del gruppo Publifoto, numerose fotografie che ritraggono i cadaveri dei gerarchi fascisti fucilati a Dongo. I cadaveri sono sospesi alla travatura di un distributore di benzina per essere mostrati alla massa di persone che si era adunata e avvicinata in quel luogo. Un operatore svizzero girò anche un breve filmato con pellicola a colori, del quale il settimanale “L’Europeo” pubblicò alcuni fotogrammi nel 1970 ⁻¹³: il colore fornisce alle immagini un tono meno drammatico, tanto che una di esse finisce anche nelle pagine di un manuale scolastico nel 1985 ⁻¹⁴. Recentemente (e la rete internet ha fatto da amplificatore), è iniziata la circolazione di copie colorate delle fotografie di Publifoto scattate sul piazzale e di quelle realizzate degli operatori Alleati all’obitorio di Milano ove i corpi era stati poi trasferiti. Nelle varie



02

Fotografia realizzata da Roberto Cacchi nell'inverno 1943-1944 durante la ritirata italiana sul fronte russo. L'immagine è riprodotta in Dal Don a Nikolajewka 1968, pp. 56-57

interpretazioni cromatiche, la camicia di Clara Petacci assume anche svariate colorazioni: dal bianco al verdino.

Non mancano, anche se molto più rari, i casi contrari di fotografie che vengono utilizzate in versione bianco e nero pur essendo nate a colori. Nel 1943, ad esempio, in Polonia il tenente Roberto Cacchi, durante il rientro in Italia dopo la disfatta militare sul Don, riprese dal finestrino del suo treno, in modo del tutto casuale, un trasporto di ebrei provenienti dalla Francia, diretto ai campi di concentramento. Ci risulta si tratti di scatti abbastanza rari, forse addirittura delle uniche riprese realizzate da parte di un italiano di quel tipo di convogli. Le due fotografie, realizzate su pellicola a colori, sono state ripetutamente pubblicate, ma in bianco e nero per drammatizzare maggiormente il soggetto ⁻¹⁵. E vogliamo aggiungere: così come vennero quasi sempre pubblicati in bianco e nero – con rare eccezioni, fra le quali l'edizione "Il Diaframma" del 1968 (fig. 2) – gli scatti a colori realizzati da Roberto Cacchi in Russia con le famosissime riprese delle interminabili colonne di soldati italiani in marcia appiediti nella neve.

Nell'ambito cinematografico, poi, non meno interessanti sono le colorazioni dei materiali filmici nati in bianco e nero o l'inquietante sovrapposizione a film muti di sonori artefatti che danno voce a cannoni che sparano, a soldati che marciano, etc. Sembra non ci si renda mai pienamente conto che i film nati in bianco e nero erano pensati come tali dai loro autori e che l'assenza del sonoro imponeva una precisa narrazione per immagini.

Gli storici e la "traduzione"

Alla fine degli anni Novanta del Novecento riscontra grande successo una serie di documentari televisivi di argomento storico, diffusi da una emittente britannica, basati su materiali filmici a colori girati tra la seconda metà degli anni Trenta e la seconda metà degli anni Quaranta. Il titolo della serie era *The Second World War in Colour* ⁻¹⁶. La serie includeva materiali cinematografici a colori della propaganda di guerra americana, britannica e tedesca, nonché alcuni filmati amatoriali, sempre a colori, tra i quali le riprese di Adolf Hitler girate da Eva Braun a Berchtesgaden, rinvenute dagli Alleati alla fine della guerra e trasferite

negli Stati Uniti come “preda bellica”. Il successo ottenuto dai documentari convinse alcuni produttori britannici a creare qualche cosa di analogo sulla prima guerra mondiale, utilizzando filmati in bianco e nero ricolorati digitalmente ⁻¹⁷.

Nel 2004 Piero Melograni recensì, dalle pagine di “Domenica Il Sole-24 Ore”, la pubblicazione di questi ultimi materiali, proposti in due dvd con una antologia di filmati da parte di Fremantle Home Entertainment. Così scriveva:

—
ovviamente il colore è stato aggiunto di recente, grazie alle nuove tecnologie, e qualcuno ha protestato asserendo che si tratta di uno stravolgimento: le immagini erano state girate in bianco e nero e tali devono restare. Ma non siamo d'accordo. Nel caso dei documentari, infatti, il problema della coloritura delle immagini si pone in termini diversi che per gli antichi film a soggetto tipo *Metropolis* o *Tempi moderni*. Questi film sono opere d'arte concepite, pensate e realizzate per il bianco e nero. Colorarli oggi può essere un abuso. Ma i documentari della guerra 1914-18 intendevano rappresentare fedelmente la realtà così come essa era e quella realtà si mostrava a colori, non in bianco e nero. La distorsione rispetto alla verità è semmai costituita dal bianco e nero, non dall'immissione del colore. Se la coloritura viene oggi compiuta in modo corretto, l'effetto può essere emozionante ⁻¹⁸.

—
La giustificazione di questa apologia di una ‘falsificazione’ dei documenti era, da un lato, la discutibile introduzione di criteri estetico-formali nella valutazione della natura documentale di una fonte, dall'altro l'abbandono a valutazioni emozionali da parte dello storico nella selezione delle fonti utilizzabili, senza alcuna attenzione all'infondatezza dell'affermazione per la quale se in quegli anni fosse esistito il cinema a colori, sia i soldati ripresi che il pubblico a cui le immagini erano destinate avrebbero accolto con pari entusiasmo questo spettacolo. In realtà in quel periodo – gli storici del cinema insegnano – si coloravano, spesso e molto, le pellicole bianco e nero, ma nessuno si era mai premurato di farlo sui documentari di guerra. In effetti ci si sarebbe dovuti interrogare sulle ragioni di quella scelta, visto che proprio nel corso della Grande Guerra la fabbrica della visione venne reclutata ampiamente dalle nascenti forme di propaganda istituzionale.

Ho sempre citato questo esempio come un brutto scivolone in cui era incorso uno storico serio quale Melograni. Peraltro egli fu tra i pochi attenti alle nuove fonti della storia contemporanea (anche se non provò mai a ricorrere ad esse) e si impegnò a sottolinearne l'importanza. Quel suo grande entusiasmo per le immagini colorate fu accolto praticamente dal silenzio che si rivelò, comunque, anche assenza di ogni approccio critico all'iniziativa. Né più né meno di come era accaduto alcuni mesi prima, quando lo stesso Melograni aveva scritto dalle colonne del “Corriere della Sera”:

—
l'Italia possiede un grande patrimonio di immagini cinematografiche, fotografiche e televisive capaci di documentare il suo passato, ma non lo valorizza abbastanza e rischia addirittura di perderlo.
—

E riferendosi agli archivi dell'Istituto Luce, "i quali contengono una eccezionale documentazione cine-fotografica del secolo XX", proponeva:

—
sarebbe augurabile che a questo primo e prezioso nucleo si associassero privati ed enti, al fine di costituire una vera e propria "Società della memoria", un'impresa capace di assumere proporzioni notevoli. [Ma] oltre che proteggere e conservare, essa dovrebbe promuovere un' intensa e qualificata utilizzazione del materiale documentario [...]. La memoria di ogni individuo – in ogni epoca della storia – è soprattutto memoria visiva. E oggi, in piena civiltà delle immagini, non si può pensare a una didattica che faccia a meno delle immagini filmiche. Mostrare film sulle guerre o sui campi di sterminio è spesso ben più impressionante che parlarne ⁻¹⁹.
—

Negli anni successivi, quando in Francia verrà proposta dalla rete televisiva France 2 la serie *Apocalypse* ⁻²⁰, sulle pagine di "Libération" si aprirà (molto probabilmente anche alla luce di questo pur particolarissimo dibattito italiano) un articolato confronto originato da un intervento di Georges Didi-Huberman intitolato *En mettre plein les yeux et rendre "Apocalypse" irregardable* ⁻²¹. L'articolo si apriva con queste parole:

—
Les images nous rendent l'histoire visible. Elles assument un rôle crucial dans notre façon de comprendre ce qui s'est passé, ce qui se passe autour de nous. Un rôle crucial, cela veut dire: à la croisée des chemins, donc pour le meilleur ou pour le pire. C'est en cela que les images – y compris les images du passé – sont toujours des objets politiques et, même, des actes politiques: des prises de position.
—

Ed oltre:

—
En mettre plein les yeux: c'est le contraire exactement de donner à voir. [...] Ce qui compte est l'acte, et son résultat. Coloriser, technique vieille comme le monde, n'est rien d'autre que maquiller : plaquer une certaine couleur sur un support qui en était dépourvu. C'est ajouter du visible sur du visible. [...] Le mensonge ne consiste pas à avoir traité les images mais à prétendre qu'on nous offrait là un visage nu, véritable, de la guerre, quand c'est un visage maquillé, "bluffant", que l'on nous a servis.
—

Per concludere:

—
La série *Apocalypse* n'a 'restauré' ces images que pour leur rendre une fausse unité, un faux présent de reportage et de mondiovision. Elle a pensé que nous étions trop stupides pour -accepter de voir des bribes blêmes, des lacunes, des bouts de pellicule rayés à mort. Elle s'est tout approprié et ne nous a rien restitué. Elle a voulu nous en mettre plein les yeux et, pour rendre les images bluffantes, elle les a surexposées. Façon de les rendre irregardables.
—

È importante soffermarsi su questo tipo di situazioni perché evidenziano la difficoltà e gli ostacoli del percorso di cui ci stiamo qui occupando. E ritornando al problema del disinvolto utilizzo delle immagini in movimento, vale la pena di sottolineare ancora almeno una cosa: ciò che stupisce è il silenzio generale degli storici del cinema ⁻²². Anche il cinema, va rammentato, come la fotografia ha una storia di tecnologie che hanno fortemente condizionato i prodotti, ma se nel caso del cinema – dove ad esempio lo statuto di autore ed originale sono “di impervia definizione” ⁻²³ – vi è stata forse una maggior attenzione filologica all'utilizzo dei materiali, questo è avvenuto quasi soltanto nel ristretto ambito disciplinare.

Documenti

Queste ultime osservazioni ci portano direttamente al centro della riflessione che vorremmo sviluppare in relazione ai caratteri documentali delle fonti. È opportuno sottolineare alcuni caratteri generali che sono distintivi dei documenti. Affidiamoci alla guida di Paola Carucci, che riflettendo sulle fonti archivistiche ha sottolineato:

—
I documenti hanno caratteristiche diverse da quelle delle opere d'arte e dei libri e queste caratteristiche hanno contribuito a determinare un tipo specifico di fruizione. [...] Le opere d'arte e i libri nascono per essere destinati a chiunque sia in grado di vedere, leggere, capire. I documenti, invece, non nascono per essere destinati ai futuri utenti degli archivi, nascono con finalità giuridiche e amministrative, o meramente pratiche, strettamente connesse – in ogni caso – alle funzioni e alle competenze proprie degli uffici e degli enti che li pongono in essere [...].

Anche quando il soggetto che produce il documento è consapevole della rilevanza storica della propria attività (e quindi dei documenti che la testimoniano), il documento non viene posto in essere affinché un giorno uno storico possa studiarlo [...]. Sarà poi compito dello storico analizzare anche le intenzioni dell'autore nella valutazione critica del documento [...]. I documenti cioè non sono strumenti immediati di diffusione della cultura, ma richiedono sempre una mediazione, più o meno complessa, sia quando gli utenti sono specialisti, sia quando gli utenti sono persone non qualificate ⁻²⁴.
—

È noto anche come il problema dei criteri per l'edizione delle fonti sia uno dei principali assilli della storiografia in generale. Scrive in merito Carucci:

—
L'apparato critico – archivistico e bibliografico – fornisce elementi che fanno intendere il percorso seguito dall'autore nella sua ricerca e permette ad altri di verificare o di riprendere e approfondire lo stesso tema o di intraprendere altre indagini partendo da quelle stesse citazioni. Le citazioni, dunque, debbono essere precise ed esaurienti –²⁵.
—

Il problema riguarda, ancor più e soprattutto, i materiali visivi, sonori, cinematografici: in altre parole le cosiddette 'nuove fonti'. A differenza di quanto avvenuto nel campo dei testi scritti tradizionali, non si sono ancora messi a punto, né collaudati, standard minimi di presentazione delle nuove fonti, utilizzate in modo non solo da appagare le eventuali curiosità del 'lettore professionale', ma tale da offrire a tutti indistintamente chiarezza e trasparenza sui materiali scelti per elaborare il prodotto finale.

Protocolli di edizione

Occorre affrontare seriamente la definizione di questi protocolli onde contenere il triste spettacolo che accompagna spesso la pubblicazione, ad esempio, delle immagini fotografiche nei giornali e nei saggi prive di ogni indicazione sulla provenienza, autorialità, caratteri materiali, etc. Nel caso dei saggi, va sottolineato che ciò avviene, di fatto, con la complicità morale degli autori dei testi. Sono problemi che accomunano ogni forma di elaborazione storiografica, ma che, nell'ambito della Public History, sono destinati ad accentuarsi.

La chiarezza e trasparenza delle fonti è oltretutto una delle principali forme di tutela reale della documentazione, poiché consente di verificare in ogni momento la provenienza dei materiali, quindi la loro origine e, di conseguenza, l'utilizzo che degli stessi è stato fatto nel tempo. Purtroppo la fotografia, anche per la sua natura di merce, è destinata a vedere facilmente sopraffatti i suoi caratteri costitutivi sia estrinseci (materialità, linguaggio) sia intrinseci (autore, data, narrazione). Non è raro trovarsi di fronte addirittura a collane di saggi realizzati a partire dagli archivi di agenzie fotografiche –²⁶ nei quali la quasi totalità delle immagini è priva delle indicazioni cronologiche e autoriali, benché i singoli materiali fotografici riprodotti rechino puntualmente sul *verso*, di norma, tali dati. È un po' come se una collana di antologie di testi letterari vedesse firmati i brani scelti e pubblicati con il nome dell'editore anziché dell'autore. Chi mai si potrebbe permettere impunemente un simile comportamento? Con le immagini, sia fisse sia in movimento, questa sembra essere divenuta invece prassi diffusa, nonostante la crescente tutela giuridica del diritto d'autore in campo fotografico anche nel nostro Paese.

È invalsa purtroppo, anche in ambito scientifico, la prassi in ragione della quale, individuata una fotografia presso un archivio, raramente

ci si pone il problema di capire il percorso che ha portato a quella specifica stampa. Accade così che addirittura il dettaglio di una fotografia possa finire per assumere significati e valenze lontanissime da quelli che avevano caratterizzato l'agire del fotografo. In altre parole: troppo di frequente accade che i valori documentali storici siano totalmente stravolti.

Tra le immagini di Robert Capa scattate in Italia nel 1943 ve ne sono tre molto conosciute sul piano del soggetto rappresentato, ma assai meno 'definite' in relazione alle circostanze storiche in cui esse sono state scattate. Si tratta di due fotogrammi relativi ad un ufficiale italiano, accompagnato da una ragazza che lo affianca spingendo a mano la bicicletta, ripresi da Capa mentre si trovava a bordo di un'auto che stava sorpassando una colonna di prigionieri. Il terzo fotogramma ritrae invece un gruppo di giovani in borghese, armati con moschetti e seduti sul tettuccio di un camion. Queste fotografie vennero riprese rispettivamente all'interno della Sicilia nei pressi di Nicosia il 28 luglio 1943 e a Napoli ai primi di ottobre. Esse sono state nel tempo variamente attribuite a momenti della Campagna d'Italia diversi da quelli reali: le prime due, ad esempio, al territorio di Salerno in quanto il soldato e la ragazza con la bicicletta evocavano sul piano iconico quel "tutti a casa" del post 8 settembre; la terza a Palermo (e tale appare tuttora nella selezione ufficiale delle immagini di Capa, conservate all'International Center of Photography di New York) ⁻²⁷, dove però non vi fu alcuna partecipazione armata dei cittadini, a fianco degli Alleati, nella occupazione della città. La breve sequenza del soldato e della ragazza addirittura continua imperterrita questa sua fantasiosa peregrinazione geografica, come ci è capitato di riscontrare di recente nelle pagine di una tesi di laurea, discussa al Politecnico di Milano e dedicata all'ipotesi di una mostra da tenere alla Triennale sulla Resistenza in Piemonte, nella quale l'immagine è qualificata come il ritratto di "un partigiano con una ragazza staffetta e la sua bicicletta" ⁻²⁸.

Un secondo esempio: la fotografia di Giuseppe Negri, partigiano della 52^a Brigata Garibaldi, che sulla piazza di Dongo mostra il cappotto tedesco indossato da Mussolini al momento del suo arresto il 27 aprile 1945. L'istantanea venne scattata dai fotografi di Publifoto nel maggio 1945 nel corso della prima ricostruzione fotogiornalistica della cattura di Mussolini. Abbiamo ritrovato l'immagine nel percorso fotografico della mostra 1943-44. *Il sud fra guerra e resistenza*, tenutasi a Roma nel corso del 2015. La fotografia però è stata 'ambientata' a Napoli, forse volendo evocare le giornate dell'insurrezione della città contro i tedeschi oppure (la didascalia non va oltre l'indicazione del luogo) il commercio di materiali di casermaggio che si sviluppò nella città dopo la cacciata dei tedeschi e l'arrivo degli Alleati ⁻²⁹.

Il terzo esempio è fornito da una fotografia realizzata nel 1944 nel Biellese e dal senso che essa ha assunto in ragione di una ricerca più approfondita. Nell'estate del 1944, nel Biellese, il partigiano Luciano Giachetti, Lucien, ritrae un partigiano che sta per esplodere un colpo

di pistola alla testa di un prigioniero. Nel dopoguerra la fotografia è venduta a Giorgio Pisanò che sta conducendo un'inchiesta giornalistica sulla guerra partigiana per conto dell'editore Rusconi. Vi sono molte ragioni per supporre che Pisanò non abbia avuto indicazioni circostanziate e verificabili sull'episodio a cui si riferiva l'immagine, tanto che a distanza di qualche anno egli la pubblicherà con due diverse didascalie: nelle pagine di "Gente" del marzo 1961 ⁻³⁰ l'episodio è ambientato nel Bellunese, mentre nelle pagine dei volumi *Storia della guerra civile in Italia* (1966) ⁻³¹ l'episodio è correttamente ambientato nel Biellese. Fin qui nulla di diverso rispetto ai casi precedenti, salvo che l'accesso all'archivio originale, ove sono conservati i materiali di Giachetti, ha rimesso tutto in discussione. Infatti, dopo la morte del fotografo, avvenuta nel luglio 1993, la famiglia mi chiese di occuparmi dei materiali relativi alla sua attività professionale, che conoscevo solo indirettamente essendo stato Giachetti, per tutta la vita, una persona un po' scontrosa, ma soprattutto molto gelosa del proprio lavoro. Pur avendo dedicato alla sua attività vari saggi, non mi aveva mai consentito di accedere direttamente ai negativi e alle schede di catalogazione che era solito predisporre nell'archiviare i suoi materiali. Quando mi fu possibile esaminare i negativi originali scoprii così che nel 1944 egli non aveva fotografato un'esecuzione: egli l'aveva semplicemente ricostruita. La sequenza originale degli scatti mostra infatti che prima era stata messa in scena una fucilazione (della quale, peraltro, non si vedevano gli inevitabili segni sul corpo del presunto condannato) e che alla fine di tutto il gruppo (plotone di esecuzione e condannato) si era radunato per discutere la messa in scena ⁻³².

Un quarto esempio è rappresentato da una immagine abbastanza nota di David Szymin, noto come David Seymour o con lo pseudonimo Chim, scattata tra fine aprile e inizio maggio 1936 a Badajoz, Estremadura, in Spagna. La fotografia mostra una folla adunata durante un comizio sulla riforma fondiaria. Le persone guardano con grande attenzione l'oratore, che si trova in alto su di un palco; al centro è una donna che sta allattando il figlio. L'immagine venne ripetutamente pubblicata, con una corretta indicazione del soggetto, da "Regards" (14 maggio 1936), da "AIZ. Arbeiter Illustrierte Zeitung" (29 luglio 1936) e "Nova Iberia" (gennaio 1937); poi, inspiegabilmente, venne usata sulla copertina dell'opuscolo *Madrid* dedicato ai drammatici bombardamenti della città da parte dei tedeschi. Qui la fotografia era tagliata in modo da concentrare l'attenzione sulla donna, sul suo sguardo preoccupato volto verso l'alto come quello delle persone che la circondavano. Da quel momento l'immagine mutò soggetto, divenendo la rappresentazione di inermi cittadini che guardavano smarriti verso l'alto osservando l'arrivo dei bombardieri. Ripetutamente riprodotta a partire da quest'ultima 'edizione', per ritornare al contesto spazio-temporale e contestuale corretto quella fotografia ha dovuto attendere il ritrovamento nel 2007 della "valigia messicana" contenente 4.500 negativi originali di Capa, Seymour e Gerda Taro realizzati in Spagna durante la guerra civile, tra

Le fotografie di Tino Petrelli proposte da "L'Unità. Edizione dell'Italia Settentrionale" del 29 aprile 1945, p. 2



i quali era presente anche il negativo originale di Chim di cui abbiamo parlato ⁻³³.

Il quinto esempio, infine, riguarda una fotografia oggi considerata un'icona della partecipazione delle donne alla lotta di Resistenza in Italia. Scattata il 28 aprile 1945 a Milano da Tino Petrelli, che 'organizzò' la ripresa, essa nasceva come una 'ricostruzione'. Il fotografo fece consegnare delle armi a tre ragazze incontrate nella zona di Brera e le ritrasse in alcuni scatti, due dei quali vennero pubblicati dall'edizione milanese de "L'Unità" del 29 aprile (fig. 3) ⁻³⁴. Lo scatto, che proponeva l'immagine delle donne mentre avanzavano impugnando le armi alla testa di un gruppo di partigiani, scomparve immediatamente dalla circolazione in seguito alla causa intentata a Publifoto da una delle persone che in essa compaiono.

Ritornò a circolare negli anni Settanta, recuperata dal movimento di emancipazione delle donne, per il carattere fortemente simbolico della ripresa, divenendo rapidamente un'icona. La fotografia di Petrelli fu però da quel momento riproposta con una diversa inquadratura, tutta concentrata sulle tre ragazze, a cui nel frattempo era stato anche modificato lo *status*: da donne che pattugliavano le vie di Milano erano diventate tre studentesse di Brera.

La nuova pubblicazione fu accompagnata anche dalla progressiva identificazione delle donne e delle loro vicende personali. Quando nei primi mesi del 1985 individuai la sequenza all'archivio Publifoto e selezionai i tre scatti per una mostra fotografica, Petrelli non fu in grado di fornirmi molte informazioni (circostanze, numero complessivo degli scatti, etc.), salvo chiarirmi la ragione della nuova inquadratura che si era andata imponendo: nessun criterio estetico, solo che dopo la protesta del partigiano con la pistola, ritratto alle spalle delle ragazze (fig. 4) e la minaccia di intentare una causa all'agenzia fotografica, era stato deciso da Vincenzo Carrese, titolare di Publifoto, di graffiare il negativo originale nella zona che ritraeva l'uomo, in modo da evitare una casuale stampa a tutto campo della fotografia. Il caso aveva voluto che l'operazione finisse per migliorare anche il taglio dell'immagine. Fu all'inaugurazione della mostra del 1985 che Mario De Micheli, testimone di



04

Il pannello della mostra *400 immagini della Resistenza*, realizzata nel 1985, con l'intera sequenza, allora conosciuta, di tre immagini scattate da Tino Petrelli

quelle giornate milanesi, mi rivelò i particolari dell'epilogo drammatico di quella messa in scena: una delle tre donne, inesperta di armi, aveva colpito a morte la sorella, anch'essa ritratta nel gruppo fotografato –³⁵.

Qualche anno dopo venne rinvenuto uno spezzone cinematografico che ritraeva a sua volta le ragazze mentre si stavano predisponendo per la messa in scena fissata da Petrelli –³⁶. Alcuni mesi fa, di nuovo in modo del tutto casuale, mi è capitato di rinvenire, nelle pagine di un supplemento del 6 maggio 1945 al periodico romano "La settimana", un quarto fotogramma di quella sequenza (fig. 5) –³⁷. È lo stesso gruppo in marcia, ritratto però in controcampo: non più ripreso frontalmente da

Pagina tratta dal supplemento al n. 17 del 6 maggio 1945 di "La settimana" (L'insurrezione del nord 1945, p. 3), con la quarta immagine realizzata da Petrelli



destra ma dal lato sinistro. Ovviamente di questo scatto non dovrebbe esistere più alcun negativo originale, visto che la sequenza conservata a Milano era composta, già nel 1985, da tre soli fotogrammi.

Ci si è soffermati a lungo su questa vicenda in quanto l'immagine scelta consente di rappresentare in modo articolato il processo di trasformazione di una fotografia in un'icona. Al tempo stesso il caso considerato evidenzia come la trasformazione di immagini legate ad eventi storici avvenga solitamente attraverso un percorso tipico delle indagini di ricostruzione nell'ambito della Public History. Di qui la rilevanza fondamentale dei protocolli di edizione.

In generale non possiamo pensare che i problemi siano principalmente quelli della eccessiva semplificazione nella comunicazione o dell'esplosivo intreccio tra memoria ed elaborazione storica che spesso caratterizzano gli elaborati di Public History. Inoltre credo sia oggi ampiamente acquisita l'idea che la neutralità delle scienze storiche è un problema falso e irrisolvibile, che deve essere superato dalla più ampia ed esplicita dichiarazione degli intenti e delle pratiche scientifiche adottate.

L'archivio come possibile luogo di convergenza scientifica delle esperienze

Fin qui ci siamo occupati della scrittura storiografica. Vorrei ora soffermarmi brevemente su quella particolarissima pratica della Public History consistente nell'esposizione apparentemente neutrale di materiali storici e di documenti raccolti in un determinato archivio, che in questo modo vengono resi disponibili agli studiosi e al pubblico. È una vecchia questione che ogni tanto riaffiora irrisolta: lo testimonia la quasi totale assenza di contributi venuti dalla ricerca storica accademica all'aggiornamento delle pratiche archivistiche, in relazione alle nuove fonti sia orali sia visive.

Le banche dati pubbliche di immagini sono forme di scrittura che si collocano quasi naturalmente nello spazio sociale e culturale della Public History. Abbiamo in questo campo alcune grosse esperienze su cui siamo chiamati a riflettere, ponendo come questione centrale soprattutto l'impegno a restituire con la banca dati la reale struttura degli archivi che ad essa concorrono: non può essere sufficiente disporre di migliaia di immagini senza avere la possibilità di conoscere anche il legame che le unisce (ad esempio: unitarietà di un servizio di fotoreportage, appartenenza ad un album, etc.).

Vale la pena di richiamare la positiva esperienza condotta dall'Istituto Luce nei confronti del proprio archivio fotografico, sulla cui importanza ci siamo già soffermati ricorrendo alle parole di Piero Melograni. Negli ultimi anni il Luce ha compiuto uno sforzo meritevole per consentire il massimo accesso al suo patrimonio documentale, sia cinematografico sia fotografico. È stata pertanto realizzata una enorme banca dati di libero accesso a tutti i suoi materiali già catalogati e a quelli in corso di riordino e descrizione. Pur con gli inevitabili limiti sul piano della definizione delle immagini riprodotte, la banca dati risulta uno strumento elastico e quindi realmente utile alla ricerca che, ad oggi, consente l'accesso a 200.000 schede catalografiche, 4.000 ore di filmati e 400.000 fotografie.

Quali possibili espansioni potrebbero esserci a questo genere di archivi in rete? L'esperienza dell'accordo tra l'Istituto Luce e il gruppo *Returning and Sharing Memories* sui materiali coloniali suggerisce importanti e suggestive tendenze. Il progetto è nato proponendosi di raccogliere, restituire e condividere le tracce di memoria che testimoniano il passato coloniale del nostro Paese. Esso nasce nel 2010,

inizialmente sulla spinta di un precedente progetto sulle memorie coloniali messo a punto da “Moxa (Modena per gli Altri)”, con l’adesione di varie istituzioni culturali italiane ⁻³⁸ e di numerosi atenei ⁻³⁹. Dopo la sottoscrizione di un accordo pluriennale tra gli atenei di Modena-Reggio Emilia, Napoli e Addis Ababa per sviluppare uno studio congiunto del passato comune italo-etiope, nel 2011 prende forma anche il protocollo con l’Istituto Luce. Nel 2014 il progetto *Returning and Sharing Memories* è stato allargato all’Albania. La possibilità di un accesso interattivo all’archivio da parte dei centri di ricerca che hanno aderito al progetto permetterà ai ricercatori dislocati, ad esempio, di disporre delle singole immagini in alta definizione. Il protocollo consente anche ad altri studiosi di collaborare con l’archivio nello studio dei singoli materiali, rendendo disponibili tutte le informazioni raccolte (identificazione di persone, luoghi, contesti, etc.) non note o in contrasto con i dati posseduti dal Luce.

Alcune interessanti prospettive

L’uso di immagini nelle attività della Public History ha indotto in moltissimi casi la creazione di archivi di materiali digitalizzati, soprattutto fotografici, che finiscono puntualmente in rete senza alcun tipo di strumenti critici di accesso: dagli elementi descrittivi generali al rinvio ai luoghi di conservazione degli originali di partenza. Tutti gli storici sono avvertiti rispetto a questo tipo di rischi. Tuttavia la frequenza con cui si incappa in questi errori deve indurre alla massima attenzione. Le vicende di Giachetti e di Seymour, sopra ricostruite, insegnano molte cose e devono indurre, in ogni caso, a non dare mai per scontato alcun fatto.

Un ultimo richiamo. Come si è già detto, la fotografia per suo carattere materiale di produzione è tale che una stessa immagine si può riproporre in versioni molto differenti. La cosa purtroppo è ovvia, ma non scontata. Abbiamo visto un esempio legato alle diverse interpretazioni della fotografia; altri potrebbero essere fatti ragionando sulle nuove immagini che ogni taglio sull’originale può comportare. Sarebbe pertanto utile iniziare ad affrontare anche il problema della comparazione dei documenti fotografici e degli strumenti tecnici che possono consentire tale operazione in modo sistematico.

Vorremmo comunque concludere con una precisa proposta operativa: tra i primi impegni della Associazione Italiana di Public History dovrebbe collocarsi il tentativo di produrre un agile manualetto per la redazione di un testo di Public History, capace di indurre a riflettere sulle “inderogabili norme e cautele” che devono osservarsi divulgando un testo di Public History ed a rammentare che, nella migliore delle ipotesi, “la mancata osservanza di dette norme e cautele può rendere ‘intrasmissibile’ uno scritto anche se per altri aspetti eccellenti” ⁻⁴⁰.

Siamo partiti per sviluppare queste nostre considerazioni dalle asserzioni un po’ provocatorie di un importante storico contemporaneista italiano e vorremmo concluderle richiamando le parole di uno storico

inglese di origini germaniche, Geoffrey R. Elton, studioso in varie occasioni molto discusso, conservatore, i cui orizzonti sul piano culturale ed esistenziale si trovavano sicuramente agli antipodi di quelli di Lanaro. Nel ciclo di lezioni *Return to Essentials* egli scrive: “Per lo storico può essere motivo di conforto sapere che non è la prima volta che la sua professione naviga in un mare d’incertezza” ⁻⁴¹. E prosegue: “Io credo che non vi sia alcuna alternativa a un lavoro duro e attento alle fonti, rispettoso nell’interpretazione” ⁻⁴². Più avanti specifica: “La cosiddetta lezione della storia non ci insegna ad agire in un modo o nell’altro ora, ci insegna piuttosto a pensare più in profondità, con più completezza e sulla base di un’esperienza enormemente ampliata, circa le nostre attuali possibilità d’azione” ⁻⁴³. E ancora: “In un’un’impresa intellettuale che non raggiunge conclusioni definitive e unanimemente accolte, questo può sembrare ovvio, ma talvolta anche l’ovvio deve essere riaffermato” ⁻⁴⁴.

Infine, rivolgendo l’attenzione ai problemi della scrittura storiografica, Elton annota: “Una delle prove fondamentali della qualità di un lavoro storico sta nella sua leggibilità. La storia, anche quella più seria, è interessante, e lo storico che riesce a renderla noiosa meriterebbe la gogna” ⁻⁴⁵.

Parte di questo testo è apparsa in Bertella *et al.* 2017, pp. 211-231.
⁻¹ Lanaro 2004, pp. 9-10.
⁻² *Ibid.*, pp. 143-144.
⁻³ Portelli 2008, pp. 109-110.
⁻⁴ Le Goff 1982, p. 87.
⁻⁵ Chesneaux 1977.
⁻⁶ Droysen 19666 [1937], p. 91.
⁻⁷ Canfora 1982, p. 9.
⁻⁸ *Ivi*, p. 25.
⁻⁹ *Ivi*, pp. 29-30.
⁻¹⁰ *Ivi*, p. 49.
⁻¹¹ Muscio 2000, p. 1075.
⁻¹² Flores d’Arcais 2017, p. 17. Cfr. anche Mangione 1983, p. 129.
⁻¹³ Un documento 1970, pp. 64-73.
⁻¹⁴ Cartiglia 1985, p. 314. L’immagine ripresa è quella a p. 67 dell’articolo citato in “L’Europeo”.
⁻¹⁵ La prima pubblicazione delle

immagini è in Dal Don a Nikolajewka 1968. Cfr. anche Mignemi 2003, pp. 134-135.
⁻¹⁶ Cfr. Sills-Jones 2010, pp. 115-130. Devo a Tiziana Serena questa interessante segnalazione e la seguente, nonché il testo di Georges Didi-Huberman ripreso più avanti.
⁻¹⁷ Cfr. Misek 2010, p. 169.
⁻¹⁸ Melograni 2004, p. 33.
⁻¹⁹ Melograni 2003, p. 35.
⁻²⁰ Il materiale è stato trasmesso in Italia nell’agosto 2016 da Rete4: questa edizione riproponeva nelle diverse parti, senza rendersene conto, spezzoni filmici nella versione originale in bianco e nero e nella versione ricolorata.
⁻²¹ Didi-Huberman 2009.
⁻²² Per una panoramica generale su queste

problematiche si rinvia a Brunetta 2001, in particolare ai saggi di Carlo Montanaro, Stefano Masi, Roberto Perpignani, John Belton, Gianni Rondolino, Michele Canosa, Nicola Mazzanti e Gian Luca Farinelli.
⁻²³ Canosa 2001, p. 1097.
⁻²⁴ Carucci 1983, pp. 11-12.
⁻²⁵ Carucci 1987, p. 161.
⁻²⁶ Basterà ricordare quella realizzata dagli Editori Riuniti, tra il 2001 e il 2003, con le immagini dell’Istituto Luce e quella recentissima, *Immagini della storia*, delle Edizioni del Capricorno di Torino con le immagini “degli archivi ANSA e dei suoi partner internazionali”: si passa dalla omissione delle indicazioni relative agli autori, se conosciuti (nella

—
 Note

prima) alla riproposizione (nella seconda) di immagini acquisite in copia, attraverso un percorso non qualificato, spesso (molto probabilmente in ragione di ciò) attribuite ad autori sbagliati e con indicazione di soggetti totalmente errati nonostante esistano di quelle immagini edizioni critiche.

– 27 Cfr. Robert Capa 2001, pp. 314, 325.

– 28 Per queste immagini si rinvia a Mignemi 2016a, pp. 26-41. È recente la scoperta dell'ennesimo abuso in Giannantoni / Paolucci 2016 dove a p. 175 il soldato e la ragazza diventano il "militare sbandato dopo l'8 settembre 1943".

– 29 Cfr. Oddati 2015, p. 144.

– 30 Il vero volto 1961, p. 114.

– 31 Pisanò 1966, p. 824.

– 32 Un'ampia ricostruzione dell'intera vicenda è in Mignemi 2003, ins. ill. pp. 21-24.

– 33 L'intera storia è ampiamente ricostruita in Young 2010.

– 34 Sulle vicende de "L'Unità" in quei giorni, cfr. Mignemi 2016b.

– 35 Cfr. Mignemi 1995, p. 42.

– 36 Il filmato era stato girato da Carlo Nebbiolo (Archivio privato Bonazzi-Barassi, Milano).

– 37 Cfr. L'insurrezione del nord 1945.

– 38 Istituto Nazionale per la Storia del Movimento di Liberazione in Italia, Milano; Istituto Storico di Modena; Istituto per la storia della Resistenza e della società contemporanea in Provincia di Reggio Emilia; Istituto di Cultura Italiana in Addis Abeba; Associazione Nazionale Mutilati Invalidi di Guerra. Sez. di Modena; Associazione Nazionale Partigiani Italiani di Modena; Associazione Casa delle Culture di Modena; Musei Civici di Modena.

– 39 L'Università degli studi di Modena e Reggio Emilia, l'Oriente Università degli studi di Napoli, l'Addis Ababa University, a cui si aggiungeranno successivamente anche l'Università degli studi Roma Tre e l'Università degli studi di Cagliari.

– 40 Con grande presunzione ci permettiamo di parafrasare le parole di introduzione alle *Norme per la redazione di un testo radiofonico* compilate da Carlo Emilio Gadda nel 1953: un testo capace di suscitare utili interrogativi anche se concepito per altro tipo di testi, ma destinato a perfezionare la comunicazione con il pubblico più ampio.

– 41 Elton 1991, p. 65.

– 42 *Ivi*, p. 77.

– 43 *Ivi*, p. 90.

– 44 *Ivi*, p. 85.

– 45 *Ivi*, p. 88.

Bibliografia

- Bertella et al. 2017** Paolo Bertella Farnetti / Lorenzo Bertuccelli / Alfonso Botti (a cura di), *Public History. Discussioni e pratiche*, Milano/Udine, Mimesis, 2017.
- Brunetta 2001** Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. 5, *Teorie, strumenti memorie*, Torino. Einaudi, 2001.
- Canfora 1982** Luciano Canfora, *Analogia e storia. L'uso politico dei paradigmi storici*, Milano, Il Saggiatore, 1982.
- Canosa 2001** Michele Canosa, *Per una teoria del restauro cinematografico*, in Brunetta 2001, pp. 1069-1118.
- Cartiglia 1985** Carlo Cartiglia, *Storia e lavoro storico*, vol. 3, *Dal Congresso di Vienna a oggi*, Torino, Loescher, 1985.
- Carucci 1983** Paola Carucci, *Le fonti archivistiche*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1983.
- Carucci 1987** Paola Carucci, *Il documento contemporaneo*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1987.
- Chesneaux 1977 [1976]** Jean Chesneaux, *Che cos'è la storia*, Milano, Mazzotta, 1977 [ed. orig. francese 1976].

- Dal Don a Nikolajewka 1968** *Dal Don a Nikolajewka. Le sconvolgenti immagini fotografiche della tragedia dell'Armir in Russia scattate dagli Alpini*, Milano, Il diaframma, 1968.
- Didi-Huberman 2009** Georges Didi-Huberman, *En mettre plein les yeux et rendre "Apocalypse" irregardable*, in "Liberation", 22 settembre 2009, disponibile online <www.liberation.fr/eclairs/2009/09/22/en-mettre-plein-les-yeux-et-rendre-apocalypse-irregardable> (07.07.2017).
- Droysen 1966 [1937]** Johann Gustav Droysen, *Istorica. Lezioni sulla Enciclopedia e Metodologia della Storia*, Milano/Napoli, Ricciardi 1966 [ed. orig. tedesca 1937].
- Elton 1994 [1991]** Geoffrey R. Elton, *Ritorno alla storia*, Milano, Il Saggiatore 1994 [ed. orig. inglese 1991].
- Giannantoni / Paolucci 2016** Franco Giannantoni / Ibio Paolucci, *La bicicletta nella Resistenza. Storie partigiane*, Milano, Unicopli, 2016.
- Il vero volto 1961** *Il vero volto della guerra civile*, suppl. spec. a "Gente", n. 9, 3 marzo 1961.
- L'insurrezione del nord 1945** *L'insurrezione del nord. Fotocronaca inedita della liberazione dell'Alta Italia*, supplemento a "La settimana", n. 17, 6 maggio 1945.
- Flores d'Arcais 2017** Alberto Flores d'Arcais, *Il viaggio di Annie la "migrante zero" che cambiò Ellis Island*, in "La Repubblica", 2 gennaio 2017, p. 17.
- Lanaro 2004** Silvio Lanaro, *Raccontare la storia. Generi, narrazioni, discorsi*, Marsilio, Venezia, 2004.
- Le Goff 1982** Jacques Le Goff, *Storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1982.
- Mangione 1983** Jerre Mangione, *Mont'Allegro. Una comunità siciliana in America*, Milano, Angeli, 1983.
- Melograni 2003** Piero Melograni, *Discussioni. Gli archivi della memoria. Salviamo le immagini che hanno fatto l'Italia*, in "Corriere della Sera", 31 ottobre 2003, p. 35.
- Melograni 2004** Piero Melograni, *Trincee in technicolor*, in "Domenica Il Sole-24 Ore", 7 marzo 2004, p. 33.
- Mignemi 1995** Adolfo Mignemi, *Storia fotografica della Resistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.
- Mignemi 2003** Adolfo Mignemi, *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
- Mignemi 2016a** Adolfo Mignemi, *Immagine bugiarda. La fotografia tra tecnica e fruizione*, in "Zapruder", n. 39, gennaio-aprile 2016, pp. 26-41.
- Mignemi 2016b** Adolfo Mignemi, *Immagini e racconti degli ultimi giorni di guerra*, in *Letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Convegno Associazione degli Italianisti, Napoli 7-10 settembre 2016, in corso di pubblicazione.
- Misek 2010** Richard Misek, *Chromatic Cinema*, London, Wiley-Blackwell, 2010.
- Muscio 2000** Giuliana Muscio, *Hollywood va in guerra*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. 2.2, *Gli Stati Uniti*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 1437-1461.
- Oddati 2015** Nicola Oddati (a cura di), *1943-44. Il Sud fra guerra e resistenza*, Salerno, Scrittorio, 2015.
- Pisanò 1966** Giorgio Pisanò, *Storia della guerra civile in Italia 1943-1945*, Milano, FPE, 1966.

- Portelli 2008** Alessandro Portelli, *Materiali orali e loro aspetto narrativo*, in Cesare Bermiani / Antonella De Palma (a cura di), *Fonti orali. Istruzioni per l'uso*, Venezia. Soc. Mutuo Soccorso 'E. De Martino', 2008, pp. 109-110.
- Robert Capa 2001** *Robert Capa. La collezione completa*, Roma, Contrasto, 2001 [ed. orig. inglese 2001].
- Sills-Jones 2010** Dafydd Sills-Jones, *The Second World War in Colour. The UK History Documentary Boom and Colour Archive*, in "Journal of British Cinema & Television", vol. 7, n. 1, aprile 2010, pp. 115-130.
- Un documento 1970** *Un documento eccezionale: Piazzale Loreto*, in "L'Europeo", a. 26, n. 18, 30 aprile 1970, pp. 64-73.
- Young 2010** Cynthia Young (a cura di), *The Mexican Suitcase. The Rediscovered Spanish Civil War Negatives of Capa, Chim and Taro*, New York, International Center of Photography e Göttingen, Steidl, 2010.

Public History e diffusione sociale della storia: la fotografia come fonte privilegiata

Abstract

Public History seeks to provide a method for researching and disseminating history, while at the same time engaging with different types of public. Public historians study documentary sources and languages in order to penetrate society, to contribute to the creation of a critical thinking to counter an uncritical relativism increasingly present in new and 'old' media. Photography is both a source and an element of very powerful communication. For this reason, it is necessary that the historian is able to exploit all the possibilities that this instrument allows.

Keywords

HISTORY, PUBLIC HISTORY, MEME, METHOD, PHOTOGRAPHIC SOURCES, RELATIVISM, SOCIAL NETWORKS

È un sentiero intricato quello che si snoda tra categorie e definizioni che provano a comporre una visione composita di una disciplina complessa come la storia. Quanti modi si ha per raccontarla, quanti i volti che la compongono, quante le fonti che possiamo utilizzare per comprenderla; e ancora, cos'è un fatto storico, chi lo definisce, con chi e perché lo devo diffondere? Da quella domanda posta a Bloch da suo figlio, "papà, allora spiegami, a cosa serve la storia?" ⁻¹, molte altre se ne sono aggiunte nello svolgersi del Novecento, ma oggi tra le tante una mi colpisce maggiormente: chi è lo storico?

Quasi dieci anni fa con l'Equipe Sperimentale di Storia – un progetto nato a Modena dall'unione di studenti e neolaureati di varie discipline umanistiche che, partendo da una riflessione metodologica sulla ricerca e la divulgazione della storia, hanno realizzato un saggio in scrittura

collettiva nel quale si sono tracciate delle visioni metodologiche sul lavoro d'equipe in ambito storiografico – scrivevamo:

—
Lo storico di oggi, o almeno la sua immagine riflessa, ci sembra ancora tardo-romantica: nella migliore delle ipotesi malinconica, solitaria, stravagante e noiosa; nella peggiore, autoreferenziale, egoista e boriosa. In verità lo storico di oggi è il prodotto di una contraddizione del sistema culturale ed economico vigente. L'atomizzazione dell'individuo, la produzione e il consumo di massa delle forme culturali si fondono con la reiterazione della figura di uno storico avulso dalla società in cui vive, incapace di comunicare, di bruciare i vestiti della propria conservazione e superare i propri confini autocelebrativi. È molto triste notare che lo storico emerge spesso come soggetto isolato e individuale che lavora da solo ⁻².

—

In queste righe si possono facilmente cogliere quegli elementi di ribellione presenti in giovani neolaureati o in procinto di laurearsi che trovano, anche a ragion veduta, nel mondo accademico e nel suo isolamento un sistema da attaccare non per distruggerlo, ma per aprirne porte e finestre, far cambiare l'aria e accogliere stranieri in viaggio. È da necessità reali che la Public History anche in Italia sta prendendo vita, interpretando esigenze che si muovono all'interno e all'esterno del lavoro dello storico.

Proviamo a comprendere, se pur brevemente, quali possono essere gli elementi che spingono oggi storici professionisti, accademici e dilettanti a cercare nuovi modi per definirsi e per definire il senso della loro esistenza come ricercatori e pensatori. Viviamo un periodo storico dove non solo è possibile, ma incredibilmente semplice la diffusione massificata di informazioni false o falsate riguardanti il presente o il passato; informazioni spesso inserite *ad hoc* in percorsi narrativi atti alla decostruzione di ogni sistema di ragionamento se non epistemologico, quanto meno critico. Un periodo in cui il relativismo sfugge all'esigenza della riflessione e dell'analisi per piegarsi alla superficialità, a ciò che oggi definiremmo 'populismo', ovvero dare al popolo (descritto come sistema indefinito e indefinibile, e in questo ricalcando quell'idea di massa che la sociologia dei primi del Novecento andò a definire) ciò che il popolo stesso è più pronto a recepire. In televisione, sulla stampa, così come sui social network si cerca lo stupore, la rabbia, l'indignazione, la negazione, si inquadra una forma di potere o presunto tale e lo si attacca andando sistematicamente a decostruire tutte le strutture teoriche che lo sorreggono. Poco ci interessa se ciò avviene affermando in modo talmente continuativo, a suon di condivisioni, una falsità tale da renderla verità. In un sistema così distorto, la storia è sempre meno elemento di riflessione e sempre più strumento di affermazione, un'affermazione che non teme la confutazione, dal momento che chi ne fruisce non richiede la tracciabilità delle fonti e raramente sente il bisogno di verificarne i contenuti.

La prima domanda da porsi è dunque a che cosa possa servire lo storico in un sistema di relazioni e scambi dove ciò che si veste con il nome di storia, e che prova con sempre più insistenza a coprirne lo spazio d'azione, risulta in realtà una narrazione costruita su una celata volontà di affermare un punto di vista univoco, funzionale alla costruzione di un pensiero eterodiretto che ha bisogno di basi storiche o fintamente tali. Mi si potrà dire che esagero perché lo storico, l'accademico, compie con attenzione il suo lavoro di ricerca e si impegna nella pubblicazione di testi, saggi e manuali che chiunque può leggere; mi si potrà dire che a scuola si insegna ancora la storia e che per quanto criticabili i libri di testo sono pubblicati dopo un importante lavoro e un'attenta validazione.

Tutto ciò è vero, ma se fino a circa quindici anni fa al libro veniva ancora riconosciuto uno *status* di importanza e autorevolezza, oggi è sempre più frequente riscontrare come analisi e ragionamenti attenti e puntuali vengano all'apparenza confutati da post e articoli pubblicati online, costruiti in modo tale da distogliere l'attenzione dal fatto o dall'oggetto in analisi, per reindirizzarla su questioni collaterali e contingenti, stimolando il fruitore a livello emotivo e allontanandolo dalla necessità del ragionamento. Bisogna aggiungere che la pervasività è un'arma necessaria nella costruzione di un pensiero, e un libro nella sua complessità non può essere diffuso nello stesso arco temporale quanto un video o una fotografia accompagnati da poche righe di presunta contestualizzazione. La storia ancora oggi viene per lo più insegnata in termini nozionistici; i professori sono spesso troppo attenti ad essere sicuri che lo studente abbia imparato la storia, compiendo l'errore di non chiedersi se l'abbia veramente capita. Ma la storia prima di essere imparata va capita e, fintanto che ciò non avviene, lasceremo sempre aperta la possibilità che un post ben scritto o un *meme* ben fatto, anche se riportante nozioni errate o false, possa avere una presa maggiore.

Per meglio spiegare ciò che intendo ho deciso di riportare due casi di *meme*, ossia un elemento narrativo che esiste solo nella rete, normalmente composto da una fotografia fortemente evocativa incorniciata da frasi ad effetto, e costituito per essere viralizzato. Riporterò due *meme* all'apparenza molto differenti, ma che hanno in seno la stessa intenzione: creare e diffondere una falsa notizia atta ad accendere gli animi di un vasto pubblico in una direzione rivoluzionaria e antidemocratica.

Non facciamo l'errore di sottovalutare un *meme* come questo (fig. 1) osservandolo in modo distaccato, convinti della sua ineluttabile falsità: questa tipologia di *meme* hanno una grossa diffusione su internet e le pagine dichiaratamente neo-fasciste non sono le uniche a condividerli. Non è raro infatti trovare pagine all'apparenza generaliste che condividono contenuti di questo tipo banalmente per aumentare il *clickbaiting*⁻³. Nell'immagine proposta si usano degli *escamotages* retorici e narrativi di facile riconoscimento che per uno storico sono addirittura rabbrividenti. Chi ha intenzione di fare storia infatti non paragonerebbe mai gli effetti e i risultati di un governo Renzi con quelli della dittatura fascista. A prescindere da tutto, banalmente, proprio perché Mussolini

01

Meme

Fascismo-Democrazia,
in <<https://it.pinterest.com/pin/430656783102763909/>>
(07.07.2017)

FASCISMO	DEMOCRAZIA
	
HA DATO LE PENSIONI,	HA TOLTO LE PENSIONI,
HA DATO LE CASE POPOLARI,	TOGLIE LE CASE AGLI ITALIANI PER DARLE AGLI IMMIGRATI
HA FATTO LEGGI PER DIFENDERE GLI INVALIDI,	DA UN SUSSIDIO DI 1.200 EURO AL MESE AGLI IMMIGRATI
HA RESO GRANDE L'ITALIA,	FA PAGARE L'IMU AGLI INVALIDI STA SVENDENDO L'ITALIA,
FACEVA LAVORARE TUTTI. PERCHE' NELLA PATRIA NON DOVEVANO ESISTERE PARASSITI	
CONSIDERATO: CATTIVO	CONSIDERATO: BUONO

è stato al governo per venti anni, mentre Renzi è stato capo del governo per meno di tre, non terminando neanche il primo mandato: un paragone dunque su gli obiettivi raggiunti dai due leader nel tempo in cui erano al potere non può stare in piedi. Se andiamo oltre il *meme* che ha catturato la nostra attenzione ci renderemo conto che in realtà non vengono messi a paragone due leader politici e capi di Stato, ma due sistemi politici, il fascismo e la democrazia.

Scendendo nell'analisi del *meme* leggiamo, dunque, che il fascismo rappresentato da Mussolini ha erogato le pensioni mentre la democrazia le ha tolte, così come le case popolari che il fascismo ha dato agli italiani e la democrazia invece le ha assegnate agli immigrati, ai quali viene anche concesso uno stipendio mensile di 1.200 euro; il fascismo ha reso grande la patria, la democrazia la sta svendendo, il fascismo faceva lavorare tutti perché non voleva parassiti, la democrazia è così crudele che fa pagare l'IMU agli invalidi. Chiaramente si toccano tutti argomenti di forte attualità, che attirano l'attenzione, il rancore e i click di molti; non mi soffermerò sulle falsità, storiche e non, che vengono espresse, credo invece che sia interessante continuare nella lettura del *meme* e concentrarci su quel "considerato: cattivo" rivolto a Mussolini o al fascismo, e quel "considerato: buono" rivolto alla democrazia incarnata dall'ex Primo Ministro Matteo Renzi.

La domanda che mi pongo è: chi considera il fascismo cattivo e la democrazia buona? La risposta più semplice è: la storia. La storia ci insegna che il fascismo è cattivo, ma in quel *meme* abbiamo potuto leggere quanto di buono il fascismo abbia fatto per l'Italia, per cui il lettore/consumatore acritico si chiederà perché lo stiano ingannando perché gli insegnino che il fascismo è cattivo quando possiamo vedere con i nostri occhi che è la democrazia ad aver tolto diritti ai cittadini italiani, distruggendo lo stato sociale. Tutto ciò è reso possibile dalla forzatura

dicotomica e manichea di “buono” e “cattivo”, come se la storia possa essere composta da assoluti. Le categorie una volta affermate e pietrificate possono paradossalmente invertirsi di senso l’una con l’altra, poiché ciò che interessa non è tanto il contenuto che portano, ma la loro essenza contraddittoria. Questi *memi* invitano implicitamente a non pensare, a non porsi domande, fornendo risposte quasi sempre sbagliate, ma che hanno un effetto rassicurante su un pubblico molto vasto che cerca risposte semplici, nelle quali poter cogliere dei riferimenti binari antitetici: buono *vs* cattivo, democrazia *vs* fascismo.

Prendiamo ora in considerazione un *meme* che per un periodo è stato fortemente virale, simbolo ed esternazione dell’indignazione di molti (fig. 2). In questo *meme* è inserita una fotografia del presidente della Repubblica Sandro Pertini, un uomo politico che è fortemente legato all’immaginario nazionale riassumendo l’idea di eroe. Medaglia d’argento al valore militare, assegnata per l’impegno espresso durante la Prima Guerra mondiale, fu un dichiarato antifascista, per questo incarcerato e, dopo il 1943, si oppose all’occupazione tedesca di Roma. Nel 1978 fu eletto presidente della Repubblica. Una figura positiva della nostra storia, un esempio per integrità, forza e rigore morale. Un’icona trasversale capace di scaldare l’animo di molti e per questo, in calce ad una fotografia che lo ritrae in una posa che esprime forza e decisione, viene riportata questa sua presunta citazione: “Quando un governo non fa ciò che vuole il popolo, va cacciato con mazze e pietre!”

Pensiamoci, una delle figure più stimate del nostro recente passato ci sta spronando a farci valere contro un governo egoista e corrotto. Difficile non farsi coinvolgere da questo *meme* e sentirsi sicuri nel pensare che abbia ragione, peccato che la citazione non sia sua, la stessa Fondazione Pertini infatti lo ha ribadito. Anche in questo caso si utilizza un elemento del passato per aggredire il presente e modificare la memoria. Ancora una volta la storia è sotto attacco.

All’interno di un sistema così distorto e vulnerabile, dove la memoria sempre di più viene posta a contraltare della storia, è necessario che la storia si riaffermi come disciplina che osserva e, quando ci riesce, consegna all’oggi il ‘segno’ delle azioni compiute dall’uomo. Una disciplina che ha dunque la possibilità di uno sguardo privilegiato sul presente, potendolo osservare anche dalla prospettiva del passato; una disciplina che è in grado di recuperare uno spazio di dialogo all’interno di una società apparentemente assetata di storia, ma che si abbevera troppo spesso dalle fonti sbagliate. Il *public historian* può venire incontro a questa necessità, la libertà di cui dispone in quanto nuova figura di ricercatore e divulgatore gli permette di osservare la storia e di comporne una narrazione che si sviluppa con una tensione precisa, per parlare e comunicare con un pubblico il più vasto e variegato possibile.

La Public History nasce per svilupparsi fuori dalle accademie. “Think out of the building” può essere considerato il motto della tre giorni di convegno internazionale, *Public History and the Media*, che si è tenuto nel 2015 a Firenze presso l’Istituto Universitario Europeo di Fiesole⁻⁴.

Meme Sandro Pertini,
in <<http://www.rknet.it/lascuolasiamonoi/index.php?mod=read&id=1424421575>>
(07.07.2017)



Ma è importante sottolineare che questa dichiarata volontà di uscire dai palazzi dell'accademia non implica che il *public historian* e la Public History si pongano in contrapposizione alle accademie, per un semplice motivo: il metodo storiografico deve essere alla base di ogni analisi del *public historian* anche quando questo non è uno storico professionista.

Public History: un metodo?

Per rendere il mio ragionamento più semplice credo che sia interessante osservare la Public History non tanto quanto una disciplina, ma piuttosto come un metodo sovrastrutturale che utilizza il metodo storico nell'analisi, nell'osservazione e nella critica delle fonti, ma lo amplifica andando in prima istanza a confrontarsi con diverse possibilità di osservazione filosofica della storia e di rappresentazione dei risultati della ricerca.

Procedendo con ordine, si è detto che oggi lo storico, o il *public historian*, per rispondere alla necessità sociale di storia deve come prima cosa uscire dalle accademie: questo non vuol dire che chi fa storia fuori dall'università, ma resta comunque chiuso in archivi biblioteche e uffici, stia compiendo un passo nel cambiamento, anzi perpetua le stesse dinamiche ma in luoghi differenti. Difatti, il *public historian* ha bisogno di confrontarsi con spazi aperti, attraversati dalle diversità, deve poter comprendere le necessità dell'oggi per poter essere in grado di cogliere le domande e le incertezze di un ampio tessuto sociale. Come scriveva Edward Carr nel suo famoso *Sei lezioni sulla storia*: "La grande storiografia nasce appunto quando la visione del passato da parte dello storico è illuminata dalla comprensione dei problemi del presente"⁵. Per far sì che lo storico sia illuminato dalla comprensione del presente è importante che questo si confronti con la realtà, non basta che in quanto studioso riesca a comprendere i macro sistemi geopolitici del suo contemporaneo, deve comprendere cosa di questi sistemi generi dei cortocircuiti cognitivi nei suoi pubblici, e ricercare nella storia le chiavi di lettura atte a rendere l'osservazione del presente comprensibile e analizzabile su basi critiche ed epistemologiche.

Credo che sia il caso di affermare che nella Public History la storia vada osservata non come divenuto, ma come divenire, dove le azioni di ognuno di noi non solo sono legate ad azioni e scelte compiute da altri nel passato, ma determinano in modo inequivocabile lo svolgersi della storia nel futuro. Si è dunque all'interno di un flusso temporale che si sviluppa sia nel futuro sia nel passato, e ogni essere umano inserito nel suo contesto spazio-temporale non è altro che creazione e artigiano della storia. Cerchiamo di capire però quali sono i presupposti per elaborare un metodo che risponda alle nostre esigenze; per farlo è necessario partire da uno degli elementi più importanti per lo storico, la centralità del "fatto" per l'analisi storiografica. Sono definiti fatti storici gli eventi di un'importanza tale da dover essere ricordati e analizzati; ma chi decide quale sia l'importanza e perché? Secondo Hayden White:

—

Gli eventi sono trasformati in una storia attraverso la soppressione o la subordinazione di alcuni di loro e la sottolineatura di altri grazie alla caratterizzazione alla ripetizione di motivi, alla variazione di tono e di punto di vista a strategie descrittive alternative – in breve a tutte quelle tecniche che normalmente ci aspetteremmo di trovare nell'intreccio di un romanzo o di un pezzo teatrale ⁻⁶.

—

Il ragionamento di White si snoda sulle relazioni tra storia, rappresentazione della realtà e narrazione, concentrandosi sul concetto di evento storico:

—

Per essere giudicato storico un evento deve essere passibile di almeno due narrazioni riguardanti il suo accadimento avere almeno una duplice narrazione. A meno che si possano immaginare almeno due versioni dello stesso gruppo di eventi, non c'è ragione per cui lo storico si arroghi l'autorità di fornire la vera versione di ciò che accadde. L'autorità della narrazione storica è l'autorità della narrazione stessa. L'opera storica assegna a questa realtà la forma e per ciò la rende desiderabile sovrapponendo ai suoi processi quella coerenza formale che solo le storie permettono ⁻⁷.

—

Quelli che definiamo come fatti fondamentali identici per tutti gli storici, costituiscono generalmente la materia prima dello storico, ma non la storia stessa: il fatto, infatti, non si presenta mai al futuro come puro, è sempre sorretto da una costruzione narrativa. Carr scrive "in primo luogo, i fatti storici non ci giungono mai in forma pura, dal momento che in questa forma non esistono e non possono esistere: essi ci giungono sempre riflessi nella mente di chi li registra" ⁻⁸. Questo relativismo, se critico e frutto di un ragionamento non può che portare alla realizzazione di spazi ampi entro i quali lo storico può applicare il suo metodo.

Quando entriamo in un archivio e ci confrontiamo con dei documenti, abbiamo l'infondata certezza che questi dicano il vero, che siano

inconfutabili. Quello che noi abbiamo davanti quando entriamo in un archivio è l'ordinamento di una serie di documenti che un'archivista prima di noi ha letto e deciso come catalogare, quindi quando prendiamo un faldone stiamo osservando la compilazione tendenzialmente cronistorica per argomenti, composta da una persona o più persone nel corso del tempo, delle quali non conosciamo nulla. Ancora prima però, nell'atto in cui il documento viene redatto, chi ha costruito ciò che noi osserviamo come fonte immaginandoci che sia "pura" ha seguito direttive precise che tendono a far emergere alcuni fatti a discapito di altri, a illuminare alcuni passaggi a sfavore di altri e così via.

Edward Carr spiega molto bene questo pensiero, ponendosi e ponendoci una domanda:

—
Del medioevo tra le altre cose sappiamo che gli uomini che hanno vissuto quel periodo erano fortemente legati alla religione; ma noi come sappiamo questo? Ciò che sappiamo del medioevo è stato trascritto per noi da generazioni di cronisti legati professionalmente alle dottrine religiose; chi ci ha tramandato i fatti condivideva la centralità della religione e soprattutto voleva che anche gli altri la condividessero ⁻⁹.

—
Tutto ciò non lo dobbiamo vedere come un limite, ma quasi come una liberazione, dove il fatto storico, il documento e la fonte non possono più essere osservati come portatori di un valore assoluto, ma sono anche questi niente più che elementi descrittivi di una storia molto più ampia di quello che in prima istanza credevamo. È uso dire che i fatti parlino da soli, ma ciò non è vero, è lo storico che li fa parlare, è lui a decidere quali fatti devono essere presi in considerazione e in che ordine metterli. Questo approccio porta con sé un profondo elemento di criticità, in realtà presente in modo endemico nella ricerca storiografica, lo storico infatti ha il potere dell'omissione. Il rischio di un approccio funzionale alle fonti si può mitigare se fedeli al metodo della ricerca storiografica dove, per quanto possibile, si deve provare ad applicare l'*epochè*, ma ancor più importante è che lo storico entri in un archivio o si confronti con i diversi tipi di fonti, libero dalla volontà di dimostrare le proprie tesi cercando così delle risposte, che in qualche modo riuscirà a trovare, e dimenticandosi che compito primo della storia è porre domande alle fonti.

Difficile trovare una soluzione al problema, ma anche in questo caso la Public History, seguendo la strada indicata da *Les Annales*, rimette al centro del dibattito sul metodo storico una strategia d'azione, ovvero il lavoro d'équipe, a me molto cara e che l'Equipe Sperimentale di Storia ha espresso nel saggio *Fuggite sciocchi! Riflessione su ciò che non esiste* ⁻¹⁰. Lavorando in équipe, oltre ad avere la possibilità di una visione molto più composita della storia e ampliarne esponenzialmente le modalità di diffusione, si riesce ad arginare il rischio dell'omissione dal momento che la ricerca viene svolta contemporaneamente da diverse persone, che pertanto produrranno analisi e fonti di natura differenti; l'unione di queste sarà il risultato della ricerca ⁻¹¹.

È importante dunque che lo storico, così come il *public historian*, si ricordi delle necessità deontologiche del suo lavoro, ma come ci ricorda Carr quando incalzava George Lark che contrapponeva “il duro nocciolo rappresentato dai fatti” alla “polpa circostante costituita dalle interpretazioni, soggette a discussione”, “la polpa del frutto è più nutriente del duro nocciolo”⁻¹². White sostiene che gli eventi sono reali non tanto perché sono accaduti, ma perché è possibile ricordarli, e perché sono in grado di trovare collocazione in una sequenza ordinata cronologicamente⁻¹³. La storia come disciplina esiste solo se qualcuno la racconta, i fatti che avvengono nel passato, se non trascritti o tramandati anche solo oralmente, smetteranno di esistere. Questa condizione è necessaria al *public historian* per poter osservare la storia nel modo più trasversale possibile, nel tentativo di individuare la cosiddetta “animità”. Concetto questo per la cui comprensione bisogna prima sapere che storia e tempo sono due cose profondamente differenti: possiamo sostenere che la storia agisca nel tempo, ma dobbiamo anche aggiungere che la storia non è nulla di separato dalla vita, nulla di staccato dal presente. Questo ci induce a ritenere che ciò che è avvenuto nel passato noi oggi lo possiamo non solo osservare, ma anche percepire.

Sempre più diffusa è la visione dello storico “orco”, così come lo definì Marc Bloch in *Apologia della storia*, ma se lo storico deve aggirarsi lì dove sente odore di carne umana, qual è l’oggetto della sua storia? La frase che più di tutte può definire l’essenza del passaggio di paradigma compiuto dallo storico è in uno dei suoi appunti propedeutici alla stesura del testo: “La storia, conoscenza dell’uomo in società”⁻¹⁴. Con queste parole Bloch non solo individua nell’essere umano l’oggetto privilegiato della ricerca storiografica, ma ne afferma la sua complessità che può essere colta solo in relazione alla società che lo circonda e che ne modifica le azioni e i pensieri. Credo che per dar continuità all’affermazione di Bloch si debba andare ad osservare il lavoro e il pensiero di Spengler che, con la sua visione fisiologica della storia come susseguirsi di civiltà superiori, ci pone davanti un’interessante linea interpretativa. Ne *Il tramonto dell’Occidente* a colpire la nostra attenzione è la “visione fisiologica” che il pensatore ha della storia come susseguirsi di civiltà superiori (anche lui è figlio delle idee del suo tempo): su questo aspetto si può rimproverare a Spengler di limitare, di fatto, il suo pensiero perché, scegliendo aprioristicamente di indagare solo le grandi civiltà, non potrà che eliminare dalla sua osservazione dati e civiltà minori, anche se è necessario riconoscergli il merito di aver avuto l’intuizione di cogliere l’inscindibile rapporto che si crea tra uomo, società e cultura e che la storia non è altro che il risultato di questo rapporto. Se dunque per Spengler le civiltà hanno un volto umano, perché costituite da esseri umani, la storia che altro non è che il susseguirsi di grandi civiltà, avrà pure essa sempre un volto umano; per il *public historian* si tratta di riuscire a coglierlo. Per Spengler ogni civiltà ha un’animità determinata dalle condizioni culturali che si esprimono dando vita a peculiari forme storiche, artistiche politiche e filosofiche.

Per comprendere meglio la reale continuità che c'è tra parte del pensiero di Spengler e quello di Bloch ho trovato interessante compiere questo montaggio. Secondo Spengler,

—
Sono tratti del volto della storia tutti quei dati che finora sono stati valutati secondo misure personali, secondo utilità e nocività, bene o male, piacere o dispiacere: forme politiche e forme economiche, battaglie e arti, scienze e divinità, matematica e morale. Tutto quanto è divenuto, tutto quanto è fenomenico, è simbolo, è espressione di un'anima. Esso vuol esser considerato dallo sguardo del conoscitore di uomini, vuol essere sentito nel suo significato ⁻¹⁵.

—

Bloch ci aiuta a concludere dicendo che “colui che non si spinge fin qua non sarà mai altro, nel migliore dei casi, che un manovale dell'eurudizione” e affonda con la metafora dell'orco: “Il bravo storico invece somiglia all'orco della fiaba. Egli sa che là dove fiuta carne umana, là è la sua preda” ⁻¹⁶.

Il *public historian* dovrà essere in grado non solo di utilizzare più tipologie possibili di fonti, dal documento d'archivio alle fotografie pubbliche e private, passando per documenti audiovisivi, giornali, radio, musica e arte in senso lato, ma dovrà soprattutto essere in grado di cogliere l'aspetto umano ed emotivo di un periodo storico. E lo dovrà fare perché è su questi elementi che andrà a ricercare il coinvolgimento del suo pubblico: a mio avviso, far comprendere a chi sta fruendo la narrazione storiografica le emozioni del periodo narrato è il modo più funzionale per coinvolgere il pubblico (lettore, ascoltatore, spettatore) in un sistema di relazione emotiva e cognitiva tra passato e presente. Wilhelm Dilthey, psicologo, filosofo e storicista tedesco, parlava di *Erlebnis* (esperienza vissuta) per affermare come i contenuti della conoscenza non siano recepiti in modo passivo, ma colti in modo vivo nel fluire della coscienza. Gli *Erlebnisse* sono connessi temporalmente in senso retrospettivo e proiettivo per cui originariamente non vi sono degli *Erlebnisse* isolati, ma funzionano come una vera e propria corrente entro la quale vengono distinti sentimenti, violazioni e conoscenze. L'*Erlebnis* è condizione essenziale per cogliere tutto ciò che è vita, da quella del singolo individuo a quella della realtà storica, artistica, religiosa, che sfuggono all'analisi delle scienze naturali ⁻¹⁷.

Torniamo per un attimo ai *memi* da cui siamo partiti. Se vogliamo riuscire ad impedire che la storia non sia altro che un elemento da sfruttare in senso politico, ideologico o economico, se crediamo che la storia forse più di altre sia una disciplina necessaria per sviluppare e stimolare un pensiero critico indispensabile per la costruzione di una società sana, è indubbio che si debba essere consapevoli che – a differenza di un tempo – oggi il nostro pubblico, l'uomo della strada, deve essere conquistato, strappato dalle distrazioni e dalle falsità create da media di ogni genere e riavvicinato a quella esigenza critica ed epistemologica a cui facevo riferimento all'inizio.

Fotografia come fonte ed espressione

Per molti la storia è una materia complessa, per certi aspetti così lontana che quasi non riusciamo a percepirla come vera, ma se rendiamo alla storia i suoi mille volti, le sue diverse anime, possiamo renderla umana. Poche sono le fonti che, come la fotografia, hanno possibilità di riuscire in questa impresa. Essa ferma un istante della storia e lo riproduce in un modo che sembri del tutto oggettivo, dando la sensazione che si abbia l'opportunità di osservare la storia nel suo accadere. Per chi fa Public History la fonte fotografica è un elemento imprescindibile attraverso il quale costruire e divulgare la narrazione storica. Bisogna stare attenti però al valore che si vuole attribuire alla fonte fotografica, e Gabriele D'Autilia, nel suo testo *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, affronta in modo approfondito l'utilizzo che di questo *medium* si è fatto 'nella' storia e 'dalla' storia. Prima, e con lui, Benjamin, Barthes, Pierce, Eco, Oliva, De Luna, Mignemi, Ortoleva, Tommasini, Faeta, Fiorentino, Noiret, e l'elenco potrebbe essere molto più lungo, hanno studiato l'elemento fotografico nella sua composizione semiologica, narrativa, artistica, si sono chiesti come l'antropologia, l'etnografia e la storia possano utilizzare questo *medium*, hanno individuato forze e debolezze di un elemento narrativo tanto semplice da guardare quanto complesso da comprendere.

Non penso di poter essere in grado ad oggi di aggiungere molto alle profonde riflessioni e agli studi importanti fatti da questi studiosi, più competenti e capaci di me, correrei il rischio di ripetere il già sentito. Farò qualcosa di diverso, mi limiterò ad osservare alcuni esempi pratici di utilizzo della fotografia nella narrazione della storia, cercando di tenere la barra dritta sul pensiero che ha generato questa analisi. Come può oggi la storia opporsi alle derive superficialmente relativiste che tendono all'affermazione di ciò che sempre più spesso viene definita post-verità e spesso vede coinvolto l'uso della fotografia? ⁻¹⁸ Come può fare la storia a recuperare un pubblico vasto e diversificato, e interessarlo alla sua narrazione in modo da poterlo, se non strappare, quanto meno allontanare da meccanismi nocivi, magari avvicinandolo alla lettura dell'immagine fotografica?

Si è detto che riuscire a sviluppare una relazione emotiva tra il fatto raccontato e il suo fruitore è una pratica attuabile seguendo precisi presupposti filosofici e metodologici, e l'utilizzo della fotografia è sicuramente una strada vincente.

Prima di avvicinarci però all'azione pratica, credo interessante soffermarci sul fatto che la fotografia è una fonte ambigua; guardandola si ha la sensazione di essere davanti ad una verità ineluttabile, tanto che per un fruitore superficiale la fotografia – in quanto tale – rappresenterà sempre un dato di realtà. Come studiosi, invece, ben sappiamo così non è, anzi le manipolazioni di un'immagine possono avvenire in diversi momenti, dall'atto dello scatto, in cui il fotografo decide cosa e come fotografare, all'editing, un tempo chimico oggi digitale, che da sempre permette manipolazioni e falsificazioni vere e proprie. Personalmente

ciò che più mi affascina è che riesce sempre, anche nella falsificazione, a dare un'immagine del tempo in cui è stata scattata. Si tratta dunque di capire nel suo impiego qual è il livello di indagine e di osservazione che si vuole applicare all'elemento fotografico.

Mi ha fatto molto riflettere, a proposito del significato della fotografia e dei suoi possibili usi in ambito della Public History, una pubblicazione della Bibliothèque de l'Image che si intitola *Le vacanze*⁻¹⁹. Il libro contiene più di cento fotografie scattate da Robert Doisneau tra gli anni Trenta e gli anni Sessanta in Francia, inserite in un contesto narrativo affidato alla prosa di Daniel Pennac. Ciò che più mi ha colpito è come Doisneau sia riuscito a creare una sorta di album di famiglia in cui ciascuno può riconoscersi e ritrovare i suoi ricordi. L'autore ha fotografato i momenti di evasione, le partenze per la campagna o il mare, le valigie sulla testa, i salvagenti intorno al collo, i primi viaggi in macchina. Quelle scattate da Doisneau sono fotografie che tutti potremmo scattare, e la vacanza è uno dei momenti privilegiati per fermare i bei ricordi, la felicità, la spensieratezza. Il lavoro di Doisneau ci permette di osservare i desideri, le mode e le famiglie francesi in tempi di pace e di guerra. Nonostante nell'arco temporale affrontato dal fotografo, vi sia un passaggio cruciale per la storia mondiale, la guerra, l'occupazione della Francia, lo Stato di Vichy, di tutto ciò nulla appare nelle immagini pubblicate, ad esempio ci sono fotografie del 1939 in cui vengono ritratti dei ragazzi in canoa lungo il fiume Dordogna, così come ci sono fotografie del 1944 che ritraggono campeggiatori e bagnanti nella Marna. Forse proprio per questo il lavoro svolto assume un valore storiografico ancora maggiore.

La Public History vuole essere la storia di tutti, vuole sfuggire alla necessità di raccontare il passato attraverso i grandi fatti della storia, ma vuole rintracciare e raccontare la storia di molti, per ognuno differente, ma in qualche modo simile. Il fatto che Doisneau riesca a comporre con fotografie d'autore un album di ricordi di centinaia di famiglie, ci pone davanti ad un'interessante riflessione: sappiamo di avere a che fare con un lavoro svolto con attenzione e tecnica da parte di un professionista; è presumibile, conoscendo il modo di lavorare di Doisneau, che alcune di quelle fotografie siano state scattate dopo un'attenta messa in posa; eppure tutto appare così reale e spontaneo che inevitabilmente riesce a instaurare con chi le osserva una relazione di fiducia e di empatia. Questo avviene – come ci spiega Mignemi in *La narrazione e l'uso delle immagini nella pratica della Public History*⁻²⁰ – perché siamo portati ad osservare e leggere le immagini private e personali quasi in modo istintivo, e ciò comporta un problema nel lavoro dello storico che, al contrario, deve riuscire a creare una distanza emotiva, indispensabile per avere una visione critica della fonte.

Questo coinvolgimento sul piano emotivo diventa però di grande importanza nella Public History tanto per lo storico, che deve attuare una narrazione della ricerca compiuta seguendo il metodo scientifico della disciplina, quanto per il fruitore che si confronterà in modo più

semplice con ciò che, nel saggio *Public Historian tra ricerca e azione creativa* ⁻²¹, definisco “messa in scena”. Scrive Susan Sontag:

—
Si riteneva che il fotografo fosse un osservatore acuto, ma imparziale; uno scrivano, non un poeta. Ma quando la gente scoprì, e non ci volle molto, che nessuno fotografa nello stesso modo la stessa cosa, l'ipotesi che le macchine fornissero un'immagine impersonale e oggettiva dovette cedere al fatto che le fotografie non attestavano soltanto ciò che c'è, ma ciò che un individuo ci vede, che non sono soltanto un documento, ma una valutazione del mondo ⁻²².

—
Non vi è dubbio, il fotografo con i suoi scatti produce fonti; che sia un professionista o un amatore consegnerà allo storico del materiale utile per provare a comprendere la storia. Ma se la fotografia non attesta soltanto ciò che c'è, ma anche ciò che un individuo ci vede, come può lo storico fidarsi di questa fonte? Le parole della Sontag appena riportate non si discostano molto dal pensiero di Carr quando contrappone il duro nocciolo dei fatti alla più interessante polpa che lo circonda. Nell'ottica della Public History il rapporto con le fonti e la loro analisi deve svilupparsi su più livelli, come avviene nella fotografia, dove lo sfondo può raccontare storie altrettanto interessanti di ciò che emerge in primo piano. Mi viene in mente la fotografia vincitrice di un Pulitzer scattata da John Filo alla Kent State University nel 1970: in primo piano si vede il corpo riverso a terra di Jeffrey Miller, colpito a morte durante una manifestazione dalla Guardia Nazionale dell'Ohio, accanto una ragazza in ginocchio che a braccia aperte urla la sua disperazione; se spostiamo lo sguardo sullo sfondo possiamo notare i passanti che camminano con le mani in tasca, rivelando un atteggiamento ben distante dalla drammaticità che ad una prima lettura colpisce l'osservatore.

La Public History deve riuscire a cogliere questi elementi per costruire una narrazione capace di sviluppare più ragionamenti, così da intercettare le diverse sensibilità di un pubblico eterogeneo. Se nel raccontare la fotografia di Filo il *public historian* non si ferma su ciò che è in primo piano, ma pone l'attenzione anche sullo sfondo, riesce a mettere in evidenza la complessità della società americana in un periodo in cui la violenza e la morte quotidianamente entravano nelle case attraverso la televisione; allo stesso tempo riesce a porre l'attenzione sulla spaccatura del fronte interno, indirizzando il proprio ragionamento non tanto e non solo sulla violenza esplicita, ma anche sulle differenze culturali che contraddistinguevano quel periodo della storia americana. La stessa fotografia ci racconta il fallimento di un movimento pacifista e antimilitarista, la tragedia personale di un ragazzo che è morto nell'esprimere i propri pensieri, la guerra in Vietnam; e ci può aprire lo sguardo sulla complessità della società americana dove in molti vedevano i pacifisti, e in generale il mondo della controcultura, come debosciati anti-patriottici che potevano anche morire sotto i colpi della Guardia Nazionale. Si può credere che lo stesso effetto lo si sarebbe

potuto raggiungere utilizzando come fonte programmi televisivi, film, documentari etc. ; e in parte è vero, ma come ci ricorda la Sontag

—
le fotografie possono essere ricordate più facilmente delle immagini in movimento, perché sono una precisa fetta di tempo anziché un flusso [...]. Ogni fotografia è un momento privilegiato, trasformato in un piccolo oggetto che possiamo conservare e rivedere ⁻²³.

—

La fotografia si pone come fonte privilegiata per la Public History anche per la facilità di utilizzo. A differenza di un film o di un documentario, una volta stampata ci appare nella sua fisicità. Ogni fotografia, scrive sempre la Sontag, può diventare un piccolo oggetto, e come tale si presta ad un utilizzo molto più versatile per la “messa in scena”, diventando essa stessa *medium*. La si può stampare in un libro, mettere in cornice, attaccare ad un pannello, può essere ingrandita tanto da farne un poster, può essere messa a disposizione del visitatore di una mostra che può decidere di portarsela via come ricordo; non richiede un tempo prestabilito per essere letta, esiste fuori dal tempo e ogni fruitore può decidere autonomamente quanto a lungo osservarla senza inficiarne potenzialmente la comprensione, cosa impossibile quando si guarda un film, un documentario o si ascolta una canzone.

Se vogliamo che la fotografia sia considerata dal pubblico come una rappresentazione della realtà, una volta che ne abbiamo trovata una di interesse, non ci resta che iniziare una nuova ricerca sulla fonte stessa, andare ad indagare e verificare chi l’ha scattata, in quale circostanza, per quale obiettivo, e per farlo dovremmo confrontarci con altre fonti che possano o confutare o validare il valore di ‘verità’ dell’immagine.

Si può asserire che l’azione di un fotografo nel produrre un’immagine e di conseguenza una fonte, tranne rarissimi casi, è oltre che espressione soggettiva, frutto di un’influenza estetica, politica e culturale dovuta al tempo e al luogo in cui il fotografo vive; nella scelta del soggetto, dell’inquadratura, nella riproduzione da negativo a stampa o di editing digitale, ogni fotografia sarà frutto di una contaminazione da cui il fotografo non è immune. Utilizzare una fonte fotografica che non rappresenta fedelmente la realtà non è di per sé un problema per il *public historian* pur che ne sia consapevole ed espliciti al proprio pubblico che ciò che sta guardando non è la rappresentazione di un evento storico, ma di aspetti parziali e di significati arbitrari, pur che egli allo stesso tempo costruisca un impianto di contestualizzazione tale da motivare e spiegare il valore dell’immagine che sta utilizzando. Non sto in nessun modo sostenendo la possibilità di falsificare la storia attraverso immagini modificate false o decontestualizzate, spero e credo che questo sia chiaro, voglio solo dire che la fotografia è un elemento narrativo potente di cui lo storico – se compie in modo corretto il suo lavoro – dovrebbe avvalersi il più possibile: non bisogna temere le fonti, ma è necessario essere in grado di saperle maneggiare e interpretare; il fatto storico, come abbiamo detto, non si racconta da solo, è lo storico che lo inserisce in una narrazione.

Esperienze e sperimentazioni

Lavorando molto con le scuole e in generale a livello didattico con ragazzi e bambini che vanno dalle elementari agli ultimi anni delle superiori, mi capita spesso di usare le fotografie per contestualizzare, coinvolgere e interrogare (in senso critico) la classe. Ad esempio, di ritorno dai campi di Auschwitz e Birkenau, dove sono stato con il progetto “Un treno per Auschwitz” della Fondazione ex-Campo Fossoli, ho provato a fare un esperimento: ho chiesto ai ragazzi cosa avessero fotografato e perché. È stato forse il momento in cui siamo maggiormente riusciti a penetrare la storia perché nell’atto del fotografare i ragazzi si erano resi attori e interpreti vivi dell’indagine storica, erano riusciti a calarsi in quel flusso temporale di cui parlava Dilthey e tramite le fotografie erano riusciti a costruire una narrazione della loro esperienza in grado di unire passato e presente. Le fotografie scattate durante il progetto, se non verranno cancellate prima da hard disk e telefoni, diventeranno importanti archivi privati da tramandare a livello familiare, ma non solo. Come si legge nel testo già citato di D’Autilia, la fotografia si differenzia dalle altre immagini per la facilità di realizzazione e riproduzione, e questo ha dato vita ad un numero impressionante di foto amatoriali che raccontano la vita, i successi, le speranze, i timori di miliardi di persone. Ognuno di questi archivi privati, se resi accessibili, ci permetterà sempre di più di procedere all’osservazione della parte più umana della storia. Come ci ricorda Noiret, la Public History è storia scritta da mille mani, le fotografie sono l’affermazione dell’azione di queste mani.

La Public History, tra le altre cose, si pone come obiettivo quello di costruire una storia dal basso realizzata anche attraverso il confronto con chi storico non è; la *sharing authority* è una metodologia in uso soprattutto nei lavori anglosassoni di storia orale⁻²⁴; senza dover giungere a compiere un passo così grande la fotografia ancora una volta ci mostra una possibilità di azione. Gli archivi di famiglia sono pieni di fotografie che per alcuni possono avere solo un valore affettivo, ma per un *public historian* possono essere fonti necessarie per una ricerca; la fotografia può essere quella fonte che mette in relazione un *public historian* con il tessuto sociale per iniziare a condividere visioni di una ricerca.

Nel 2015, all’interno di Oz-OfficineZero, un progetto di rigenerazione urbana e del lavoro in atto a Roma nel quartiere di Casalbertone, si decise di provare a cogliere le domande che emergevano dal tessuto sociale circostante e si capì quanto fosse necessario andare a ricostruire la storia di un quadrante urbano incastrato tra la tangenziale e la Stazione Tiburtina, dove oggi BNL ha costruito la sua nuova sede nazionale. Si iniziò così una ricerca sugli elementi e i cambiamenti urbanistici e di conseguenza sociali della zona, e si decise di restituire il tutto al territorio attraverso una mostra intitolata *Casalbertone, Portonaccio, Tiburtina. Da ieri a OZ* che avrebbe esposto le fonti emerse.

La mostra era stata preceduta da un workshop sull’uso delle fonti in ambito storico, giornalistico e fotografico⁻²⁵. Le fonti di storia orale,

ovvero le interviste ai comitati di quartiere, sono state rese accessibili in mostra utilizzando delle cuffie (fig. 3), mentre le fonti d'archivio, come quelle ad esempio provenienti dall'Aerofototeca Nazionale di Roma, da cui abbiamo tratto e stampato su plotter le immagini aeree del quadrante urbano in una successione che andava dal 1934 al 2014, sono state rese disponibili tramite un plotter su un tavolo con un due rulli e manopole in modo da creare una grande pergamena che i visitatori potessero muovere a piacere scorrendo gli anni e osservando il cambiamento. Inoltre, attraverso la parrocchia del quartiere e l'incontro con privati, abbiamo raccolto una serie di vecchie fotografie che ritraevano gli abitanti del quartiere per strada (in realtà molte erano ancora ambientate nei campi) e a queste sono state affiancate fotografie recenti scattate da Dominga Colonna, fotografa professionista, durante una passeggiata urbana guidata da Antonello Sotgia, urbanista, che da anni segue la storia del quartiere.

Il risultato è stato sorprendente, le fonti inserite in un contesto di osservazione sono state del tutto sufficienti da sole a coinvolgere il pubblico in un viaggio all'interno di un piccolo pezzo di Roma tra passato e presente, e le fotografie messe a disposizione come ricordo sono state prese praticamente da tutti i visitatori, nessuno andava via senza portarsi dietro un pezzo della storia di qualche altro.

L'ultimo progetto che voglio prendere in esame è, se così si può dire, un lavoro non consapevole di Public History (fig. 4). La fotografa documentarista Clara Vannucci, dopo aver scoperto in famiglia un archivio risalente ai tempi in cui il nonno per lavoro viveva ad Asmara in Eritrea, ha deciso di andare in quel luogo per scoprire e fotografare ciò che rimane del periodo coloniale italiano. La storia delle colonie italiane in Africa è una storia che sta emergendo sempre più nel discorso pubblico e storico. Il progetto *Cinema Impero* intende mostrare, settant'anni dopo la fine del dominio coloniale, la situazione di un paese che ancora mantiene gli esempi dell'architettura coloniale, maggiore espressione del movimento razionalista e futurista, ma anche la cultura e la tradizione italiana. Il progetto è stato pubblicato dalla rivista "Time" corredato da un articolo, *Exploring Eritrea's Italian Past*, a firma di Olivier Laurent ⁻²⁶. La cosa che più mi ha colpito del lavoro di Clara è stato il metodo: è partita da un fondo privato di fotografie, trovato nell'archivio della sua famiglia, in cui il nonno era ritratto al lavoro o in compagnia di colleghi e abitanti di Asmara, ha colto l'importanza che assumeva un fatto microstorico e ha deciso di ampliare il soggetto d'osservazione rivolgendosi verso un evento macrostorico come il periodo coloniale italiano. Questo passaggio conferma come i grandi avvenimenti della storia possano essere affrontati e compresi anche osservando i piccoli fatti che si farebbe fatica a definire storici.

Una volta arrivata ad Asmara, Clara si è confrontata con l'ente che si occupa dell'urbanistica della città ed ha iniziato una ricerca d'archivio sulle mappe per individuare i luoghi, ancora esistenti, che più rappresentano il passaggio del colonialismo italiano. Finito il lavoro in



03

Atrospaziofotography,
Casalbertone, Portonaccio,
Tiburtina. Da ieri a OZ,
 2014



04

Atrospaziofotography,
Casalbertone, Portonaccio,
Tiburtina. Da ieri a OZ,
 2014

archivio, è iniziato quello sui luoghi: si è confrontata con la città e le sue narrazioni, trovando e fotografando gli elementi architettonici culturali e sociali che, incastonati nella storia, raccontano il passaggio coloniale ad Asmara. Ha così inserito, superando la necessità della linea del tempo, l'esperienza storica in un flusso connesso temporalmente, in senso retrospettivo e proiettivo, ed è riuscita, fotografando il presente, a generare una narrazione storiografica di notevole impatto (figg. 5-7). Spesso la storia risulta come qualcosa di molto lontano, ebbene, quale miglior modo per far comprendere cosa abbia significato, e cosa significhi oggi, l'atto colonialista italiano se non quello di far vedere ciò che ne rimane?

Come *public historian* devo pensare di potermi confrontare con un pubblico il più vasto possibile che può, come non, essere interessato a ciò che gli sto raccontando; riuscire ad attirare l'attenzione senza chiedere lo sforzo mentale di osservare il passato, ma facendo vedere il presente, è un'arma fortemente funzionale per coinvolgere di sicuro gli studenti, ma anche un pubblico adulto refrattario a voler imparare. Il *public historian* deve sforzarsi di mutare il suo metodo di indagine e costruirne uno nuovo, capace di assorbire le richieste di un cambiamento nel modo di trasmettere e condividere i contenuti. Abbiamo un dovere verso noi stessi e l'idea che abbiamo di società, è necessario riuscire ad assolverlo, e sono sicuro che la fotografia ci potrà essere molto utile per raggiungere l'obiettivo.

Questa certezza mi si rafforza leggendo le parole di Walter Benjamin:

—
Nonostante l'abilità del fotografo, nonostante il calcolo nell'atteggiamento del suo modello, l'osservatore sente il bisogno irresistibile di cercare nell'immagine quella scintilla magari minima di caso, di *hic et nunc*, con cui la realtà ha folgorato il carattere dell'immagine, il bisogno di cercare il luogo invisibile in cui, nell'essere in un certo modo di quell'attimo lontano si annida ancora oggi il futuro, e con tanta eloquenza che noi, guardandoci indietro, siamo ancora in grado di scoprirlo ⁻²⁷.

—
In poche righe trovo una sorprendente connessione tra il pensiero di Benjamin e quello di Dilthey. Quella scintilla, quell'*hic et nunc* che lo spettatore cerca nella fotografia non è forse l'*Erlebnis*, l'esperienza vissuta, quell'attimo in cui ancora oggi si annida il futuro, un flusso connesso temporalmente in senso retrospettivo e proiettivo?

Per concludere voglio rivolgere un pensiero allo storico del futuro del quale al momento non si riesce a prevedere con chiarezza difficoltà e possibilità, ma che, sono certo, si troverà davanti ad una quantità di fonti, soprattutto fotografiche, che oggi non riusciamo neanche ad immaginare. L'ottimismo spingerebbe a credere che lo storico del domani avrà vita facile, circondato da fonti di ogni genere e facilmente attribuibili a chi le ha prodotte grazie alla rete e ai social network, ma bisogna anche chiedersi come riuscirà a muoversi in un labirinto che si snoda tra realtà e falsificazione.



05

Clara Vannucci,
*Eritrea 2016. Asmara. Fiat
Tagliero, built in 1938 by
Giuseppe Pettazzi. Service
station.*

Fotografia digitale,
23.02.2016.

Per gentile concessione
dell'autrice



06

Clara Vannucci,
*Asmara. Bowling
Bar, playing Biliardo
all'italiana...*

Fotografia digitale,
01.03.2016.

Per gentile concessione
dell'autrice

Clara Vannucci,
Eritrea 2016. Asmara.
Cinema Roma from
outside. The cinema was
first Known as Cinema
Excelsior: The facade is
decorated with precious
marble.
 Fotografia digitale,
 04.03.2016.
 Per gentile concessione
 dell'autrice



—
Note

Parte di questo testo è apparsa in Bertella *et al.* 2017, pp. 315-331.

– ¹ Bloch 1998 [1949], p. 7.

– ² Equipe Sperimentale di Storia 2014, p. 16.

– ³ *Clickbaiting* indica un contenuto web il cui scopo è quello di attirare il maggior numero di internauti, avendo come scopo principale quello di aumentare le visite a un sito per generare rendite pubblicitarie online.

– ⁴ Cfr. International Federation for Public History, in <<https://ifph.hypotheses.org/352>> (07.07.2017).

– ⁵ Carr 1966 [1961], p. 44.

– ⁶ White 2006 [1987], p. 18.

– ⁷ *Ivi*, p. 56.

– ⁸ Carr 1966 [1961], p. 29.

– ⁹ *Ivi*, p. 20.

– ¹⁰ Cfr. Équipe sperimentale di storia 2014.

– ¹¹ “Vogliamo provare a fare un passo in avanti e vederci come un’entità unica che, catturando le

differenze e impiegandole in modo costruttivo, trova una formula il cui risultato è maggiore della somma dei singoli addendi: $1+1=3$ ” (*Ibid.*).

– ¹² Carr 1966 [1961], p. 16.

– ¹³ White 2006 [1987], pp. 55, 56.

– ¹⁴ Bloch 1998 [1949], p. XLV.

– ¹⁵ Spengler 2012 [1922], p. 166.

– ¹⁶ Bloch 1998 [1949], pp. 22-23.

– ¹⁷ Dilthey 1947 [1906], p. 54.

– ¹⁸ L’Accademia della Crusca definisce così questo termine, derivato dall’inglese *post-truth*: si tratta cioè di un ‘dopo la verità’ che non ha niente a che fare con la cronologia, ma che sottolinea il superamento della verità fino al punto di determinarne la perdita di importanza. Analizzando le modalità in cui il superamento si concretizza di volta in volta, colpisce la vocazione

profetica che la parola nasconde tra le sue lettere: la post-verità, infatti, spesso finisce per scivolare nella ‘verità dei post’.

– ¹⁹ Doisneau / Pennac 2001.

– ²⁰ Mignemi 2017, di cui una versione modificata è in questo stesso fascicolo.

– ²¹ Scanagatta 2017.

– ²² Sontag 2004 [1977], p. 77.

– ²³ *Ivi*, p. 17.

– ²⁴ Thomson 2003

<<https://academic.oup.com/ohr/article-abstract/30/1/23/1489058/Introduction-Sharing-Authority-Oral-History-and?redirectedFrom=PDF>> (07.07.2017).

– ²⁵ Cfr. <<https://wordpress.com/>>

(07.07.2017).

– ²⁶ <<http://time.com/4373937/eritrea-italy/>> (07.07.2017)

– ²⁷ Benjamin 2009 [1936], p. 62.

- Benjamin 2009 [1936]** Walter Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, Einaudi, 2009, [ed. orig. tedesca 1936].
- Bertella et al. 2017** Paolo Bertella Farnetti / Lorenzo Bertucelli / Alfonso Botti (a cura di), *Public History. Discussioni e pratiche*, Milano/Udine, Mimesis, 2017.
- Bini 2003** Elisabetta Bini, recensione a Adolfo Mignemi, *Lo sguardo e l'immagine, la fotografia come documento storico*, in <<http://www.sissco.it/recensione-annale/adolfo-mignemi-lo-sguardo-e-limmagine-la-fotografia-come-documento-storico-2003/>> (31.01.2017).
- Bloch 1998 [1949]** Marc Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, Torino, Einaudi, 1998 [ed. orig. francese 1949].
- Carr 1966** Edward Carr, *Sei lezioni sulla storia*, Torino, Einaudi, 1966 [ed. orig. americana 1961].
- Cortini / Gruzinski 2017** Letizia Cortini / Serge Gruzinski, *Immagini e storia globale*, in <<https://visionandonellastoria.net/2017/01/16/serge-gruzinski-immagini-e-storia-globale/>> (31.01.2017).
- D'Autilia 2005** Gabriele D'Autilia, *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.
- Dilthey 1947 [1906]** Wilhelm Dilthey, *Esperienza vissuta e poesia*, Milano, Istituto editoriale italiano, 1947 [ed. orig. tedesca 1906].
- Doisneau / Pennac 2001** Robert Doisneau / Daniel Pennac, *Le Vacanze*, Paris, Bibliothèque de l'image, 2001.
- Équipe sperimentale di storia 2014** *Fuggite sciocchi! Riflessione su ciò che non esiste*, in <https://torniamoalfonti.files.wordpress.com/2014/05/fuggite-con-intro-13_03_2014.pdf> (07.07.2017).
- Guntherth 2012** André Guntherth, *La photographie, monument de l'expérience privé*, in <<http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/2514>> (31.01.2017).
- Mignemi 2014** Adolfo Mignemi, *Verità e menzogna delle immagini fotografiche nella ricerca storica*, in <<http://www.retefotografia.it/event/mimesis-o-montaggio-verita-e-menzogna-dellimmagine-fotografica/>> (31.01.2017).
- Mignemi 2017** Adolfo Mignemi, *La narrazione e l'uso delle immagini*, in Paolo Bertella Farnetti / Lorenzo Bertucelli / Alfonso Botti (a cura di), *Public History. Discussioni e Pratiche*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2017, pp. 211-223.
- Noiret 2012** Serge Noiret, *Se la fotografia è fonte per la storia, la fotografia digitale è fonte per la Public History ? A proposito di un convegno dell'Istituto Veneto, 4-6 ottobre 2012*, in <<http://dph.hypotheses.org/22>> (31.01.2017).
- Scanagatta 2017** Manfredi Scanagatta, *Public historian. Tra ricerca e azione creativa*, in Paolo Bertella Farnetti / Lorenzo Bertucelli / Alfonso Botti (a cura di), *Public History. Discussioni e Pratiche*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2017, pp. 315-331.
- Sontag 2004 [1977]** Susan Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 2004 [ed. orig. americana 1977].
- Spengler 2012 [1922]** Oswald Spengler, *Il tramonto dell'occidente. Lineamenti di una morfologia della storia mondiale*, Milano, Longanesi, 2012 [ed. orig. tedesca 1922].
- Stefanori 2013** Matteo Stefanori, *Fotografia e storia*, in <http://www.officinadellastoria.info/magazine/index.php?option=com_content&view=article&id=343:fotografia-e-storia&catid=68:fotografia-e-storia> (31.01.2017).

- Thomson 2003** Alistair Thomson, *Introduction. Sharing Authority: Oral History and the Collaborative Process*, in "The Oral History Review", vol. 30, n. 1, 2003, pp. 23-26.
- White 2006 [1987]** Hayden White, *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, Roma, Carocci, 2006 [ed. orig. americana 1987].

Public History, antropologia, fotografia: immagini e uso pubblico della storia

Abstract

This article offers some brief, introductory observations on Public History from the perspective of an anthropologist specializing in the study of images and representations. These remarks are preceded by a quick analysis of the critical background that must support otherwise naive or simplistic interpretations of Public History. Based on these premises, photography is discussed with reference to communities shaping local memory through the act of recording images which can be found in family albums, relevant collections, the archives of local photographers, thematic repositories or general collections “the way we were.”

Keywords

ANTHROPOLOGY, ETHNOGRAPHY, HISTORIOGRAPHY, ORAL HISTORY, PUBLIC HISTORY

Q uello della Public History è, come è stato sovente ricordato dai suoi cultori ed esegeti, un dominio relativamente aperto, il cui statuto teorico presenta un’ampia fluttuazione in campi disciplinari e in modelli teorici ed epistemologici diversi, e che, proprio per questo, appare oggi suscettibile di un’intensa riflessione da cui possono trarre grande giovamento sia le scienze storiche che quelle contigue⁻¹. È un dominio, inoltre, che delimita il suo perimetro e definisce la sua area in modi piuttosto diversi da luogo a luogo, e anche questo costituisce elemento di stimolo per un Paese, qual è il nostro, depositario di una grande tradizione storiografica e di un’attitudine storicistica che ha improntato, e impronta, tutte le *humanities*. È un dominio, infine, che ha sin qui fatto poco i conti con l’immagine, in particolare con l’immagine fotografica, nelle sue varie e certamente non univoche, in questa

prospettiva, declinazioni, e che induce a interrogarsi, dunque, chi di fotografia, a vario titolo, si occupa.

Proverò in questa sede a esprimere brevemente alcune riflessioni introduttive che il dominio della Public History suscita in un antropologo, e in particolare in un antropologo che studia le immagini e le rappresentazioni. Non prima, però, di aver svolto una rapida considerazione intorno al background critico che è fondamentale resti alle spalle di declinazioni che non vogliano essere ingenuie (o semplicistiche) del dominio della Public History.

Un'idea radicalmente diversa della prospettiva storiografica ha avuto la sua genesi, com'è noto, nelle *Tesi di filosofia della storia* di Walter Benjamin⁻². Da tali tesi, a mio avviso, è originata una rivisitazione delle concezioni moderne della temporalità e del suo senso, un profondo lavoro di revisione della scrittura della Storia, come pure della Storia stessa, rispetto al contesto sociale e politico coevo. *L'Angelus Novus* di Paul Klee, lo si ricorderà, volge i suoi occhi smarriti al passato, portato via dal vento che agita la Storia e che soffia sulle rovine che essa perennemente produce. L'angelo è immagine di uno scacco intollerabile della Storia, che si riverbera inesorabilmente nella storiografia, cui si può riparare soltanto riportando lo sguardo sul presente. La memoria declinata nel presente scompagina il giogo del "tempo mitico" dei dominatori, contribuendo alla riscrittura della Storia ufficiale. Dunque, essenziale appare l'inversione del tradizionale rapporto instaurato tra passato e presente: se si è sempre considerato il presente come il risultato di un flusso di eventi provenienti dal passato, occorre invece concepire il passato come un'altra faccia del presente, che promana da esso. È il presente che genera il proprio passato e il passato non può esistere al di là di un presente che ne offra ragione e testimonianza e che, al contempo, lo redima dalla sua fosca ombra di violenza. A partire da questo nucleo di riflessioni, Benjamin sviluppa una complessa teoria fondata sulla nozione di "ora" (*Jetzt*) come elemento di rischiaramento della Storia⁻³. Quest'ultima non è, dunque, una successione cronologica più o meno conseguente di eventi, ma consiste in una relazione tra passato e presente, relazione dialettica, non fattuale ma immaginale. Poiché il presente produce immagini, sono tali immagini che significano la Storia e che interagendo con il flusso di eventi, lo significano. La Storia, dunque, non si può pensare, per il filosofo tedesco, come un processo di conoscenza che rischiarava "la cosa 'come propriamente è stata'"; e, conseguentemente, non tenere conto dell'influsso immaginifico che promana dallo *Jetzt*, significa ottundere la capacità storiografica stessa.

Inutile ricordare, in una sede come questa, l'immane lavoro di revisione storiografica effettuato anche a partire da tali considerazioni, dalle intuizioni di Hannah Arendt, alla storiografia critica della Shoah e delle sue rappresentazioni, dalle pratiche disciplinari tributarie delle acquisizioni di Maurice Halbwachs, relative ai quadri sociali della memoria, sino a giungere ai processi di invenzione della tradizione e di costruzione delle realtà e della storia contemporanee contenuti, a

esempio, nei lavori di Eric Hobsbawm e Terence Ranger o di Benedict Anderson. È utile, invece, rammentare che la petizione di principio di Benjamin delinea il campo dentro cui può acquistare senso l'esercizio della Public History. Che, ben prima e ben più che su considerazioni metodologiche, è opportuno si fondi epistemologicamente sulle prospettive benjaminiane: sono le immagini del presente che possono dare senso alla Storia e all'impresa storiografica, nella sua indispensabile connessione sociale, culturale e politica, nella sua attitudine collettiva e pubblica.

Ma veniamo al mio peculiare orizzonte disciplinare. Credo di poter affermare che l'antropologia è stata largamente anticipatrice rispetto ai modelli epistemici e ai quadri metodologici che improntano oggi la parte più avvertita del dominio della Public History⁻⁴.

L'antropologia culturale e sociale, infatti, costruisce i propri saperi, quanto meno dalla data convenzionale del 1914-1918, periodo dell'esemplare *fieldwork* di Bronislaw Malinowski alle isole Trobriand, attraverso l'etnografia. Un processo di costruzione delle conoscenze, cioè, piuttosto prolungato nel tempo, ravvicinato e sistematico, effettuato per mezzo dei nativi (o comunque dei diretti possessori di tali conoscenze), che presuppone un ritorno dei saperi in tal modo acquisiti alla comunità o al gruppo umano che li ha prodotti, il quale ne è considerato oggi il destinatario privilegiato, oltre che, in buona misura, il proprietario e il custode⁻⁵. L'antropologia si costruisce, dunque, e largamente si usa, in una dimensione pubblica e maièuticamente genera contenuti che sono diffusi e utilizzati collettivamente.

Se si guarda ai risultati sin qui acquisiti da tale disciplina, si deve quindi dedurre che il nodo fondamentale non sta tanto nella gestione pubblica della Storia costruita dagli storici, ma nella costruzione del sapere storiografico attraverso l'etnografia (che, non casualmente, si va configurando oggi, sempre più, come pratica concernente ogni contesto disciplinare che voglia rimettere criticamente in discussione i propri statuti).

Sin quando lo storico costruisce il suo *report*, sia pure con un generoso concorso degli interessati, non vi è, a mio avviso, Public History, ma una storia autoriale, eventualmente orientata in direzione democratica (e, posto che le considerazioni gramsciane relative all'intellettuale organico, riguardano anche lo storico, potremmo dire che quest'ultimo lavora in organica connessione con i gruppi e le classi sociali che hanno contribuito alla formazione delle sue conoscenze). Le cose mutano alquanto se l'impresa storiografica, ovvero la combinazione virtuosa degli elementi che consentono alla memoria di cristallizzarsi in una sequenza cui viene riconosciuto valore fondante dal punto di vista sociale, diviene un processo pubblico, da fare, cioè, assieme agli interessati e da gestire, una volta fatto, assieme a loro (e, ancora con occhio a Gramsci, non in una prospettiva di organicità di classe o di gruppo, ma in una dimensione di collettività trasversale cui possiamo assegnare una qualificazione pubblica). In tale prospettiva, un attento esame delle pratiche

di etnografia contemporanea, quali quelle condotte dall'antropologia culturale e sociale, credo possa risultare assai utile, anche per meglio definire, nel panorama internazionale, un approccio specifico alla Public History da parte della comunità scientifica italiana. I diversi metodi etnografici impiegati (le etnografie autogestite e le auto-etnografie, le etnografie multisituate, quelle basate sui metodi di *elicitation* o sull'uso delle fonti orali, quelle che impiegano in modo esclusivo e non ancillare gli strumenti audiovisivi, le etnografie remote e quelle condotte attraverso la rete, etc.) possono suggerire al progetto della Public History un insieme prezioso di sollecitazioni e suggerimenti. E il posizionamento stesso dell'etnografo, non interprete esclusivo di una parte del gruppo umano che approccia, ma garante della trasversalità pubblica del sapere che costruisce, può costituire un modello di riferimento nella dialettica organicità-pubblicità che ho sopra evocato.

Assai interessante, a esempio, nella specifica prospettiva metodologica, è la prassi di redigere quelle che ho definito, in altra sede, etnografie remote⁻⁶, facendo transitare, con reminiscenza benjaminiana, i flussi di memoria provenienti dal passato, anche non prossimo, attraverso il filtro delle pratiche etnografiche. Il passato, in realtà, soprattutto quello remoto, tende a scompaginare le prospettive di una Public History come attività pubblicamente e collettivamente gestita. La memoria storiografica degli eventi lontani è sedimentata in archivi e biblioteche che appaiono depositi di 'dati', cioè di nozioni cristallizzate e acquisite una volta per tutte (la libertà dello storico sta, in questa prospettiva, nella selezione intelligente dei dati, in base a una propria teoria delle cose, o nella perspicace scoperta di nuovi elementi che contraddicano o correggano i vecchi, ma una costruzione pubblica della Storia sembrerebbe qui ardua se non impossibile). Il contesto pubblico relativo ai dati remoti, infatti, o si è dissolto del tutto, con il trascorrere inesorabile del tempo, o si è ricostruito in tempi assai recenti, a partire da una percezione ideologicamente orientata degli eventi, da un bisogno di riscatto o rifondazione identitaria, che in realtà ben poco hanno a che vedere con l'uso pubblico della costruzione e della gestione storiografica⁻⁷. Qualora, invece, si individuino nel contesto indagato persistenze dei quadri culturali e sociali del passato; qualora eventi (quelli politici o rituali, a esempio) o manufatti (quelli artistici, a esempio) consentano di stabilire linee di continuità, sia pur relative, con ciò che è stato; qualora la sensibilità collettiva avverta come minaccia o come beffa quanto è collocato nei depositi di memoria ufficialmente accreditati, è possibile rileggere con il determinante apporto dei gruppi interessati, i documenti del passato, trasformandoli collettivamente da 'dati' in elementi processuali, suscettibili di nuove collocazioni nel contesto pubblico contemporaneo⁻⁸. A questa trasformazione del dato in processo, le metodiche applicate nell'etnografia contemporanea possono offrire strumenti assai efficaci.

Quanto ho sin qui richiamato postula, peraltro, un'attenta valutazione della nozione di 'public' (per lo più, mi sembra, usata in modo

indifferenziato). La mia ottica disciplinare induce sovente a restringere l'accezione del termine al contesto locale o comunitario. L'antropologia costruita attraverso l'etnografia comporta una gestione pubblica dei dati, ma tale gestione appare ristretta in genere al solo gruppo umano che quei dati ha contribuito, in modo determinante, a elaborare e sistemare criticamente. Difficilmente l'antropologia presuppone dimensioni pubbliche più ampie. La monografia che viene prodotta, su un determinato argomento, sarà certamente meno pubblica e più autoriale sullo scenario globale di quanto non lo sia su quello locale. Benché un problema possa essere di interesse comune (e di solito lo è, in una scienza sociale che allinea i *case studies* al fine di ipotizzare teorie generali del comportamento umano), esso è pubblicamente gestito soltanto all'interno del teatro in cui le conoscenze sono state prodotte. E, in effetti, quando l'antropologia perde i suoi connotati micro, quando abbandona la località, la comunità, il contesto chiuso, quando abbraccia la prospettiva delle connessioni globali e dei network planetari, come oggi assai frequentemente accade, perde una delle proprie caratteristiche privilegiate, quella appunto dell'elaborazione pubblica dei saperi.

Che cosa può voler dire, insomma, 'pubblico'? I più accreditati vocabolari della nostra lingua danno in genere due accezioni del termine: pubblico è quanto è relativo a una comunità intesa come totalità sociale; ovvero quanto è relativo a un ambito cui appartengono o si riferiscono i diritti o gli interessi di una collettività "civilmente ordinata". Lo spazio pubblico, in quest'ultima prospettiva, è uno spazio giurisdizionale, normativo, limitato e circoscritto da un patto sociale attivo (a volte può essere uno spazio ordinato da consuetudini giuridiche). Questa differenza comporta, come facilmente si comprende, un'epistemologia delle questioni pubbliche molto differenziata (proviamo a pensare a una aggiornata nozione di pubblico in uno spazio consuetudinariamente organizzato quale, a esempio, l'Orgosolo di Franco Cagnetta e Vittorio De Seta) ⁻⁹.

In senso più ampio poi, quando parliamo di pubblico, come ho accennato sopra, dovremmo anche rigorosamente definire la scala sociale e territoriale di tale pubblico (locale, nazionale, internazionale, globale). Esistono diversi scenari in cui si declina la nozione pubblica e in cui si realizza una dimensione pubblica della vita e della cultura. E questi scenari non soltanto comportano modi e mezzi differenti di concepire ed esercitare la dimensione pubblica, quanto soprattutto diverse curvature della memoria sociale. Come è piuttosto condiviso dagli studi antropologici contemporanei, ciascuna società ricorda e dimentica ciò che vuole, e lo fa in forme peculiari. Il rapporto dialettico tra memoria e oblio, le concrete modalità di esercizio dell'una e dell'altro all'interno dello spazio sociale, i mezzi adoperati per conservare la memoria e sterilizzare l'oblio, tutti elementi costitutivi della dimensione pubblica, variano a seconda della scala sociale e territoriale. In determinate unità di misura, la costruzione sociale della dimensione pubblica avviene attraverso l'oralità, il suo esercizio libero o formalizzato; in altre, attraverso

l'esercizio prescrivito della scrittura; in altre ancora attraverso le immagini, le realtà virtuali, la rete.

Come si comprende un'indifferenziata assunzione della nozione di pubblico, che vorrebbe dire, in altre parole, l'assunzione del punto di vista delle frange critiche e antagoniste delle società occidentali post-moderne, appare del tutto sterile e vi è necessità di un'analisi puntuale di ciò che, di volta in volta, legittima la soglia della pubblicità.

Come ho testé scritto, l'antropologia ha costruito le sue conoscenze, per lunghi anni, nell'ambito di contesti delimitati, paesi o comunità. Anche la mia antropologia si è esercitata negli usuali microcontesti (pur se ho tentato di tenere presenti le relazioni che essi intrattenevano con le aree culturali, sociali, politiche e istituzionali più ampie in cui insistevano e con le quali interagivano). A tali realtà, dunque, voglio dedicare qualche ulteriore considerazione, nella speranza possa risultare utile nella prospettiva di una riflessione pluridisciplinare intorno alla Public History.

Nei microcontesti, assai spesso, l'uso pubblico della Storia tende a coincidere con l'uso collettivo della vicenda locale, in un processo, oggi assai impetuoso, di riappropriazione e rilettura dei dati "storici" ai fini della costruzione delle identità locali erose dai processi di globalizzazione (si pensi alla riscrittura locale delle profondità storiche in ordine al centrale problema dell'invenzione della tradizione, su cui si basa l'esistenza stessa dei mondi locali e la loro relazione dialettica con la globalità) ⁻¹⁰.

È assai probabile che di Assange o di Snowden, dei processi di privatizzazione delle risorse pubbliche e dei loro antecedenti giustificativi, delle stragi del tardo colonialismo e della realtà effettiva delle grandi rivolte operaie di fine Ottocento e degli inizi del Novecento, nel paese X posto in una delle regioni italiane in cui ho maggiormente lavorato, la Calabria, non si sappia assolutamente nulla e non si senta alcun bisogno di saperne qualcosa. Ma è certo che la storiografia della locale festa religiosa, assurta al ruolo di emblema identitario; la memoria di una strage perpetrata a opera di latifondisti e dell'apparato coercitivo dello Stato (lo abbiamo visto); la genealogia di un'opera d'arte ritenuta caratterizzante; la narrazione delle imprese dei locali uomini illustri, sono transitate attraverso un processo di elaborazione collettiva e alimentano una fitta narrazione pubblica, alla cui elaborazione hanno concorso la memoria orale, l'*èpos* collettivo, l'apparato consuetudinario, le immagini e le rappresentazioni, le scritture degli eruditi e degli storici locali. Nel paese X, in altre parole, vi è qualcosa che molto si avvicina alla Public History e al suo uso.

E le riscritture locali delle realtà storiche sono sempre conseguenza di un intenso processo di elaborazione e fissazione pubblica, limitato naturalmente alla località e ai luoghi che essa vede storicamente funzionali alla propria vicenda e ai propri interessi. Anzi, spesso, le comunità locali rivendicano la dimensione pubblica dei saperi in contrapposizione esplicita con le realtà più vaste (nazionali o globali), avvertite come impermeabili, oscure, sotterranee, avverse.

Su questo sfondo mi sembra di poter collocare un primo, e forse tenue, considerando gli interessi specifici dei lettori di questa rivista, riferimento alla fotografia. Prendendo spunto dalla plasmazione che le comunità fanno della memoria locale fissata attraverso le immagini: degli album fotografici, delle collezioni significative, della produzione dei fotografi locali, delle raccolte tematiche o di quelle generali relative al “come eravamo”.

Intorno a questi repertori si struttura un esteso e radicato uso pubblico della vicenda locale (talvolta sono proprio questi repertori che offrono orizzonte alla vicenda locale e alle convinzioni relative alla sua particolarità o unicità). Sia nell’ambito degli studi di fotografia, sia in quello degli studi eruditi, sia infine in quello degli studi antropologici, sociologici, storici, in Italia come all’estero, si è fatto un grande lavoro di ricognizione su singoli casi legati a singole località⁻¹¹. Io stesso ho lavorato su casi diversi che mi sembrano, nella prospettiva che qui perseguo, piuttosto significativi⁻¹². Si può affermare che non vi sia paese o cittadina, al nord come al sud, che non possieda il suo autore, la sua collezione, la sua mostra permanente di fotografie d’epoca. Spesso le collezioni si strutturano lungo l’asse portante di un evento rituale o festivo importante, la festa quaresimale, quella del santo patrono, quella di anniversari e ricorrenze significative, determinando un processo di contemplazione e rimemorazione collettivo che affonda, di volta in volta, nella dimensione civile, etica o religiosa. Sono i grandi album fotografici relativi a un rito di flagellazione della settimana santa in un paese della Calabria centrale, per fare un esempio, formati da ciascun gruppo familiare coinvolto nella dimensione rituale, che costruiscono la trama e l’ordito della costruzione identitaria locale.

Più in generale, la fotografia sembra sollecitare un processo di condivisione pubblica delle vicende piccole e grandi, private e collettive, che mostra. La vicenda familiare, come l’arrivo dell’acqua nell’abitato, i travestimenti di Carnevale nell’anno 1925, come la fotografia di una lapide al cimitero, l’immagine dell’accensione del primo lampione a gas sulla piazza centrale, così come quella della prima comunione collettiva dei figli maschi della generazione dell’Ottantanove, variamente concorrono a formare la narrazione pubblica di uno spazio-tempo identitario, in un processo di condivisione, di scambio di immagini e informazioni, di partecipazione sentimentale e intellettuale che contribuisce largamente a fondare la località e a darle dignità di comunità.

Ciò è particolarmente avvertibile nel caso di popolari fotografi artigiani o amatori di paese, veri fondatori totemici della memoria locale, ma ciò è ancor più evidente, forse, in quelle iniziative pubbliche di scrittura per immagini della storia locale che con una certa frequenza hanno avuto corso e continuano ad averlo.

Qui l’intero paese concorre a formare la propria immagine collettiva e a supportare tale immagine con una dettagliata informazione che si basa sugli archivi familiari, scolastici, parrocchiali, diocesani, comunali, come sulla memoria orale e sulla pubblicistica paesana. Qui ognuno

porta, al comitato organizzatore e coordinatore (vero demiurgo della coscienza collettiva), la sua tessera nel complicato mosaico comunitario del presente e del passato, contribuendo a ricostruirlo. Qui l'esposizione che viene realizzata, e il libro che spesso l'accompagna, pubblicato con il supporto della locale cassa di risparmio (e occorrerebbe riflettere a fondo su questo reimpiego delle risorse dell'economia locale o areale in favore della memoria collettiva), costituiscono lo specchio pubblico in cui una comunità si ammira e si riconosce, con un processo di elaborazione che cresce circolarmente. Ogni visitatore della mostra riconosce se stesso, la propria casata, parti significative della propria vicenda storica, e partecipa le proprie impressioni e convinzioni agli altri con l'implicito convincimento che si tratti di storia comune (o forse che si tratti di costruire, attraverso il display offerto dalle fotografie, una storia comune). Qui, possiamo affermare che la vicenda locale, per il tramite di quel mezzo ambivalente (Roland Barthes) di plasmazione e domesticazione della memoria che è la fotografia, si trasforma in storia pubblica ⁻¹³.

Ma questa casistica mi conduce verso alcune considerazioni conclusive di ordine teorico.

La fotografia può assolvere a questa complessa funzione elicitativa, perché è indicale e, dunque, perché addita qualcosa che è sicuramente 'altro' e 'altrui'. L'indicalità della fotografia è stata per lo più interpretata, dagli studiosi con riferimento peirciano, quale mera aderenza della rappresentazione a un reale di cui costituisce segno imprescindibile ⁻¹⁴. Ma l'indice, occorre ricordarlo, sta lì soprattutto 'per indicare', appunto. Per segnalare, cioè, a qualcun altro, 'a un pubblico', l'esistenza del legame di referenza. Non esisterebbe indicialità, insomma, senza un soggetto di riferimento e un linguaggio condiviso. Ciò, del resto, era stato già segnalato, molti anni or sono, da Benjamin, che mi concedo ancora di evocare, attraverso l'elaborazione del concetto di "immagine dialettica"; concetto generatore di tutte le teorie relazionali della fotografia, comprese quelle praticate oggi dagli antropologi. L'immagine dialettica, lo si ricorderà, soprattutto attraverso le concrete definizioni ed esemplificazioni contenute nel *Passagen-Werk*, esiste per il suo continuo riferirsi all'altro da sé. Negando possibilità ontologiche all'immagine, Benjamin pone l'accento sulla virtualità relazionale, anzi sulla 'pretesa' dell'immagine di essere messa in relazione con l'altro ⁻¹⁵. Ed è proprio nell'immagine dialettica, tra l'altro, lo si ricorderà, che temporalità ed eternità si fondono, che passato e presente si amalgamano, determinando quello *shifting* virtuoso verso la storiografia che ci riporta alle *Tesi di filosofia della storia* prima rammentate.

Possiamo dunque affermare, con un certo grado di plausibilità, che la fotografia, prima ancora di essere storica (nel senso lato del termine, di testimonianza cioè di un legame effettuale tra evento e memoria), è pubblica. E, stante il carattere dialogico, relazionale, transizionale del concreto oggetto fotografico (che diviene significativo nella misura in cui sollecita il linguaggio, costruisce relazioni, crea attraverso le

relazioni significati e li trasferisce), la dimensione pubblica della fotografia si trasforma in attitudine storica.

Possiamo indicare allora, la fotografia, quale mezzo che per eccellenza sollecita oggi la creazione e l'uso pubblico della Storia? Possiamo suggerire che la Public History non possa fare a meno di occuparsi di fotografia?

–¹ Per un primo inquadramento di tale dominio, nello scenario internazionale e nel più circoscritto contesto italiano, rinvio ai numerosi scritti di Serge Noiret. In particolare si vedano Noiret 2009; Noiret 2011-2012.
–² Cfr. *Tesi di filosofia della storia*, in Benjamin 1982, pp. 75-86.
–³ Benjamin 1986 [1982]: il titolo dell'edizione tedesca è *Das Passagen-Werk*.
–⁴ Del resto, la vicinanza dei modelli teorici benjaminiani con la teoria e la prassi antropologica, è stata evidenziata da qualche studioso. Scrive a esempio Francesco Remotti: "questo trasferimento dell'attenzione storica dalle 'cose come sono propriamente state', fissate in entità temporali reificate (naturalizzate), all'ora, all'*hic et nunc*, in cui 'il passato si manifesta di volta in volta come tale sotto agli occhi di un'epoca assolutamente determinata', delinea il nuovo compito dello storico (*un compito che indubbiamente si avvicina molto a quello dell'antropologo o, anzi, vi si identifica*)" (il corsivo è mio). Lo stesso Claude Lévi-Strauss, come ricorda

ancora Remotti, sottolinea il carattere discontinuo della Storia e la necessità di rinvenire la molteplicità di codici che permettano l'interpretazione, e di riorganizzare codici e sequenze a partire da un momento specifico offerto dalla coesistenza. Cfr. Remotti 1998, pp. 56-74 e il cap. *Storia e dialettica* in Lévi-Strauss 1964 [1962].
–⁵ La riflessione teorica e la sperimentazione pratica relativa all'etnografia hanno costituito nell'ultimo trentennio il leitmotiv dell'antropologia internazionale, specialmente di quella statunitense. Sarebbe lacunoso, dunque, qualsiasi tentativo di fornire in nota una bibliografia, pur essenziale. Anche sul problema della restituzione, che ha grandi implicazioni nella pratica fotografica degli operatori e dei ricercatori più consapevoli, vi è in antropologia una letteratura recente assai vasta. In questa sede sarà utile segnalare il numero monografico della rivista "L'Uomo. Società Tradizione Sviluppo" (Minicuci / Lupo 2015).
–⁶ Faeta 2016a, pp. 145-276.
–⁷ Credo che occorra distinguere con attenzione,

in altre parole, la richiesta di conoscenza e gestione pubblica dei dati storiografici relativi a una strage nazista di un paese appenninico nell'ultimo conflitto mondiale, da quella di rivedere un processo o una battaglia del milletrecento. Proprio la tenuità dei quadri sociali della memoria, in quest'ultimo caso, provoca l'insorgenza di motivazioni non coerenti con una plasmazione dei vissuti personali e collettivi.
–⁸ La mia prima ricerca di antropologia culturale, che prendeva le mosse da una nozione di Ernesto de Martino, tanto suggestiva quanto vaga, quella di folklore progressivo, tentava di individuare la percezione comunitaria degli eventi legati a una strage di Stato di contadini poveri che avevano occupato terre incolte, in un villaggio della Calabria, nel secondo dopoguerra, attraverso la sistematica ricostruzione delle condizioni sociali e degli eventi dell'epoca da parte dei protagonisti o dei loro parenti stretti, in opposizione con quella presente negli archivi governativi e fornita dai mezzi di stampa, sia governativi che di opposizione. La mia

—
Note

ricerca, e le immagini (fotografie e video) che ne costituiscono strumento fondamentale, furono poi analizzate, discusse, fatte proprie dalla comunità stessa e contribuirono a costruire un orizzonte 'di verità' in un gruppo umano vulnerato non solo dalla repressione brutale esercitata dalle forze dell'ordine, ma anche dallo stravolgimento dei fatti della repressione stessa o che portarono a essa. Si veda in proposito Faeta 1979.

– ⁹ Il riferimento è qui alla società barbaricina e al suo ordinamento giuridico su base consuetudinaria quale appare nel famoso studio antropologico di Cagnetta 1975 e nella realizzazione filmica di De Seta 1961.

– ¹⁰ Un processo, per altro, che tende a vanificare quella distinzione tra uso militante e uso pubblico della storiografia, su cui sopra mi sono soffermato. Poiché la dimensione locale tende a inglobare tutti gli attori sociali consapevoli presenti sul campo, la dimensione pubblica tende a

coincidere con quella di parte.

– ¹¹ In una letteratura estesissima, che come si può comprendere non posso qui richiamare esaustivamente, mi limito a segnalare Zannier 1980; Lombardo 1985; Lombardo 1987; Brezzi / Rengo 1987; Iacquinata 1988; Fotografo di paese 1989; Todesco 1995; De Simoni 1996; Todesco 1999; Zavaglia 2000; Baldi 2004; Spitilli 2007; Lelli Mami et al. 2013; Todesco 2016. Assolutamente non riassumibile, in questa sede, la sterminata letteratura dedicata ai 'paesi in cartolina'. Si osserverà, ed è un elemento di grande interesse per la riflessione antropologica e storica, l'assoluta predominanza di studiosi, editori, curatori locali, in questa rassegna bibliografica.

– ¹² Si vedano, in particolare, Faeta 1984; Faeta 2007; Faeta / Miraglia 1989.

– ¹³ Tra i numerosi casi che potrei segnalare, rinvio a quello di Tortona, documentato attraverso una mostra e

un catalogo ben curato. Si veda Anétra 2014.

Naturalmente processi simili di riplasmazione delle identità locali si hanno anche quando fotografi, interni o esterni, di maggiore o minore levatura, realizzano reportages sistematici su paesi e comunità. Anche in questa prospettiva la casistica è assai ampia. Mi limito a segnalare il volume che più di ogni altro, forse, ha contribuito a rafforzare i processi di costruzione dell'identità locale: Strand / Zavattini 1955, che ha avuto ulteriori edizioni e una serie di ritorni, negli anni seguenti, tra i quali il più autorevole è certamente quello di Gianni Berengo Gardin: Zavattini / Berengo Gardin 1976). Tra le esperienze significative più recenti, si vedano, Mirizzi / Doria, 2007 e Caminada 2016.

– ¹⁴ Si veda Peirce 1980 [1931-1960].

– ¹⁵ Su una critica radicale all'ontologismo in rapporto alla fotografia mi sono recentemente soffermato sulle pagine di questa stessa rivista. Si veda Faeta 2016b.

Bibliografia

Anétra 2014 Angelo Anétra (a cura di), *La Ricostruzione nelle foto dei Tortonesi (1945/55)*, Tortona, Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, 2014.

Baldi 2004 Alberto Baldi (a cura di), *Scatti per sognare. Avigliano nelle fotografie dell'archivio Pinto*, Napoli, Electa, 2004.

Benjamin 1982 [1955] Walter Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1982 [ed. orig. tedesca 1955].

Benjamin 1986 [1982] Walter Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo*, a cura di Rolf Tiedemann, Torino, Einaudi, 1986, [ed. orig. tedesca 1982].

Brezzi / Rengo 1987 Alessandro Brezzi / Mara Rengo (a cura di), *Poppi com'era*, Poppi, Edizioni della Biblioteca Rilliana, 1987.

- Cagnetta 1975** Franco Cagnetta, *Banditi a Orgosolo*, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1975.
- Caminada 2016** Giulia Caminada, *Ritratto fotografico di una comunità. Un paese in posa*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2016.
- De Seta 1961** Vittorio De Seta, *Banditi a Orgosolo*, Titanus Film, 1961.
- De Simoni 1996** Emilia De Simoni (a cura di), *Anghiari: una lettura per immagini*, Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, 1996.
- Faeta 1979** Francesco Faeta, *Melissa. Folklore, lotta di classe e modificazioni culturali in una comunità contadina meridionale*, Firenze, La casa Usher, 1979.
- Faeta 1984** Francesco Faeta, *Saverio Marra fotografo. Immagini del mondo popolare silano nei primi decenni del Novecento*, Milano, Electa, 1984.
- Faeta 2007** Francesco Faeta (a cura di), *Gente di San Giovanni in Fiore. Sessanta ritratti di Saverio Marra*, Firenze, Alinari, 2007.
- Faeta 2016a** Francesco Faeta, *Pasiones pasadas, pasiones presentes. Obra de arte, memoria y relación*, in *Fiestas, imágenes, poderes. Una antropología de las representaciones* (trad. spagnola di A. Gondra Aguirre), Buenos Aires, Vitoria-Gasteiz, 2016.
- Faeta 2016b** Francesco Faeta, *War, Constructions of National Identity, and Photography*, in "RSF. Rivista di Studi di Fotografia", n. 4, 2016, pp. 8-22.
- Faeta / Miraglia 1989** Francesco Faeta / Marina Miraglia (a cura di), *Sguardo e memoria. Alfonso Lombardi Satriani e la fotografia signorile nella Calabria del primo Novecento*, Milano-Roma, Mondadori-De Luca, 1989.
- Fotografo di paese 1989** *Fotografo di paese: vita a Zeri nelle immagini di Attilio Bertoni, 1900-1940*, con una nota critica di Arturo Carlo Quintavalle, Zeri, Comunità montana della Lunigiana, Museo etnografico della Lunigiana, 1989.
- Iacquinta 1988** Mario Iacquinta (a cura di), *Caccuri e la sua gente. 100 fotografie di Vincenzo Fazio*, San Giovanni in Fiore, Editore Saverio Basile, 1988.
- Lelli Mami et al. 2013** Guida Lelli Mami / Riccardo Vlahov / Davide Gnola (a cura di), *Cesenatico agli inizi del Novecento nelle fotografie di Agostino Lelli-Mami*, Cesenatico, Sicograf, 2013.
- Lévi-Strauss 1964 [1962]** Claude Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il Saggiatore, 1964 [ed. orig. francese 1962].
- Lombardo 1985** Luigi Lombardo, *Palazzolo. Immagini di una città. Tra storia urbana e ricerca antropologica*, Avola, Libreria Editrice Urso, 1985.
- Lombardo 1987** Luigi Lombardo, *Palazzolo. Immagini di una città. Il tempo festivo*, Chiamonte Gulfi, Utopia Edizioni, 1987.
- Minicuci / Lupo 2015** Maria Minicuci / Alessandro Lupo (a cura di), *Processi e forme di restituzione*, numero monografico di "L'Uomo. Società Tradizione Sviluppo", n. 2, 2015.
- Mirizzi / Doria 2007** Ferdinando Mirizzi / Pasquale Doria, *Rosario Genovese fotografo*, Matera, Antezza, 2007.
- Noiret 2009** Serge Noiret, *'Public History' e 'Storia Pubblica' nella Rete*, in Francesco Mineccia / Luigi Tomassini (a cura di), *Media e storia*, numero monografico di "Ricerche storiche", a. XXXIX, nn. 2-3, maggio-dicembre 2009, pp. 275-327.
- Noiret 2011-2012** Serge Noiret, *La Public History: una disciplina fantasma?*, in Id. (a cura di), *Public History: pratiche nazionali ed identità globale*, numero monografico di "Memoria e Ricerca", n. 37, 2011/2012, pp. 10-35.

- Peirce 1980 [1931-1960]** Charles Sanders Peirce, *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva*, Torino, Einaudi, 1980 [ed. orig. americana 1931-1960].
- Remotti 1998** Francesco Remotti, *Per un'antropologia della storia. Apporti di Walter Benjamin*, in Silvana Borutti / Ugo Fabietti (a cura di), *Fra antropologia e storia*, Milano, Mursia, 1998, pp. 56-74.
- Spitilli 2007** Gianfranco Spitilli, *Il paese "di mezzo". Storie di vita e fotografie familiari a Intermesoli*, Teramo, Ricerche & Redazioni, 2007.
- Strand / Zavattini 1955** Paul Strand / Cesare Zavattini, *Un paese*, Torino, Einaudi, 1955.
- Todesco 1995** Sergio Todesco (a cura di), *Fotografi di paese*, Messina, Sicania, 1995.
- Todesco 1999** Sergio Todesco (a cura di), *Angelino Patti fotografo in Tusa*, Palermo, Regione Siciliana, 1999.
- Todesco 2016** Sergio Todesco (a cura di), *Castel di Tusa nelle immagini e nelle trame orali di un secolo*, Gioiosa Marea, Pungitopo, 2016.
- Zannier 1980** Italo Zannier (presentazione di), *Amanzio Fiorini, "orologiaio fotografo"*, Reggio Emilia, Comune di Reggio Emilia - Biblioteca Municipale A. Panizzi, 1980.
- Zavaglia 2000** Vanda Zavaglia (a cura di), *Foto Gallucci. Un passato vicino e lontano. Ritratti e costumi in un paese rurale della Calabria dagli anni 20 agli anni 50*, Soveria Mannelli, Calabria Letteraria Editrice, 2000.
- Zavattini / Berengo Gardin 1976** Cesare Zavattini / Gianni Berengo Gardin, *Un paese vent'anni dopo*, Torino, Einaudi, 1976.

Public History e fotografia: una sfida complessa

Abstract

Public History is generated by interactions with the public, while photography implies a relationship with the gaze of the other. This similarity raises important methodological questions for the public historian, regarding the indexical and the narrative aspects of the medium. This essay offers a meditation on the status of photography as a primary source in the current digital turn. In the first part, taking the perspective of visual culture, I propose the notion of critical iconology as a basic instrument for the public historian. In the second part, I refer to Walter Benjamin's radical thinking to discuss the notion of visual montage as a tool of conceptual narration and deconstruction. In the final section I discuss the experience of the Società Italiana per lo Studio della Fotografia (SISF), whose models, methods, and practices can be seen in dialogue to Public History's goal and strategies.

Keywords

CRITICAL ICONOLOGY, HISTORIOGRAPHY, SOCIETÀ ITALIANA PER LO STUDIO DELLA FOTOGRAFIA

La Public History si presenta come campo di riflessione, sperimentazione, innovazione per la ricerca umanistica, in particolare per la ricerca storica, che si avvia a prendere forma conquistando spazio e autonomia nelle università, ma anche nelle biblioteche, nei musei e negli archivi di tutto il mondo, prima di tutto negli Stati Uniti e in diversi paesi anglofoni⁻¹. Da alcuni anni, sotto forme e nomi diversi, la Public History viene introdotta con grande attenzione in territori diversi anche in Europa continentale e in Italia⁻². Confini del campo flessibili, una certa resistenza a definizioni puntuali, la Public History incorpora una serie di pratiche e si sviluppa in contesti eterogenei. Secondo le analisi proposte con anticipo in Italia da Serge

Noiret ⁻³, fare Public History oggi vuol dire pensare e portare la storia fuori dall'Università, favorire l'innesto della storia nell'arena pubblica aprendola ad un confronto con pubblici anche molto diversi tra loro e, per farlo, adoperare sistematicamente i media in un ambiente quotidiano segnato dal contesto digitale ⁻⁴.

Dunque la Public History osserva la storia secondo una riflessione metodologica adeguata, calando la storia stessa e i problemi storici nella complessità delle situazioni pubbliche e sociali, interpretando tutte le possibilità di rappresentazione della ricerca. Scrive Serge Noiret:

—
si tratta infine di investire sulla memoria non soltanto usando le tecniche di conservazione delle fonti della contemporaneità, ma anche costruendole in ambiti virtuali (radio, televisione, fotografia, rete) o 'fisici' (quando si pianificano parchi storici, musei e monumenti commemorativi), che immettono la storia nel quotidiano e introducono nella vita pubblica delle società la ricerca delle loro identità passate ⁻⁵.

—
Lo "storico pubblico" accoglie il metodo – come ha spiegato Manfredi Scanagatta nell'articolo pubblicato in questo stesso numero di "RSF" – eppure non si rinchiude nella parzialità di un metodo, testa competenze e saperi, intreccia prospettive scientifiche e patrimoni di pratiche che formano la sua professione. Il ricercatore propone idee, piani, sintesi, esperienze formative e didattiche, analisi che lo spingono ad attraversare ed esperire consapevolmente il territorio dei media, offrendo risposte, ma anche portando domande, al contesto sociale, usando tutti gli strumenti delle scienze sociali per indagare il presente ⁻⁶.

La Public History si interroga, cercando costantemente e programmaticamente nuovi modi per definirsi. Da una parte vive l'esigenza di consolidare percorsi di studio e prerequisiti professionali, dall'altra interpreta l'obbligo epistemologico di aprirsi all'emergere di idee, soggetti e pratiche diverse tra loro. Ha il suo sguardo proiettato fuori dell'accademia, vive la necessità e l'urgenza di un lavoro collettivo, dove competenze e saperi si parlino tra di loro. Il suo ricercatore dovrà essere in grado di utilizzare più tipologie possibili di fonti per aprirle all'interpretazione consapevole: dal documento d'archivio alle fotografie pubbliche e private, dai documenti audiovisivi ai giornali, dalla radio all'arte visiva, facendo leva sulle tracce sensibili e diverse di un periodo storico in grado di parlare alle intelligenze multiple ed emotive di un pubblico a un tempo lettore, ascoltatore, spettatore, in un sistema di relazione emotiva e cognitiva tra passato e presente. La Public History per sua natura epistemologica è fatta di interazioni con il pubblico, e la fotografia entra in relazione con lo sguardo dell'altro generando interazioni non previste ⁻⁷, aprendo spazi e connessioni che interrogano, in quanto fonte, nuovamente e diversamente il *public historian*.

La fotografia, *medium* e tecnologia fondante per i dispositivi di rappresentazione e riproduzione del reale, si presenta come oggetto scomodo, o quanto meno marginale, sia per la ricerca storica che per la

ricerca delle scienze sociali, almeno lungo tutto il corso del Novecento. Mezzo di comunicazione che parla a pezzi di corpo e dell'immaginazione, immediatamente presenza ubiqua tra spazi pubblici e privati, radicato nell'Occidente moderno dell'archeologia dei media, oggi vive con una nuova centralità i destini del presente digitale ma, indubbiamente, è stato storicamente scavalcato nell'ambito della ricerca sui consumi culturali. 'Testimone' a lungo evaso tanto dalla storiografia tradizionale quanto dalle scienze sociali, in quanto ritenuto soggetto marginale da interrogare, la fotografia è entrata continuamente nel flusso della vita e delle relazioni sociali come una sovrapproduzione densa di senso, rielaborando le forme quotidiane della memoria, stabilendo continui e innumerevoli punti di contatto tra passato e presente, legati evidentemente alla sua natura di artificio trasparente ⁻⁸ e *medium* indiziale ⁻⁹.

Oggetto antropologicamente nuovo dal suo primo apparire, in grado di rideterminare la vita quotidiana e le relazioni sociali, in sostanza di fare la storia ⁻¹⁰, troppo spesso è stato consegnato dalla narrazione storica a fonte decorativa ed accessoria ⁻¹¹, ad un ruolo residuale e ancillare, nonostante i presupposti storiografici che a partire almeno dalle *Annales* si aprono a una concezione pluralistica, aperta e paritetica delle fonti, e interpretando solo negli ultimi anni il ruolo, per l'appunto di fonte: strumento narrativo ed espressivo in grado di farsi carico di risposte e considerazioni poste in prima battuta dal cosiddetto *visual turn*, poi dall'ondata culturale connessa al *digital turn*.

L'onnipresenza e la pressione quantitativa della riproducibilità digitale, il semplice riemergere di un numero sterminato di archivi fotografici del Novecento, di memorie individuali e comunitarie, pubbliche e private, attraverso il setaccio filtrante del Web apre domande irrisolte per i diversi campi scientifici che insistono a turno sulla fonte fotografica ⁻¹², e a un tempo ci riconsegna documenti e storie, immagini perturbanti e narrazioni possibili che ci parlano dell'inconscio dei media e delle tante possibili storie da ricomporre e narrare, anche secondo una prospettiva che si inserisce nel contesto della Public History.

La fotografia in quanto oggetto semioticamente difficile da controllare, ma dalla grande vitalità sociale, tra passato analogico e presente digitale, attraversa e connette campi, saperi, competenze distanti tra loro, interroga sulle partizioni classiche e l'organizzazione tradizionale disciplinare, discute il modello enciclopedico fondato ancora sui presupposti gutenberghiani mettendoli in discussione. Il *medium* fotografico per sua natura apre immediatamente allo sguardo attivo dello spettatore ⁻¹³, connette istantaneamente passato e presente, la sfera razionale con la presa emotiva, ricerca e divulgazione. Se la Public History si disegna come un campo di forze in tensione dialettica costante e in grado di attraversare e superare contesti diversi, la fotografia coagula tali forze e le interroga energicamente essendo ancora oggi un dominio assolutamente aperto, non controllato disciplinarmente ed epistemologicamente.

Dunque la Public History pone fermamente alcuni tra i nodi di politica culturale che in questo paese non sono stati mai risolti, ferma

l'attenzione su una serie di problemi che le istituzioni educative e culturali in Italia hanno storicamente rimosso, anche rispetto alla fotografia, ai linguaggi dell'immagine, alle trasformazioni medialità che ci hanno consegnato alla globalizzazione digitale. Fuori dalla scuola, troppo spesso fuori dall'università, ai margini dell'Istituzione educativa, persino scarsamente riconosciuta dai grandi mezzi di comunicazione di massa, la fotografia ha stentato finanche a vedersi riconosciuto il diritto di firma all'interno dei più venduti quotidiani italiani. La complessità inesauribile dell'immagine fotografica soffre la rigidità dei raggruppamenti disciplinari, l'unico punto di vista del valutatore, le gabbie strutturate dell'Accademia, le riviste inserite in aree scientifiche circoscritte e puntualmente delimitate. L'opportunità di una prospettiva transdisciplinare innesta quasi naturalmente la Public History nel territorio del fotografico, spinge al montaggio del ricercatore attraverso e con diversi linguaggi medialità, mette in relazione aperta e corrispondente culture, professioni e pratiche molto differenti tra loro facendole emergere in un territorio consapevolmente pubblico e ampiamente partecipato dove il *medium* diventa *focus* dal quale sprigionare operazioni collettive e connettive di memoria culturale.

In Italia, anche da parte del mondo accademico, la fotografia ha ricevuto attenzione con evidente ritardo storico. Oggi, le occasioni di ricerca e attenzione scientifica provengono dalle più diverse aree disciplinari – le scienze sociali, la storia, la storia dell'arte, i *media* e *visual studies*, il cinema – trovando un punto di riferimento e un nodo di connessione che fuoriesce dal territorio universitario intercettando culture, professioni e pratiche molto distanti tra loro, nella rete costituita dalla Società Italiana per lo Studio della Fotografia (SISF) nel 2006. Sicuramente il convegno organizzato dall'Istituto Luce in collaborazione con la SISF, con l'International Federation for Public History e la nascente Associazione Italiana di Public History nel dicembre 2016⁻¹⁴ si è presentato come un'occasione importante di apertura e dissodamento. In tale contesto credo sia prioritario interrogarsi sulla specificità del *medium*, acquisire una consapevolezza di base che travalica la prospettiva di ricerca, ma diventa fondante per confrontarsi sulla cassetta degli attrezzi di base del ricercatore. Da una parte, dunque, la peculiarità del *medium*⁻¹⁵: il 'limite' del frammento visivo, la 'smaterializzazione' del reale, lo 'spostamento' da un contesto all'altro. Dall'altra l'instabilità della fotografia: la natura mutante, la sua 'mediazione' continua, opacità e trasparenza continuamente rinegoziate con la trasformazione tecnologica⁻¹⁶, la capacità di stabilire una dialettica tra il passato e il presente, infine, come ha messo in evidenza Francesco Faeta, la sua natura densa, silenziosa, negoziale, aperta⁻¹⁷.

La "dialettica ferma" dell'immagine fotografica presa in analisi da Benjamin⁻¹⁸ apre nuovamente questioni irrisolte ma richiede lo studio e l'interpretazione del *medium* tra analogico e digitale, dei diversi contesti abitati e attraversati, in una dimensione culturale e quindi "costruita, socialmente e tecnicamente determinata, storicamente

variabile”⁻¹⁹. L’immagine, nello specifico la fotografia, interroga il ricercatore – anche il *public historian* – implicando l’uso di metodi e grammatiche critiche in grado di confrontarsi tanto con l’aspetto indiziario del *medium* – sia esso filtrato dall’oggettualità analogica che smaterializzato definitivamente in un contesto digitale – quanto con l’aspetto metodologico e narrativo, quando la transizione al digitale obbliga almeno una riflessione euristica sui suoi connotati di fonte primaria.

In questo articolo dunque si vuole ripartire dalla natura difficilmente controllabile di un *medium* che ha vissuto straordinarie metamorfosi, smaterializzandosi nel presente digitale. Nella prima parte, recuperando un approccio culturologico e visuale, si propone una sorta di iconologia critica che ragiona sulla specificità del *medium* e sulla sua imprevedibilità semiotica a partire da tre concetti genealogicamente e coerentemente applicabili all’evoluzione dall’analogico al digitale – appunto i concetti di ‘limite’, di ‘smaterializzazione’ e di ‘spostamento’⁻²⁰.

Nella seconda parte, recuperando l’instabilità aperta della fotografia, la natura mutante e immaginale, la capacità di stabilire una dialettica tra il passato e il presente, si attinge alla radicalità del lavoro di Walter Benjamin per mettere in discussione il metodo e adoperare la fotografia direttamente come strumento di narrazione e rielaborazione concettuale, individuando nel montaggio visivo la possibilità di una costruzione non univoca, non cronologica e non teleologica della storia. Quindi adoperando Benjamin per porsi in una prospettiva dichiaratamente da Public History.

La terza e ultima parte, infine, porta una rapida esemplificazione relativa all’esperienza della SISF che richiama, nel modello e nell’esperienza formativa, l’operato della Public History.

Tre strumenti per una fonte mediale

Parziale per sua natura, la fotografia rappresenta un vero e proprio atto di “decostruzione visuale”⁻²¹, come invenzione dell’immaginario e allo stesso tempo apparente conferma di esistenza, assenza onnipresente e incertezza del possibile. Come qualsiasi *medium*, o come qualsiasi fonte, nessuna possibilità di presentarsi esaustiva, la fotografia, sia essa prodotta e riprodotta, distribuita, consumata in un contesto analogico o digitale, va interrogata adeguatamente, ricondotta in ogni caso ad un contesto storico e culturale più ampio in grado di usare elementi di interpretazione e connessione che parlano tutta l’eterogenea ricchezza dei saperi, e delle relazioni tra saperi, che insistono a vario titolo su di essa.

Limite

Julio Cortázar e Italo Calvino sviluppano intorno a un genere letterario minore – il racconto breve – un modo di procedere che intanto concilia lo sguardo del critico con le mani dell’autore, e in sostanza procede per selezione, per esclusione, porzione, delimitazione, a partire dal concetto

di limite⁻²². Probabilmente la fotografia, è mezzo di comunicazione intorno al quale è più semplice ragionare a partire dal limite, per differenza, per sottrazione, per assenza. In definitiva per larghe zone di silenzio. Intorno al vuoto che genera sempre significati inattesi. È un valore differenziale che si può tessere sul filo pausa-silenzio e giocare sul territorio di un contesto storico culturale.

Limite come porzione, selezione, esclusione, determinato dall'interazione macchina *medium* e occhio del fotografo, e sul quale si sofferma lo sguardo dello spettatore. Il fuori campo ci riporta al funzionamento base dell'immagine fotografica: un'immagine bordata, un rettangolo delimitato ai suoi quattro lati, dal mirino della reflex al formato del banco ottico che attraversano il Novecento, fino al display dello smartphone. L'esibizione fotografica comporta sempre un nascondimento, l'immagine sarà sempre un frammento che rimanda oltre se stesso. Si evoca quindi un procedimento complessivo che funziona per sottrazione e matura anche nelle trasformazioni e negli aggiornamenti dell'inconscio tecnologico che arrivano fino al presente.

Il limite fotografico incornicia una parte del reale e la espone, mette in forma il dettaglio. Il frammento visivo storicamente entra in scena nella metropoli ottocentesca, l'immagine tecnica diventa presenza quotidiana, il particolare anonimo che la scansione foto-grafica mette in rilievo diventa presenza nuova e scandalosa, l'occhio dello scrittore si spinge a inquadrare i dettagli della realtà, fissa piccole cose e le fa esplodere. Il tema di un buon racconto – spiega Cortázar – è sempre eccezionale, che non vuol dire fuori del comune. Anzi, magari attinge al perfettamente triviale e quotidiano. “Un racconto è significativo quando spezza i propri confini con quell'esplosione di energia spirituale che illumina bruscamente qualcosa che va molto oltre il piccolo e talvolta miserabile aneddoto che racconta”⁻²³.

Il racconto fa vedere, intensamente, come la fotografia. Lo sguardo esercita e libera l'occhio sui particolari, concentrandosi sul frammento che rappresenta il transitorio e il contingente che offre senso al generale. È il contingente di Baudelaire che è anche eterno della modernità. E' l'osservazione micrologica di Walter Benjamin che riscontra “nell'analisi del piccolo momento particolare il cristallo dell'accadere totale”⁻²⁴. È il racconto che nel migliore dei casi contiene, a volte senza che l'autore ne abbia coscienza, “quella favolosa apertura dal piccolo verso il grande, dall'individuale e circoscritto all'essenza stessa della condizione umana”⁻²⁵.

Anche Italo Calvino si interessa di fotografia, affrontandola sia con la narrazione che con la scrittura saggistica. L'«esattezza» è uno degli argomenti delle sue *Lezioni americane*. L'esattezza è associata alla predilezione per le *short stories*, alla fedeltà “all'idea di limite”⁻²⁶. *Exactitude* per Calvino, ma non è difficile estenderlo alla sua modalità di procedere nella scrittura. Oscillando tra una storia e le possibili infinite storie che restano escluse, Calvino adopera un metodo che è affine alla sensibilità di Cortázar:

—
cerco di limitare il campo di quel che devo dire, poi a dividerlo in campi ancor più limitati, poi a suddividerli ancora, e così via. E allora mi prende un'altra vertigine, quella del dettaglio del dettaglio del dettaglio, vengo risucchiato dall'infinitesimo, dall'infinitamente piccolo, come prima mi disperdevo nell'infinitamente vasto [...] **-27**

—
L'estasi del particolare in Calvino vive una singolare sintonia con le ipotesi dello scrittore argentino. Il particolare si fa vertigine, l'intento è "di dissolvere e rovesciare l'estensione dell'infinito nella densità dell'infinitesimo" **-28**.

Smaterializzazione

Nella sua lunga genealogia, la fotografia è a lungo, e prima di tutto, un'idea che vive una lunghissima gestazione nel tempo: il desiderio di fermare per sempre il fantasma del reale sembra rincorrere la data convenzionale e spartiacque del 1839 **-29**. È poi nella metropoli industriale che si diffonde, piattaforma essenziale dello sviluppo della comunicazione visiva mediata, che esonera l'artista dalla referenzialità del reale ed entra fin dal suo primo annuncio in relazione con arti, scienze, letteratura, economia e mercato dei consumi. Questa stessa fotografia rapidamente si fa oggetto di riflessioni previsionali che traducono prima del tempo l'essenza della civiltà dell'immagine che attraverserà il Novecento per insediarsi digitalmente nel contesto del Web **-30**.

La riflessione del fisiologo Oliver Wendell Holmes più volte riproposta, rimane ancora oggi centrale. Il suo sguardo, come quello di Baudelaire sull'altra sponda dell'Atlantico per altro, si innesta su un osservatorio privilegiato: nella sua analisi, luoghi, cose e persone assumono essenza pellicolare, diventano immagine in una fase che è quella dell'esordio industriale del *medium*. La superficie fotografica ha vita autonoma ed eterna, tradotta dalla tecnologia a matrice riproducibile negativo-positivo. La fotografia apre un tempo in cui l'immagine diventa essenziale più delle cose stesse.

—
D'ora innanzi la forma divorzia dalla materia. Difatti la materia come oggetto visibile non servirà più, tranne in quanto stampo sul quale la forma viene modellata. Dateci qualche negativo di una cosa che vale la pena vedere, presa da punti di vista differenti: è tutto ciò che ci serve... C'è solo un Colosseo o un Pantheon; ma quanti milioni di potenziali negativi hanno emanato – campioni di miliardi di immagini – da quando sono stati costruiti! La materia in grandi masse è sempre statica e costosa; la forma è economica e trasportabile **-31**.

—
L'immagine è autosufficiente e incide sulla realtà. La smaterializzazione riproducibile, dalla infinità di stampe positive alla riproducibilità illimitata della rete digitale, alimenta e nutre l'immaginario. Grandezza e singolarità del Colosseo si dissolvono di fronte ai poteri del simulacro.

Il mondo si libera della materia, “statica e costosa”, per vivere di forma, “economica e trasportabile”. “L’immagine resta – scrive ancora Holmes –, l’originale svanisce”. Rispetto alle analisi sociologiche e filosofiche degli anni Ottanta, qui è l’aspetto pedagogico e semiotico che va evidenziato: l’immagine fotografica del Colosseo non è mai il Colosseo stesso. La qualità della smaterializzazione per André Gunthert – lui scrive di “fluidità” – caratterizza il salto della fotografia digitale. La “fluidità digitale”, con la conversione dell’informazione visiva in dati archiviabili, modificabili e comunicabili, emancipa l’immagine dal suo supporto materiale e sviluppa consapevolezza nel consumatore: “dalla versatilità della fotografia al declino dei monopoli economici, passando per le sue applicazioni nella telefonia mobile, tutte le fratture provocate dal supporto digitale possono essere spiegate da questo attributo. Se esso favorisce la moltiplicazione delle immagini, ne aumenta ulteriormente la visibilità, facendole beneficiare di tutte le circolazioni permesse dallo *status* digitale” –³².

L’ubiquità onnipresente della fotografia digitale si traduce già con Holmes nelle sue implicazioni di densità reale, nella sua forma di autonomia promozionale da contestualizzare e interpretare – abbondantemente prima di Photoshop –, come nei termini di determinazione e rielaborazione del reale iscritto nel virtuale dell’immagine stessa.

Spostamento

La fotografia realizza uno scarto che è un’invenzione nel momento in cui si risemantizza in un nuovo spazio-tempo d’uso. Una volta scissa la materia dalla forma, l’immagine dalle cose, il frammento fotografico entra in scena modificando la percezione ordinaria della realtà, diventa presenza quotidiana trasportabile nella civiltà industriale, poi nei flussi del Web. L’esperienza indiziale che fonde sguardo e inconsapevolezza tecnologica si fa rapidamente territorio d’avanguardie: la fotografia è il *readymade* –³³ e il *readymade* è la fotografia, operazione mentale consapevole, dislocazione e spostamento, corpo e macchina a un tempo, processo che reinventa il quotidiano –³⁴. La fotografia incarna la filosofia del *bricolage*, nel contenuto e nella forma, molto prima dell’avvento digitale, la costruzione di mondi possibili attraverso materiali ai quali si attribuiscono funzioni non previste. La fotografia per sua natura decontestualizza e riposiziona, taglia e ricompono, incornicia ed espone, isola e sposta in un nuovo luogo di fruizione.

Il lavoro concettuale di Duchamp trova materializzazione fotografica negli “oggetti d’affezione” di Man Ray. Le provocazioni mentali dell’uno si materializzano nell’occhio macchina dell’altro. Si compendiano come il negativo e il positivo: dalla camera oscura viene fuori la rivelazione luminosa. La ruota della bicicletta viene sottratta al telaio, posta su di un piedistallo, inserita in un contesto museale: passa da una cornice all’altra, subisce un radicale ‘spostamento’. I fotomontaggi Dada esemplificano il *bricolage* e lo spostamento di frammenti fotografici da un contesto all’altro, come del resto la pratica della cartolina

artigianalmente fotomontata di inizio secolo, o anche il viaggio fisico della stessa da un luogo materiale all'altro. Pur essendo mezzo dirompente nell'utilizzo delle Avanguardie artistiche, oggetto della sperimentazione avanzata di Dadaisti, Futuristi e Surrealisti, la fotografia attraversa il Novecento stabilendo numerosi punti di contatto con i mezzi di comunicazione generalisti, la sua vita, naturalmente pubblicitaria è parte dello statuto 'fluttuante' dell'immagine fissa che si ridefinisce, assecondando continui spostamenti secondo il formato, il supporto e, di più, il contesto di esposizione⁻³⁵, la cornice d'uso, alla maniera dei *readymades* duchampiani, appunto intensamente condizionati da un'ideologia fotografica.

Taglia, cuci, incolla, da un mondo all'altro, da un *medium* all'altro, da un contesto all'altro, dallo spazio tempo di produzione, allo spazio tempo di consumo e ritorno. La fotografia assume nuova vita, circola autonomamente nelle reti telematiche, dando spazio a un consumo produttivo dello sguardo, ritorna all'interazione e alla fruizione a un tempo personale e collettiva di Internet, rigiocando tutta l'energia del suo statuto ambiguo sulla frontiera digitale⁻³⁶. Lo sguardo fotografico si 'rimedia' nel nuovo ambiente tecnologico e sociale, si fa sempre più fruizione individuale e interattiva, navigazione pendolare dello sguardo, costruzione e rielaborazione della vista. E che la fotografia sia patrimonio genetico, sapere e struttura dei nuovi media lo si legge ancora nella sua storia. Già Holmes rintraccia lo spazio di un consumo produttivo, il piacere di giocare, illimitatamente e interattivamente con archivi consistenti di immagini, con una navigazione virtuale delle immagini. La mutazione dell'agire fotografico da meccanico a elettronico, il suo farsi parte integrante dei mondi del video e delle reti informatiche non è un perfezionamento di un linguaggio della cultura di massa industriale, è nuova espressione dei bisogni di visibilità e comunicazione individuale della civiltà post-industriale. La mobilità e la penetrabilità interstiziale e ordinaria negli spazi di vita, fa del *medium* 'silenzioso' un ambiente nell'ambiente che slegato dai supporti materiali – attraverso i margini – entra nelle storie personali. È intorno al *punctum*⁻³⁷, sensibilità e dettaglio che si congiungono, che si concentra il ricercatore nella possibilità di compensare, costruire, immaginare, producendo e innestando la sua analisi su un percorso di conoscenza. L'intensità del parlare ai sensi singolarmente può determinare spostamento, amplifica l'emotività, rigioca i contesti nel silenzio, ristrutturata lo spazio in risonanze, stabilisce una dimensione relazionale intensa, che è sostanza e dimensione indispensabile della conoscenza e che permette di coniugare le intelligenze multiple dell'apprendere con le sfere molteplici e potenti della comunicazione.

Lo sguardo, e il montaggio, del ricercatore

Walter Benjamin può utilmente offrire riferimento e metodo, per avvicinarsi al *medium* fotografico, in un contesto storicamente già multimediale dei primi decenni del Novecento, dove l'immagine fissa

riproducibile tecnicamente entra in relazione dinamica almeno con cinema, carta stampata e radiofonia.

Prima della *Tesi di filosofia della storia*, il suo ultimo testo scritto nel 1940, Benjamin esplora e pratica sperimentalmente un metodo di ricerca storica nell'opera incompiuta *Parigi, capitale del XIX secolo* (1927-1940): una lunga sequenza di frammenti giustapposti, un assemblaggio di materiali eterogenei, una sorta di macchina aperta e complessa per alcuni versi accostabile – anche per la stesura coeva – a *Mnemosyne* di Aby Warburg ⁻³⁸. L'accostamento surrealista, “il montaggio a scatti” di citazioni e pensieri costituisce appunto un metodo, una tecnica di raccolta, la possibilità di organizzare ed esporre il materiale. La forma complessa, stratificata e plurivoca traduce un connubio stringente tra metodo d'indagine, composizione, ricezione desiderata e azione politica e deriva dall'obiettivo programmatico: perseguire il “risveglio” ⁻³⁹.

Le domande, gli argomenti e il metodo di Benjamin, nel tempo della riproducibilità digitale, ci spingono a ricostruire la storia della cultura secondo una dimensione espressiva e documentale eminentemente visiva – assecondando così una prospettiva da Public History – e costituiscono un punto di riferimento preciso per la fondazione del campo di ricerca che innesta teoria e storia dei *media* sulla storia culturale ⁻⁴⁰. Dunque il montaggio di materiali eterogenei è programmaticamente orientato a tale fine ⁻⁴¹. “Assumere il principio del montaggio” consente di “passare al contropelo la storia”, di ridiscutere le narrazioni pre-determinate gerarchicamente, ed elaborare con gli stessi o diversi elementi, una storia altra che moltiplica le narrazioni. Ad emergerne sono costellazioni nuove di senso, relazioni tra cose, immagini, frammenti noti quanto dimenticati, in cui anche quelli conosciuti sono ricontestualizzati e risignificati. Il *continuum* della storia viene spezzato, al suo interno vengono aperti varchi, politicamente al presente. Le parti – il limite fotografico – possono venire incontro all'osservatore, al lettore, che le scopre esattamente come segni della discontinuità dello spazio che corrisponde a quella del tempo. I frammenti sono oggetti ridotti in pezzi, ma tali pezzi attendono di essere recuperati e risvegliati.

Gli occhi di Benjamin sono parte dello sconvolgimento percettivo metropolitano della prima parte del Novecento, quando Fascismo e Nazismo segnano le sorti dell'Europa. Oscillano tra lo sguardo ‘panoramico’ (grandangolare) posato sullo spettacolo quotidiano di una folla indistinta e in movimento sulle strade metropolitane e lo sguardo ‘ravvicinato’ (teleobiettivo) della macchina che rivela punti di vista inediti, inquadrature e dettagli che oltrepassano la visione prospettica a favore delle possibilità che corrispondono a lunghezze focali e angoli di ripresa infiniti.

Ai bordi media-visivi dell'esperienza di Benjamin, la litografia e il cinematografo. Tra loro diorami, panorami, stereografie e fotografie: dispositivi tecnologici e visuali destinati a modificare le strutture e le modalità dell'esperienza e della conoscenza. Tecnologie e dispositivi cognitivi ai quali Benjamin presta grande attenzione. Il suo sguardo

difatti, assumendo quello del *medium*, scardina le regole della tradizione accademica, la prospettiva naturalista viene spapolata dalla fotografia. Il suo *flâneur* adopera la protesi mediale, un occhio macchina dalla percezione pluridimensionale, dilatata, tattile, discontinua, allo stesso tempo consapevolezza umana e inconscio tecnologico ⁻⁴², che offre saperi laterali e dimensioni che vanno oltre la superficie, recuperando alle cose la plasticità tridimensionale. È lo stesso filosofo a chiarire l'“aspetto pedagogico di questo progetto: ‘Educare in noi il *medium* creatore di immagini allo sguardo stereoscopico e dimensionale nella profondità delle ombre della storia” ⁻⁴³.

Se la macchina cine-fotografica è al centro della riflessione in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, nei *Passages* la stessa diventa lente e diaframma per il ricercatore, protesi della carne, sguardo laterale e ‘poroso’ (Benjamin scrive “porosa”) sulla molteplicità della metropoli, apertura alla registrazione della differenza, consente di esplorare in maniera impensata l'universo reale, il mondo, traduce un nuovo modo di esperire, e ripensare, la realtà. Il nuovo modo di percepire la realtà deve diventare metodo e ricerca, *shock* esperienziale accostato non a caso all'opera d'arte d'avanguardia, “straordinaria operazione intermediale costantemente scandita dallo sdoppiamento riflessivo di un'immagine sottratta a ogni effetto di fascinazione auratica” ⁻⁴⁴.

Attraversando il montaggio visivo e spaziale del tempo, il lettore immerso nella “costellazione” interminata e incontrollabile di Benjamin si perde nella qualità e nella densità del frammento e della scrittura, si immerge e ricostruisce immagini, sceglie e monta accostando e rimanando per associazioni, in un procedimento noto e particolarmente frequentato da Aby Warburg. In definitiva *Parigi, capitale del XIX secolo* risponde all'insoddisfazione di Benjamin per la forma libro, mette in crisi il concetto stesso di ‘opera’, i suoi requisiti di unità, linearità, autonomia. La critica al progresso lineare e l'immagine della costellazione, chiaramente presente in diversi passaggi del progetto sono sviluppate e sintetizzate dal filosofo tedesco nelle *Tesi di filosofia della storia*. La proposta è quella di un modello non “causale”, non gerarchico, né sequenziale. Il “balzo della tigre” passa attraverso la natura dialettica del cinematografo – il montaggio.

—

Lo storicismo si accontenta di stabilire un nesso causale fra momenti diversi della storia. Ma nessun fatto, perché causa, è già perciò storico. Lo diventerà solo dopo, in maniera postumamente, in seguito a fatti che possono esserne divisi da millenni. Lo storico che muove da questa constatazione cessa di lasciarsi scorrere fra le dita la successione dei fatti come un rosario. Coglie la costellazione in cui la sua propria epoca è entrata con un'epoca anteriore affatto determinata. E fonda così un concetto del presente come del ‘tempo attuale’, in cui sono sparse schegge di quello messianico ⁻⁴⁵.

—

L'esperienza della Società Italiana per lo Studio della Fotografia

Abbandonando la narrazione del colpo d'occhio unico, le fotografie sono in grado di connettere sfondo e dettaglio in maniera multifocale. La fotografia fende per sua natura qualsiasi genere. Il limite prende forma, come ha rivelato Duchamp, nella cornice d'uso, nel contesto d'esposizione, in uno spazio sociale e culturale determinato, e nel montaggio visuale e consapevole del ricercatore può recuperare saperi laterali e nuove possibilità di articolare il pensiero anche in un contesto di Public History.

In un contesto sociale definitivamente invaso dalle immagini fotografiche, dove i ricordi personali e collettivi prendono corpo anche in progetti condivisi, digitali, partecipati, è il ricercatore a proporre una nuova narrazione attraverso la decontestualizzazione e la ricontestualizzazione, l'invenzione, l'accumulazione e la differenza dei differenti sguardi fotografici, a suggerire la possibilità di montare una fotografia accanto ad un'altra, secondo lenti, obiettivi, formati e impaginazioni completamente differenti, come in un fotomontaggio che, per differenza, genera differenze. Da rendere marcatamente, medialmente, fotograficamente. Alla discontinuità del frammento, che sia tattile o completamente immateriale, analogico o digitale, il montaggio recupera ulteriori saperi laterali e una plasticità tridimensionale, per offrire un nuovo modo di esperire, e ripensare, la storia.

La figura professionale del ricercatore o *public historian* dovrà sempre più dotarsi di strumenti conoscitivi per lavorare 'con' le fotografie e 'sulle' fotografie. Ma dove recuperare questa formazione? I numerosi autori che hanno scritto di Public History, al di qua e al di là dell'oceano, fra gli anni Settanta e il 2017, sono tutti concordi nel definire il campo di azione e di saperi che è stato collocato fuori dalle aule accademiche e che ora si affaccia nelle stesse, avanzando pretese di rinnovamento. Con un movimento contrario a quelli che sono stati gli studi sulla fotografia, che negli anni Settanta conquistavano spazi istituzionali e accademici (fra Stati Uniti ed Europa, più tardivamente in Italia) proprio per recuperare la distanza fra un uso pubblico della fotografia poco qualificato e un modo di considerare la fonte con gli strumenti qualificanti degli storici, degli antropologi, dei sociologi, dei mediologi. Una mediazione possibile, potrebbe essere data da un punto d'intersezione fra questi due estremi. Poli che sono stati interpretati da undici anni di storia associativa della SISF in una prospettiva che, dal 2006, mette in relazione forte l'immagine fotografica e quelle che ora emergono come le istanze della Public History nel momento in cui incontrano le potenzialità della rete e della dimensione digitale.

La SISF è una rete di ricercatori italiani interessati allo studio della fotografia che mette insieme aree disciplinari diverse tra loro insistendo principalmente sul mondo dell'Università e delle Accademie di Belle Arti, ma per altro accogliendo e mettendo in connessione dialettica ambiti e pratiche professionali molto differenti, dai conservatori ai curatori museali, dagli archivisti ai fotografi: in sé, tale rete interdisciplinare si

traduce in una dichiarazione di programma⁻⁴⁶. L'associazione si presenta come una comunità aperta e in apprendimento, un *network* di confronto che in prospettiva ambisce ad un approccio al *medium*, e alle sue storie, transdisciplinare. Il tessuto connettivo che si è venuto sviluppando è obiettivo ed elemento identitario della stessa rete.

C'è una scommessa formativa che ha segnato l'impegno della SISF negli ultimi tre anni che vale recuperare al contesto di discussione. Con l'esperienza di formazione della Summer School tenuta a Pieve Tesino nel luglio 2015, 2016 e 2017⁻⁴⁷ l'associazione ha voluto aprire e sperimentare uno spazio di formazione trasversale e interdisciplinare, mettendo insieme competenze e saperi che insistono sulla fotografia al crocevia tra pratica, cultura e professioni. Il progetto di formazione, coinvolgendo figure di docenti che appartengono a mondi professionali anche molto differenti tra loro – appartenenti in larga parte al *network* SISF –, ha proposto un'opportunità nuova e sperimentale nello scenario formativo italiano. Al centro l'archivio, la mostra, il libro secondo una prospettiva e una declinazione fotografica dove la storia è solo uno degli strumenti di articolazione del progetto. Ma dove il pensiero visivo diventa una possibilità altra di articolare la formazione e la prospettiva di apprendimento e di ricerca.

Con questa esperienza la Società ha provato a rispondere a una domanda di formazione culturale e sociale importante e, in maniera del tutto sperimentale e inedita, alla profonda crisi delle istituzioni formative proponendo una pratica fuori dai canoni tradizionali, fuori dalle università, fuori dalle accademie di belle arti, fuori dalle scuole professionali, fuori dai festival di fotografia e dai convegni universitari, innestando l'una sull'altra "culture", "professioni", "pratiche".

Dunque poco meno di trenta iscritti selezionati tra una cinquantina di domande, secondo *curricula* eterogenei tra loro per provenienza geografica e culturale, per differenza biografica e anagrafica, tra i ventidue e i sessanta anni circa, comunque ad alta motivazione, provenienti dagli archivi della città e dalle scuole professionali di fotografia, dai corsi di laurea di storia dell'arte o di lettere e dalle accademie o, in alcuni casi, dottorandi di ricerca. Dall'altra parte un gruppo di docenti molto diversi tra loro, rappresentanti di altrettanti mondi fotografici, di culture e pratiche distanti. La settimana di formazione nel corso dei tre anni è stata intensa e immersiva, con un confronto a tutto campo che ha posto gli stessi docenti in una disposizione all'apprendimento reciproco. La Summer School, come qualsiasi esperienza di formazione intensiva e straordinaria, presenta caratteristiche interessanti e replicabili. E però credo costituisca una possibilità interessante, di confrontarsi con l'immagine fotografica secondo profondità di campo e alta definizione, in una prospettiva che si innesta nel solco della Public History.

Fotografia e storia collocati in un'arena frequentata da pubblici molto diversi, al centro il *medium* con le sue storie, uno sguardo essenzialmente proiettato fuori dell'accademia che mette in gioco la necessità, l'urgenza, ma anche tutta la ricchezza di un lavoro collettivo

dove competenze e saperi dialoghino tra loro. Un utente coinvolto a più livelli, che interagisce apertamente con un *medium* complesso, generando un processo di apprendimento non previsto, condiviso, pronto a ritornare utile in contesti sociali e professionali diversi tra loro. Questa esperienza segnala l'urgenza, e la possibilità, di ricentrare i processi di conoscenza intorno alla fotografia come aggancio esperienziale, generando un'ipotesi di ricerca e di formazione per l'università italiana, anche in termini di contenuti, distante dal passato del Novecento. Una scommessa che si basa, sia nel metodo che nei contenuti, su un *cross-over* culturale rifondante sia l'offerta che la destinazione della stessa. Non è esclusivamente l'accademia ad accentrare il ruolo formativo, ma il dialogo, l'intreccio, lo scambio, nel traghettare la storia e la cultura fotografica verso pubblici diversi coinvolgendoli nelle pratiche e nei progetti formativi.

—
Note

Parte di questo testo è apparsa in Fiorentino 2017.

- **1** Per una essenziale bibliografia di riferimento sulla Public History, cfr. Ashton / Kean 2009; Cauvin 2016; De Groot 2016; Gardner / LaPaglia 2006; Kean / Martin 2013; Noiret 2009, 2011; Noiret / Tebeau, 2018.
— **2** Si veda almeno il numero monografico della rivista "Memoria e ricerca" dedicato alla Public History nel 2011 (Noiret 2011) e i recentissimi contributi di Bertella Farnetti *et al.*, 2017; Ridolfi 2017.
— **3** Serge Noiret è componente del Direttivo della Società Italiana per lo Studio della Fotografia e infaticabile promotore della Public History in Italia e nel mondo in quanto Presidente della International Federation for Public History e Presidente dell'Associazione Italiana di Public History.
— **4** Noiret 2009, pp. 275-279.
— **5** *Ibid.*

- **6** *Ivi*, p. 279.
— **7** Barthes 1980.
— **8** Bolter / Grusin 2002 [1999].
— **9** Barthes 1980.
— **10** Benjamin 1966 [1936].
— **11** Sul rapporto fotografia e storia, cfr. almeno Bini 2005; Di chi è la storia 2015; Del Grande / Stroili, 2015; Delage 2007.
— **12** Cfr. Goti / Lusini 2001; Serena 2010; Caraffa / Serena 2012.
— **13** Barthes 1980.
— **14** Il convegno "Se una foto è buona, racconta molte storie. Incontro tra fotografia e Public History", organizzato dall'Istituto Luce in collaborazione con la Società Italiana per lo Studio della Fotografia, con l'International Federation for Public History e con l'Associazione Italiana di Public History, si è tenuto l'1-2 dicembre 2016 presso il teatro dei Dioscuri a Roma.
— **15** Baetens *et al.*, 2008; Helkins 2006.
— **16** Bolter / Grusin 2012.
— **17** Faeta 2015.

- **18** Tomassini 2012.
— **19** Pinotti / Somaini 2009, p. 27.
— **20** Fiorentino 2008.
— **21** Batchen 1997.
— **22** Cortázar 1994 [1962]; Calvino 1988. Per un confronto con prospettive di analisi affini si veda Dubois 1990.
— **23** Cortázar 1994 [1962], p. 1315.
— **24** Benjamin 2000 [1982].
— **25** Cortázar 1994 [1962], p. 1319.
— **26** Calvino 1988, p. 67.
— **27** *Ivi*, pp. 67-68.
— **28** *Ibid.*
— **29** Bazin 1958; Batchen 1997; Debray 1992.
— **30** Abruzzese 1995.
— **31** Fiorentino 2014, p. 58.
— **32** Gunthert 2016 [2015], p. 17.
— **33** Krauss 1996 [1990].
— **34** de Certeau 1980.
— **35** Ortoleva 1983; Quintavalle 1983.
— **36** Heiferman 2012; Fontcuberta 2010; Gunthert 2016.
— **37** Barthes 1980.
— **38** Didi-Huberman 2002.

- **39** Benjamin 2000 [1982], pp. 510-511.
- **40** Benjamin 2012. Cfr. Fiorentino 2014.
- **41** Cfr. Carmagnola 2007; Somaini 2011.
- **42** Vaccari 1979.
- **43** Benjamin 2000 [1982], p. 511.
- **44** Montani 2007, pp. 90-91.
- **45** Benjamin 1962 [1940], p. 86.
- **46** Il nucleo degli iscritti, costituito in prevalenza iniziale da conservatori e storici dell'arte, si è progressivamente allargato inglobando nuove competenze, nuovi soggetti professionali, nuovi contenuti disciplinari, come testimoniano anche le esperienze di natura diversa organizzate in collaborazione a turno con diverse Università italiane, con l'ISIA di Urbino, con il MIBACT, o con istituzioni riconosciute in Italia come punti di riferimento nella cultura fotografica: dal museo di Cinisello Balsamo all'Istituto Centrale per la Grafica, dall'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione alle Civiche Raccolte Fotografiche dei Musei del Castello Sforzesco, dall'Istituto Luce in ultimo fino all'Associazione Italiana di Public History.
- **47** La Summer School è stata realizzata in collaborazione con il Centro Studi Alpino dell'Università della Tuscia, l'Università della Tuscia, l'Università di Bologna, l'Università di Firenze e l'ISIA di Urbino.

- Abruzzese 1995** Alberto Abruzzese, *Lo splendore della tv. Origini e destino del linguaggio audiovisivo*, Genova, Costa & Nolan, 1995.
- Ashton / Kean 2009** Paul Ashton / Hilda Kean, *People and Their Pasts. Public History Today*, New York, Palgrave Macmillan, 2009.
- Azoulay 2007** Ariella Azoulay, *Atto di stato. Palestina-Israele, 1967-2007. Storia fotografica dell'occupazione*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.
- Baetens et al. 2008** Jan Baetens / Isabella Pezzini / Isabelle Van Gelder (a cura di), *Sémiotique et Photographie/Semiotics and Photography, "Rs/Si"*, vol. 28, nn. 1-2, Association canadienne de sémiotique/Canadian Semiotic Association, 2008.
- Barthes 1980** Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Seuil, 1980; trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980.
- Batchen 1997** Geoffrey Batchen, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge-London, The MIT Press, 1997.
- Bazin 1958** André Bazin, *Qu'est-ce le cinéma*, Paris, Editions du Cerf, 1958.
- Benjamin 1962 [1940]** Walter Benjamin, *Tesi sulla filosofia della storia*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 75-86 [ed. orig. tedesca 1940].
- Benjamin 1966 [1936]** Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, pp. 17-56. [ed. orig. tedesca 1936].
- Benjamin 2000 [1982]** Walter Benjamin, *I «passages» di Parigi*, Torino, Einaudi, 2000 [ed. orig. tedesca 1982].
- Benjamin 2012** Walter Benjamin, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Torino, Einaudi, 2012.
- Bertella Farnetti et al. 2017** Paolo Bertella Farnetti / Lorenzo Bertucelli / Alfonso Botti (a cura di), *Public History Discussioni e pratiche*, Milano, Mimesis, 2017.

Bibliografia

- Bolter / Grusin 2002 [1999]** Jay Bolter / Richard Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini e Associati [ed. orig americana 1999].
- Calvino 1988** Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei progetti per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988.
- Caraffa / Serena 2012** Costanza Caraffa / Tiziana Serena (a cura di), *Archivi fotografici. Spazi del sapere, luoghi della ricerca*, numero monografico di "Ricerche di Storia dell'arte", n. 106, 2012.
- Carmagnola 2007** Fulvio Carmagnola, *Plot, il tempo del raccontare nel cinema e nella letteratura*, Roma, Meltemi, 2007.
- Cauvin 2016** Thomas Cauvin, *Public History. A Textbook of Practice*, London, Routledge, 2016.
- Cortázar 1994 [1962]** Julio Cortázar, *Alcuni aspetti del racconto*, in Id., *I racconti*, trad. it. V. Martinetto, Torino, Einaudi-Gallimard, pp. 1311-1327 [ed. orig. cubana 1962].
- Dean 2016** David Dean, *Encyclopedia of Public History*, London, Blackwell-Wiley, 2016.
- de Certeau 1980** Michel de Certeau, *L'invention du Quotidien*, vol. 1, *Arts de faire*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1980.
- De Groot 2016** Jerome De Groot, *Consuming History. Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture*, London, Routledge, 2016.
- Debray 1992** Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1992.
- Delage 2007** Christian Delage (a cura di), *La fabrique des images contemporaines*, Paris, Editions Cercle d'Art, 2007.
- Del Grande / Stroili 2015** Roberto Del Grande / Adriana Stroili (a cura di), *Storia e archivi fotografici*, Udine, Forum, 2015.
- Di chi è la storia 2015** *Di chi è la storia? Narrazioni pubbliche del passato*, "Zapruder", n. 36, gennaio-aprile 2015.
- Didi-Huberman 2002** Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.
- Dubois 1990** Philippe Dubois, *L'act photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990.
- Faeta 2015** Francesco Faeta, *La fotografia come descrizione densa. Antropologia, fonti e documenti*, in "Voci. Annuale di scienze umane", XII, 2015, pp. 27-43.
- Fiorino et al. 2013** Vincenza Fiorino / Gianluca Fruci / Alessio Petrizzo (a cura di), *Il lungo Ottocento e le sue immagini. Politica, media, spettacolo*, Pisa, ETS, 2013.
- Fiorentino 2007** Giovanni Fiorentino, *L'Ottocento fatto immagine. Dalla fotografia al cinema, origini della comunicazione di massa*, Palermo, Sellerio, 2007.
- Fiorentino 2008** Giovanni Fiorentino, *On Photography. The Medium, the Scandal and the Silence*, in Baetens et al. 2008, pp. 177-192.
- Fiorentino 2014** Giovanni Fiorentino, *Il flâneur e lo spettatore. La fotografia dallo stereoscopio all'immagine digitale*, Milano, Franco Angeli, 2014.
- Fiorentino 2017** Giovanni Fiorentino, *La fotografia. L'immagine rimossa, tra mediologia e storia*, "Mediascape Journal", n. 8, 2017, pp. 69-82.
- Fontcuberta 2010** Joan Fontcuberta, *La cámara de Pandora. La fotografi@ después la fotografía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2010.
- Gardner / LaPaglia 2006** James Gardner / Peter S. LaPaglia (a cura di), *Public History. Essays from the Field*, Malabar, Krieger Press, 2006.

- Goti / Lusini 2001** Oriana Goti / Sauro Lusini (a cura di), *Strategie per la fotografia. Incontro degli archivi fotografici*, Prato, Archivio Fotografico Toscano, 2001.
- Gunther 2016 [2015]** André Gunther, *L'immagine condivisa. La fotografia digitale*, Roma, Contrasto, 2016 [ed. orig. francese 2015].
- Heiferman 2012** Michel Heiferman (a cura di), *Photography Changes Everything*, Washington, Aperture Foundation, Inc., and the Smithsonian Institution, 2012.
- Helkins 2006** James Helkins (a cura di), *Photography Theory*, London-New York, Routledge, 2006.
- Kean / Martin 2013** Hilda Kean / Paul Martin, *The Public History Reader*, London, Routledge, 2013.
- Kizny 2003** Thomas Kizny, *Gulag*, Paris, Balland/Acropol, 2003.
- Krauss 1996** Rosalind Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 1996 [ed. orig. francese 1990].
- Montani 2007** Pietro Montani, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Roma, Carocci, 2007.
- Noiret 2009** Serge Noiret, "Public History" e "Storia pubblica" nella rete, in Francesco Mineccia / Luigi Tomassini (a cura di), *Media e storia*, numero monografico di "Ricerche storiche", a. 39, nn. 2-3, 2009, pp. 275-327.
- Noiret 2011** Serge Noiret (a cura di), *Public History. Pratiche nazionali e identità globale*, numero monografico di "Memoria e ricerca", n. 37, 2011.
- Noiret 2014** Serge Noiret, *Nulla sarà più come prima: considerazioni sul digital turn e le fonti fotografiche dal punto di vista della storiografia*, in Gian Piero Brunetta / Carlo Alberto Minici Zotti (a cura di), *La fotografia come fonte di storia*, Atti del convegno (Venezia, 2012), Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, 2014, pp. 248-268.
- Noiret / Tebeau 2018** Serge Noiret / Mark Tebeau, *Encyclopedia of Digital Public History*, Berlin, De Gruyter, in corso di pubblicazione.
- Ortoleva 1983** Peppino Ortoleva, *La fotografia*, in Giovanni De Luna et al. (a cura di), *Il mondo contemporaneo*, vol. X, *Gli strumenti della ricerca*. Firenze, La Nuova Italia, 1983, pp. 1122-1154.
- Pinotti / Somaini 2009** Andrea Pinotti / Antonio Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi, 2009.
- Ridolfi 2017** Maurizio Ridolfi, *Verso la Public History. Fare e raccontare storia nel tempo presente*, Pisa, Pacini, 2017.
- Quintavalle 1983** Arturo Carlo Quintavalle, *Messa a fuoco. Studi sulla fotografia*. Milano, Feltrinelli, 1983.
- Sayer 2015** Faye Sayer, *Public History. A Practical Guide*, London, Bloomsbury Academic Press, 2015.
- Serena 2010** Tiziana Serena, "Per una teoria dell'archivio fotografico come "possibilità necessaria"", in Giacomo Daniele Fragapane / Francesco Faeta (a cura di), *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza*, Atti del convegno (Noto, 2010), Cosenza, Corisco, disponibili on line <<http://www.coriscoedizioni.it/wp-content/uploads/2013/10/Forme-e-Modelli.-La-fotografia-come-modo-di-conoscenza.pdf>> (07.07.2017).
- Somaini 2011** Antonio Somaini, *Ejzenstejn: il cinema, le arti, il montaggio*, Torino, Einaudi, 2011.

- Somaini / Pinotti 2009** Antonio Somaini / Andrea Pinotti, *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2009.
- Somaini / Pinotti 2016** Antonio Somaini / Andrea Pinotti, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016.
- Tomassini 2012** Luigi Tomassini, *Una "dialettica ferma"? Storici e fotografia in Italia fra linguistic turn e visual studies*, in "Memoria e ricerca", n. 40, 2012, pp. 93-110.
- Vaccari 1979** Franco Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Modena, Punto e Virgola, 1979.

Tradizione e modernità: la doppia anima della Società Fotografica Italiana (1889-1915)

Abstract

This paper focuses on the history of the Italian Photographic Society (SFI), during the first decade of the 1900. The study of this Society, struggled between tradition and modernity, brought up several issues concerning the reflection about the remarkable role of reviews in the development of Italian photography. Conscious of the necessity to create a beautiful and modern journal, the SFI tried to renovate the structure of its “*Bullettino della Società Fotografica Italiana*” taking contacts with the typographer Raffaello Bertieri and its magazine “*Il Risorgimento Grafico*”. Through the study of the “*Bullettino*”, completed with documents found at the Archivio della SFI in Florence, it has been possible to investigate the reasons which led to this unsuccessful change and the collapse of this society.

Keywords

BULLETTINO DELLA SOCIETÀ FOTOGRAFICA ITALIANA,
IL RISORGIMENTO GRAFICO, PHOTOGRAPHIC JOURNALS,
SOCIETÀ FOTOGRAFICA ITALIANA

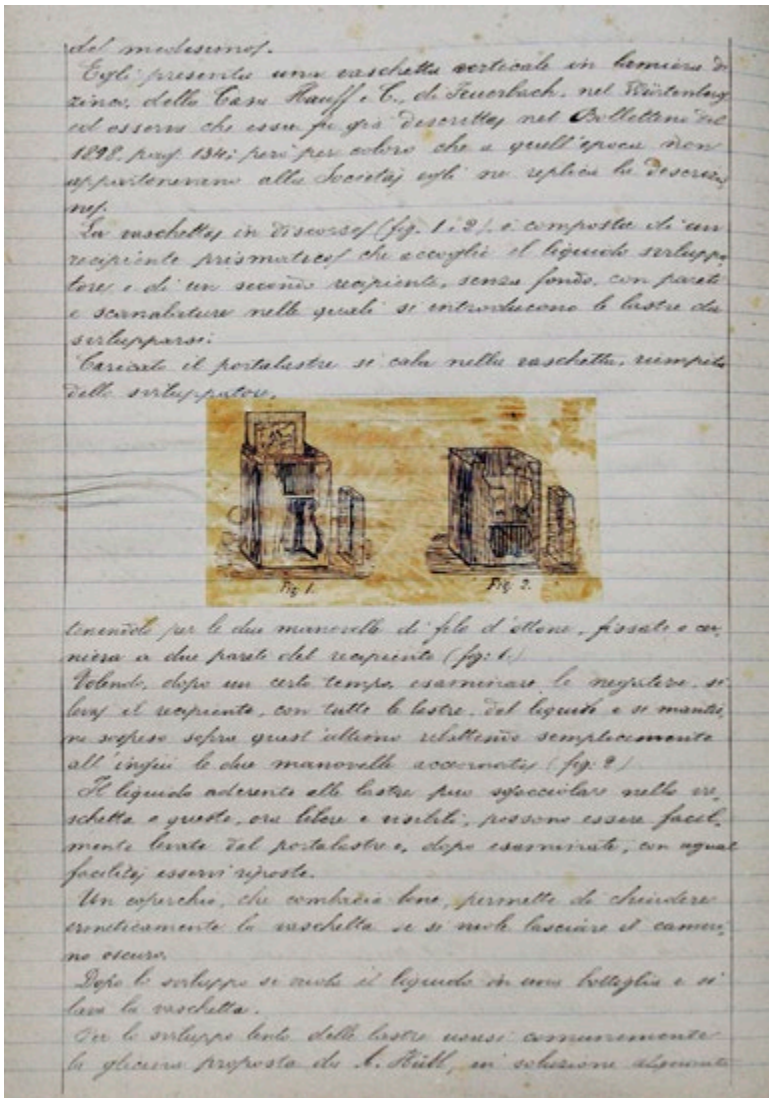
“Acuta, potente, instancabile, e basta così”⁻¹. Fu con questa sintetica definizione che nel 1889, in occasione della prima seduta pubblica della Società Fotografica Italiana (SFI), l’avvocato, giornalista e fotografo Paolo Ferrigni (conosciuto con lo pseudonimo di Yorick) distinse la fotografia dalle altre forme d’arte attraverso quel che gli parve essere l’unico senso in grado di rappresentarla: la vista. Sul finire dell’Ottocento la legittimazione della fotografia non poteva che essere mediata dalla sua applicazione alle scienze dell’osservazione come documento oggettivo, un utile quanto indispensabile strumento di registrazione. Proprio su questa impostazione scientifico-positivista,

nel 1889, venne fondata a Firenze la SFI, animata dall'ambizione di ricoprire un ruolo fondamentale nell'unificare la frammentata realtà della fotografia italiana di fine Ottocento⁻². Attraverso il suo organo di diffusione ufficiale, il "Bullettino della Società Fotografica Italiana", la SFI presentava ai propri soci, che di fatto erano la vera anima della Società, articoli di carattere scientifico, incentrati su ricerche e sperimentazioni nel campo della chimica, della fisica e dell'ottica fotografica⁻³. Le vicende della SFI rappresentano un caso di studio esemplare di come la mancata apertura verso le crescenti esigenze dei fotografi dilettanti, e il conseguente rinnovamento del "Bullettino", portò al fallimento di uno dei più importanti punti di riferimento della fotografia italiana. Lo studio del "Bullettino", integrato con la lettura dei verbali del Consiglio Direttivo (1909-1915) e delle Assemblee Generali (1889-1915) (fig. 1), che costituiscono, insieme a quanto è rimasto della biblioteca di circa 150 volumi, l'Archivio della SFI⁻⁴, si è rivelato fondamentale per analizzare da un punto di vista privilegiato la crisi di inizio secolo della Società, che la condusse alla liquidazione definitiva nel 1915.

La svolta di inizio secolo

Nel corso del primo decennio del Novecento il clima d'incertezza relativo allo statuto artistico, sociale e culturale della fotografia, successivo all'avvento della gelatina bromuro d'argento e alla fioritura della fotografia amatoriale, portò a reconsiderarla non solo come "figlia della scienza", ma anche come prodotto intellettuale, con una propria dignità e autonomia artistica e, allo stesso tempo, industriale, grazie alla sua recente e promettente applicazione all'editoria per mezzo della fotomeccanica⁻⁵. Contemporaneamente, il suo statuto di documento fu al centro dell'attenzione internazionale a partire dal dibattito francese sull'istituzione di archivi e musei fotografici a fondamento di un discorso di utilità pubblica della fotografia. In occasione del Congrès International de Photographie di Parigi nel 1900, Alfred Liégard ribadì l'esigenza, già espressa nel 1894 alla sezione dell'Union Nationale des Sociétés Photographiques de France, di istituire archivi di fotografia documentaria "a lato degli archivi di documenti scritti [...], contenenti tutto ciò che può interessare la storia di una regione"⁻⁶, sottolineando l'importanza crescente della fotografia come ausilio indispensabile delle scienze e delle arti⁻⁷. I musei di fotografia vennero presentati da Moreau ai congressisti del 1900 come un "puissant agent de décentralisation", connotati da finalità altamente educative e documentarie, al fine di realizzare "une galerie universelle" in grado di diventare "par excellence le Musée de la vie contemporaine", facendo riferimento al celebre museo istituito da Vidal stesso a Parigi nel 1895⁻⁸.

La nota proposta di Giovanni Santoponte sulle pagine del "Bullettino" di realizzare un museo italiano di fotografia documentaria, puntava sul sodalizio tra le due più autorevoli istituzioni rappresentanti il turismo e la fotografia in Italia: la SFI e il Touring Club Italiano (TCI, fondato nel 1894) che stava guadagnando in quegli anni il pubblico del



turista-fotografo, categoria a cui ammiccava la rivista stessa del TCI⁻⁹. La SFI intravide proprio in questo fenomeno un'importante occasione per ampliare la propria influenza. I due fuochi della proposta di Santoponte, accolta dai consoci Arturo Alinari, Lodovico Pachò e Lamberto Loria (fig. 2)⁻¹⁰, dovevano essere le città delle rispettive sedi societarie a Milano e Firenze: la prima, nascente e moderno centro industriale ed economico, la seconda solida capitale culturale con un consolidato mercato legato alla fotografia delle riproduzioni di opere d'arte.

La "Rivista mensile del Touring Club Italiano"⁻¹¹ si dimostrò fin dal suo esordio estremamente interessata alla fotografia, come testimonia

nel 1898 la proposta di Pietro Favari, segretario di redazione, di presentare ai soci “l’Italia fotografica”, definendolo “un concetto splendido” in quanto “una rappresentazione artistica e completa del nostro paese”⁻¹²; idea che, fra le altre, suscitò l’interesse della SFI, che bandì nel 1900 il concorso “L’Illustrazione fotografica dell’Italia”⁻¹³, aperto a tutti i dilettanti. I costanti tentativi di Favari di istituire una “Sezione fotografica”⁻¹⁴ portarono nel 1903 alla creazione della piccola rubrica “Note fotografiche”, che raccoglieva utili suggerimenti per il turista-fotografo. L’intera rubrica era affidata a un unico redattore, il ben noto chimico Rodolfo Namias, direttore del periodico “Il Progresso Fotografico” (fondato nel 1894 e tuttora attivo), nonché socio della SFI. Le “Note fotografiche”, soprattutto con i testi di Namias fra il 1904 e il 1906, rappresentavano un tentativo concreto di inserire con regolarità la fotografia nella cerchia dei numerosi interessi della rivista, nonostante alcune perplessità lasciate trasparire dalla Direzione del TCI in occasione di un importante numero per i dieci anni del periodico⁻¹⁵. La rubrica infatti, tra il 1904 e il 1906, ebbe una presenza discontinua, fino a cessare: tale instabilità fu dovuta probabilmente sia alla difficoltà della rivista di trovare un assetto stabile nella struttura delle sue rubriche, sia ai numerosi impegni di Namias in Italia e all’estero.

Per quanto riguarda invece il progetto congiunto tra SFI e TCI del museo di fotografia, se in un primo momento l’accoglienza fu “straordinaria, addirittura entusiastica”⁻¹⁶, esso non conobbe un effettivo sviluppo⁻¹⁷. Nonostante ciò nel 1904 la Direzione del TCI fece riferimento all’ordinamento in corso del proprio Archivio fotografico, integrato da un’appendice di circa 10.000 cartoline illustrate⁻¹⁸. Tale archivio si costituì in modo spontaneo, arricchito dalle immagini inviate in redazione da fotografi amatoriali e dilettanti in occasione di concorsi fotografici e di brevi articoli⁻¹⁹. I documenti a oggi disponibili non permettono di chiarire quali furono le motivazioni che portarono all’arrestarsi del progetto congiunto tra SFI e TCI, collaborazione che sarebbe stata estremamente vantaggiosa “per il progresso e l’accrescimento”⁻²⁰ della società fiorentina. Il TCI rappresentava infatti una giovane realtà in rapida espansione: la realizzazione del museo, insieme alla stabilizzazione della rubrica di fotografia in dialogo con il “Bullettino” e “Il Progresso Fotografico”, avrebbe procurato un’inedita visibilità alla SFI, grazie all’imponente diffusione della pubblicazione del TCI, che vantava una tiratura mensile di 45.000 copie, distribuite gratuitamente ai soci⁻²¹. Si tratta di numeri completamente impensabili per la società fiorentina che, nello stesso anno, contava circa 380 abbonati e iniziava ad accusare i primi segnali di malcontento tra soci per le chiusure e i limiti del proprio “Bullettino”, sia dal punto di vista estetico, sia contestualistico⁻²².

La corsa per il primato nazionale: “occorre fare e far presto...”

Il 1906 fu un anno di delicate transizioni: le recenti applicazioni tipografiche della fotografia avevano aperto nuove prospettive per il



02

Lamberto Loria,
 "Ritratto di donna".
 Stampa alla gelatina
 d'argento pubblicata in
 "Il Risorgimento Grafico",
 IV, n. 6, novembre 1906,
 tavola fuori testo



03

Studio Varischi&Artico,
 "Congressisti
 sul Lago Maggiore"
 Stampa fotomeccanica
 pubblicata in
 "Il Risorgimento Grafico",
 IV, n. 5, settembre 1906,
 tavola fuori testo

progetto della SFI di istituire una scuola professionale di fotografia a Firenze, per la quale aveva ottenuto un fondo ministeriale di L. 8300 grazie al grande successo all'Esposizione fotografica del 1899⁻²³. Nel 1906 vennero tenuti presso i locali della SFI corsi a pagamento di Fotochimica e Fotocollografia, impartiti rispettivamente da Luigi Castellani e Arturo Alinari, che sottolinearono l'urgenza di formare personale altamente specializzato in questo nuovo settore⁻²⁴. Tuttavia, l'interazione tra tipografia e fotomeccanica aveva trovato terreno più fertile a Milano dove non solo già dal 1902 si tenevano corsi di Fotografia e Processi fotomeccanici presso la Scuola Professionale Tipografica (successivamente Scuola del Libro)⁻²⁵, ma anche dove si svolse, nel 1906, il Primo congresso nazionale di Arti Grafiche, nell'ambito delle manifestazioni collaterali dell'Esposizione internazionale del Sempione (fig. 3).

Se questa occasione rappresentò soprattutto un'importante svolta per le rivendicazioni del settore poligrafico, in particolare per la spinosa questione della formazione professionale, non mancarono le riflessioni sulla fotografia, fra le quali spicca l'importante discorso pubblico tenuto da Namias: *Progressi chimici delle arti grafiche fotomeccaniche*⁻²⁶. Attraverso una dettagliata disamina delle più recenti sperimentazioni nel campo delle arti fotomeccaniche, Namias analizzò le moderne applicazioni di fotocollografia, zincotipia, autotipia e tricromia, non mancando riferimenti con le più importanti ditte nazionali presenti all'Esposizione, tra le quali l'Alfieri & Lacroix e l'Unione Zincografi di Milano e la Danesi di Roma. Era ormai evidente come i processi fotomeccanici stessi fossero rivoluzionando l'industria tipografica soprattutto indirizzata all'informazione "diffondendo l'arte e la scienza", illustrando "giornalmente la vita, con tutte le sue attrattive e i suoi orrori"⁻²⁷. La consapevolezza di come tali processi rappresentassero l'applicazione più innovativa e moderna della fotografia stimolò la SFI l'anno successivo, nel 1907, a progettare non più una scuola "specialmente fotografica, ma invece e forse più specificatamente di procedimenti fotomeccanici perché è da questi che più utili si attende [...] ed ogni giorno va aumentando l'uso dei clichés"⁻²⁸. I coevi verbali delle Assemblee Generali della SFI evidenziano inoltre la concorrenza con la Società Fotografica Subalpina di Torino, la quale, sebbene unita dai medesimi intenti, non era priva di rivalità nella corsa per realizzare per prima una scuola. Nel gennaio del 1907 Castellani, futuro presidente della SFI nel 1908, facendo riferimento al progetto rimasto tuttavia incompiuto del professore Benedetto Porro per istituire all'interno della scuola Cavour di Torino di Chimica applicata un ramo dedicato alla fotografia fotomeccanica⁻²⁹, spronava ancora una volta il Consiglio Direttivo della SFI a "fare e far presto" per non perdere il primato nazionale⁻³⁰. In effetti l'autorevolezza dell'istituzione fiorentina sembrava in quel momento essere strettamente legata alla realizzazione della scuola di fotografia: i punti di riferimento nazionali per la produzione artistica e industriale stavano velocemente mutando a favore delle più industrializzate, dinamiche e moderne Milano e Torino.

Convergenze parallele

Nel 1902 la sezione dedicata alla fotografia pittorica presente all'Esposizione Internazionale di Arti Decorative Moderne di Torino, aveva segnato una tappa decisiva per la fotografia italiana, determinata a inserirsi attivamente nel dibattito internazionale. Il contesto economico di Torino e lo sviluppo industriale della fotografia permisero a una nuova e nutrita schiera di dilettanti di dedicarsi all'attività fotografica, con minori conoscenze in campo chimico e ottico richieste ai professionisti nell'età del collodio. A Torino nel 1899, sulle ceneri del Circolo dei Dilettanti Fotografi, era nata la Società Fotografica Subalpina, la quale promosse numerose attività culturali per fotografi dilettanti, tra le quali importanti conferenze ed esposizioni⁻³¹. L'implicita rivalità della SFI nei confronti della Società Fotografica Subalpina risulta ancora più significativa sotto la luce dell'inevitabile confronto del "Bullettino" con "La Fotografia Artistica", rivista edita a Torino dal 1904. Il progetto editoriale di quest'ultima, su ideazione di Annibale Cominetti, presentava ai lettori italiani una pubblicazione internazionale, con numerosi articoli in lingua francese, che mirava a colmare una grande lacuna editoriale, divulgando una nuova sensibilità nei confronti delle contemporanee manifestazioni della fotografia artistica, pur mantenendo costante l'interesse per il suo sviluppo industriale⁻³². L'intera struttura de "La Fotografia Artistica" fu concepita per comunicare "un'idea di modernità": l'apertura a tematiche internazionali, il grande formato, la carta patinata e le numerose illustrazioni la resero in pochi anni l'unica pubblicazione italiana in grado di confrontarsi con le più importanti riviste fotografiche estere, come il virtuoso esempio americano di "Camera Work" (1903-1917), diretta da Alfred Stieglitz⁻³³.

Il successo del periodico torinese portò una profonda divisione all'interno della SFI. Da un lato ci fu un atteggiamento di chiusura, come testimonia la recensione scritta da Alberto Levy, che definì la nuova rivista "senza un programma vero e proprio", contestandole di non aggiungere nulla di nuovo al panorama nazionale, proponendo del resto una medesima disposizione di articoli del "Bullettino"⁻³⁴. Sicuramente più riflessiva e autocritica fu invece la reazione del Consiglio Direttivo, che constatò un evidente divario qualitativo rispetto al livello tipografico e delle illustrazioni della rivale. Nel corso del 1906 Castellani, con lucida intelligenza, comprese il delicato momento: se la SFI non avesse concentrato tutti i suoi sforzi per migliorare la qualità della propria rivista e creare nuovi legami con realtà affini e in rapido sviluppo industriale, avrebbe perso la sua funzione di associazione leader. Nello stesso anno infatti, "le numerose osservazioni [da parte dei soci] sull'esteriorità del nostro Bullettino sociale", convinsero il Consiglio Direttivo a correre ai ripari prendendo accordi con l'editore-tipografo Raffaello Bertieri di Milano, direttore della rivista tecnico-artistica "Il Risorgimento Grafico" (1902-1941)⁻³⁵, con l'intento di rinnovare completamente l'impostazione del "Bullettino". Grazie alle sue notevoli capacità tecniche e imprenditoriali Bertieri, classe 1875 e fiorentino di

nascita, si era imposto velocemente nel panorama italiano come il più importante innovatore delle arti grafiche, specialmente del libro, che nella sua filosofia doveva essere un manufatto da realizzare a “regola d’arte”, quindi con qualità artigianale pur se realizzato industrialmente ⁻³⁶. Sul progetto di ristrutturazione del “Buletto” è particolarmente esplicita la nitida relazione del Consiglio Direttivo, letta nel corso dell’assemblea del 12 dicembre 1906:

—
[Il Consiglio] Dice superfluo ogni elogio per il Presidente Pizzighelli che sembra fatto apposta per il Buletto giacché nessuno potrebbe fare altrettanto. Crede, soltanto, che alcune rubriche, alcuni articoli, potrebbero essere modificati per rendere il Buletto anche simpatico ed utile alla generalità dei soci. Costata poi che la Società è rimasta all’antica e quindi crede sarebbe opportuno di dare un nuovo indirizzo ed impulso ⁻³⁷.
—

Il verbale dell’Assemblea evidenzia come l’autorevole, ma ingombrante, presenza del Colonnello Giuseppe Pizzighelli (1849-1912) direttore della rivista dal 1895, fosse diventata un insuperabile limite per il cambiamento. Se per oltre quindici anni la rivista aveva divulgato un aspetto estremamente tecnico della fotografia rivolto ai professionisti, questo era il momento di dimostrarsi aperti al cambiamento, interpretando le nuove esigenze dei fotografi dilettanti che richiedevano una rivista dai contenuti rinnovati e una veste estetica accattivante e moderna. La proposta editoriale di Bertieri fu quella di una vera e propria fusione tra le due riviste: ciò avrebbe permesso alla SFI di diminuire le spese di pubblicazione e di trarre maggiore vantaggio economico dall’estensione della *réclame*, al costo di trasferire la stampa del “Buletto” a Milano, sotto la direzione congiunta di Bertieri e Pizzighelli ⁻³⁸. Il verbale dell’Assemblea Generale del 12 dicembre 1906 riporta un riassunto sommario dell’esito delle votazioni: se in un primo momento i soci si pronunciarono a favore del trasferimento, nella seconda interrogazione si espressero con un “No” a seguito dell’osservazione di Pizzighelli che constatò come “nella pubblicazione inviata in esame il Buletto sociale era sparito di scena”, scegliendo di mantenere la sede a Firenze e di interrompere le trattative con Bertieri ⁻³⁹. Tra l’accordo iniziale e l’esito infelice dell’ultima votazione, l’unica traccia lasciata dal progetto è il numero 4 de “Il Risorgimento Grafico” del luglio 1906 (fig. 4), che porta sulla copertina la dicitura “Buletto ufficiale della Società Fotografia Italiana” e ospita al suo interno dieci articoli tratti dal “Buletto”, per la maggior parte di Castellani (fig. 5) ⁻⁴⁰. La resistenza posta da Pizzighelli manifestava, oltre l’insofferenza per la mancanza di uno spazio dedicato alle comunicazioni tra i soci, il timore di un minor controllo sulla rivista a causa dell’allontanamento della sede e la direzione congiunta con la forte personalità di Bertieri ⁻⁴¹. Nel progetto editoriale di questo numero congiunto l’idea di modernità incarnata dalla concorrente “La Fotografia Artistica” trovava una nuova declinazione: il



04

“Il Risorgimento Grafico”,
IV, n. 4, luglio 1906,
copertina

“Bullettino” e “Il Risorgimento Grafico” concentrarono il loro interesse verso la specializzazione tecnica dell’arte fotomeccanica, enfatizzando l’impulso dato da quest’ultima al settore poligrafico. I processi fotomeccanici vennero presentati, infatti, come uno strumento “indispensabile per la materializzazione dei sogni di artisti”⁻⁴², per esaltare e conferire dignità a quelli che fino a quel momento erano considerati meri procedimenti tecnici. Il rinnovamento del “Bullettino” era stato concepito da Castellani come una tappa di un ben più ampio disegno: creare una “grande federazione fotografica nazionale” con a capo la SFI e rendere il suo periodico l’organo ufficiale della suddetta federazione che avrebbe dovuto coinvolgere l’Associazione degli Amatori di Fotografia di Roma, la Società Fotografica Subalpina di Torino e il Camera Club di Napoli⁻⁴³. Il ‘nuovo’ “Bullettino” sarebbe diventato “un ricco periodico d’indole generale, con fascicoli artistici” al fine di “accumulare, criticare, vagliare e diffondere” il materiale prodotto dalla cultura fotografica italiana⁻⁴⁴. “Il Risorgimento Grafico” e Bertieri avrebbero permesso alla SFI un notevole salto di qualità: grazie alla collaborazione con una “pubblicazione buona e bella”⁻⁴⁵ e un esperto tipografo, si sarebbe migliorata l’estetica del “Bullettino”, oltre ad ampliare l’influenza della SFI nel Nord Italia, mettendola in stretta connessione con l’ambito industriale e tipografico milanese. Il fallito rinnovamento, che portò alle dimissioni dell’intero Consiglio Direttivo⁻⁴⁶, pose la SFI di fronte a una

Alfredo Boattini,
Ritratto femminile.
Incisione fotomeccanica
pubblicata in
"Il Risorgimento Grafico",
IV, n. 4, luglio 1906,
tavola fuori testo



netta spaccatura interna tra una maggiore apertura verso le richieste manifestate dai fotografi dilettanti, e la tradizionale impostazione tecnico-scientifica rivolta ai professionisti del settore, così com'era stata concepita da Pizzighelli.

Il canto del cigno

Il tentativo fallito di ammodernamento fu un duro colpo per la SFI, attenuato solo dalle notevoli capacità di Pizzighelli che, nel 1909, fu in grado di coordinare e realizzare, insieme al presidente Castellani, la più importante pubblicazione della Società: *Messina e Reggio. Prima e dopo il terremoto del 28 dicembre 1908* ⁻⁴⁷. Questa monografia, i cui proventi furono devoluti all'Opera Nazionale di Patronato degli Orfani del terremoto "Regina Elena", fu concepita dal Comitato Ordinatore ⁻⁴⁸ con l'intento di distinguersi dai "numeri unici" realizzati dagli altri periodici ⁻⁴⁹. L'esperienza e le conoscenze internazionali di Pizzighelli, l'instancabile attività organizzativa e il "giovanile entusiasmo" di Castellani, uniti alla competenza tecnico-tipografica di Bertieri, direttore artistico della pubblicazione, dettero vita a un imponente progetto editoriale: 437 pagine, con testi redatti in quattro lingue, alternati a più di 600 illustrazioni fotografiche di elevata qualità, con *clichés* realizzati dalle più importanti ditte italiane (tab. A). Il progetto iniziale subì una veloce evoluzione tra giugno e settembre del 1909. Inizialmente la SFI, senza una

Tab. AEntrate e uscite previste per il volume *Messina e Reggio* (1909)

Preventivi delle uscite				
Categorie	Voci di spesa	Primo preventivo 4 giugno 1909		Preventivo definitivo 12 settembre 1909
		5.000 copie	Successive 2.000 copie (tot. 7.000 copie)	5.000 copie
Sismogrammi	<i>Istituto Geografico Militare</i>	1.650	500	1.700
Clichés	<i>Clichés Alfieri&Lacroix</i>	4.033,86	#	*
	<i>Clichés Unione Zincografi</i>	575,70	#	*
	<i>Clichés Danesi</i>	783,18	#	*
	<i>Totale</i>	5.392,74	#	5.600
Stampa, carta e rilegatura	Carta Tensi	6.919,15	2.800	10.000
	Stampa Bertieri	4.050	1.800	6.000
	Rilegatura in brochure	1.000	#	#
	Legatura 2.000 pegamoide	#	#	2.800
	Legatura 3.000 brochure	#	#	500
	Copertina	#	600	#
	Rilegatura	#	400	#
	Numero di saggio	1.000	#	700
	<i>Totale</i>	12.969,15	5.600	20.000
Varie	Spese diverse	3.000	1.200	3.500
	Posta, porto, piegatura	3.000	#	5.000
	<i>Totale</i>	6.000	1.200	8.500
TOTALE		26.011,89	7.300 (+26.011,89=33.311,89)	35.800

Preventivi delle entrate					
Primo preventivo 4 giugno				Preventivo definitivo 12 settembre	
5.000 copie	Valore	Successive 2.000 copie (tot. 7.000)	Valore	5.000 copie	Valore
3.000 copie a lire 5	15.000	3.000 copie a lire 5	15.000	3.211 copie impegnate a lire 6	19.200
2.000 copie a lire 7	14.000	4.000 copie a lire 7	28.000	150 copie da regalare	0
				200 brochure a lire 8	1.600
				439 rilegate a lire 15	6.585
				1.000 rilegate a lire 12	12.000
TOTALE	29.000		43.000		39.385

Legenda: # = voce non prevista; * = non sono specificate le spese dei singoli fornitori di *clichés* e ne viene dato solo l'ammontare cumulativo.

Fonte: elaborazione dei dati dei preventivi presenti nei verbali delle Assemblee del Consiglio del 4 giugno e del 12 settembre 1909, AISA, SFI (valori espressi in lire).

reale idea dell'effettiva mole dell'opera, fu in bilico tra la realizzazione di 5.000 e 7.000 copie. Il confronto con il preventivo definitivo consente di verificare che le spese relative a sismogrammi, *clichés* e spedizione subirono solo lievi aumenti, mentre quelle concernenti la stampa tipografica di Bertieri e la fornitura di carta dalla ditta Tensi ebbero una notevole impennata (stampa da L. 4.050 a L. 6.000; carta da L. 6.919,74 a L. 10.000), facendo propendere definitivamente per le 5000 copie e una spesa definitiva di L. 35.800. Vennero inoltre realizzate diverse edizioni del volume, da quella più economica in brossura a un costo unitario di L. 6, all'edizione di lusso rilegata a L. 15. Questa pubblicazione, in cui la SFI investì tutte le sue finanze compreso l'ex Fondo scuola del 1899⁻⁵⁰, fu uno strumento per rilanciare le proprie attività sociali con visibilità nazionale e, soprattutto, per ricavarne un enorme beneficio morale. I verbali del Consiglio permettono infatti di evidenziare quanto fosse stato importante per la SFI il riconoscimento governativo e istituzionale "dell'aiuto validissimo che la fotografia dà a tutti i rami dello scibile umano"⁻⁵¹. *Messina e Reggio* ne voleva essere un virtuoso esempio, presentandosi come un lavoro d'importanza nazionale, in grado di testimoniare il valore sociale e culturale della fotografia, facendo leva proprio sulla sua capacità di portare nelle case degli italiani la documentazione di ciò che era andato irrimediabilmente perduto. L'opera venne presentata sia sulla stampa nazionale, sia su quella estera⁻⁵², utilizzando ogni occasione per far conoscere l'impegno della SFI, tra cui l'importante Congresso di chimica applicata di Londra del 1909, dove Namias presentò uno *specimen* a un pubblico di oltre 3.000 congressisti⁻⁵³. La SFI inoltre, conscia del valore documentario della propria opera, inviò una copia di *Messina e Reggio* al Museo Internazionale di Fotografia Documentaria di Dresda così che "in quel Museo importante si conserverebbe un lavoro che fa tanto onore alla Società nostra"⁻⁵⁴.

L'epilogo

Nonostante il successo editoriale di *Messina e Reggio*, i problemi economici della Società aumentarono negli anni immediatamente successivi alla pubblicazione, soffocando tutti i progetti sociali. Lo sfratto dalla sede ufficiale in via Alfani n. 50 sottolineò ulteriormente la dispersione dei soci, i quali trovandosi privati dell'accesso alla biblioteca, della terrazza di posa e di tutta la strumentazione tecnica, nel 1912, andavano "già dicendo che la Società è in fallimento"⁻⁵⁵. I tentativi delle personalità più forti e motivate della SFI, tra i quali il presidente Alfredo Boattini, il Conte Ernesto Garulli e Castellani, di continuare la pubblicazione del "Bullettino", visto come l'unico mezzo di riscatto della Società, non ebbero successo. Aurelio Favara, dopo essersi conquistato la fiducia del Consiglio Direttivo che gli affidò la direzione della rivista nel 1913, si approfittò della situazione impossessandosi del "Bullettino" per trarne vantaggio economico, fino a portarlo alla chiusura definitiva nel 1914⁻⁵⁶. Parallelamente, gli sforzi della SFI di creare una scuola di fotografia a Firenze proseguirono fino al 1913 quando Alfredo Boattini tentò

il tutto per tutto⁻⁵⁷. Constatato un debito di L. 8.939,85 e l'imminente fallimento della Società, prese contatti con il Sindaco di Firenze, Filippo Corsini, per salvare ciò che era rimasto dell'identità della SFI, ovvero il materiale tecnico-scientifico e la biblioteca, sperando di poter istituire presso i locali della Scuola tecnica Leonardo da Vinci il tanto agognato corso di fotografia⁻⁵⁸. Nel 1915, dopo ventisei anni dalla fondazione, la SFI fu costretta a dichiarare il fallimento e costituire una commissione liquidatrice che continuò il progetto di trovare una sede per il materiale tecnico dell'ex-società e avviare un corso di fotografia. A causa del conflitto mondiale, ancora una volta, il progetto si bloccò e solo nel 1933 la Scuola Leonardo da Vinci ritrovò un assetto stabile a Rifredi. Tuttavia, come si può leggere dalla relazione del comitato di liquidazione della SFI del 1937 "passarono alcuni anni e il Comune di Firenze non credé di dovere aggiungere una Scuola di Fotografia agli altri insegnamenti"⁻⁵⁹. Il materiale della SFI rimase quindi inutilizzato nei sotterranei della scuola, il che comportò la perdita di gran parte delle riviste e dei libri della biblioteca. Fu solamente nel 1937 che l'Istituto d'Arte di Porta Romana, sotto gli auspici del Ministero di Stampa e Propaganda e Ministero dell'Educazione Nazionale, istituì una sezione di fotografia affidata all'ingegnere e fotografo Vincenzo Balocchi di Torino⁻⁶⁰.

La democratizzazione della fotografia profetizzata da Mantegazza fu tra i principali fattori di crisi dell'istituzione fiorentina: se per ventisei anni i suoi interlocutori furono professionisti e scienziati provenienti dalle classi più colte, la frenetica diffusione della fotografia amatoriale nei primi decenni del Novecento richiese un cambiamento radicale che la SFI non fu in grado di intraprendere.

-1 Yorick 1903, p. 136.

-2 Sulle origini della SFI: Tomassini 1985.

Sul contesto sociale e culturale della fotografia italiana di fine Ottocento: Miraglia 1981 e Miraglia 1990, mentre sullo specifico stato dell'arte a Firenze: Settimelli / Zevi 1977 che, sebbene datato, resta ancora oggi uno studio di fondamentale importanza.

-3 Sul "Bullettino" della SFI non esistono a oggi studi esaustivi e aggiornati se non il già citato articolo di Tomassini 1985 e lo

studio di Caputo Collaud 1992. Si segnala inoltre l'articolo Puerto 1990 e il volume Puerto 1996 che fornisce una presentazione essenziale della struttura e delle tematiche affrontate dal "Bullettino".

-4 L'archivio della SFI è attualmente depositato presso l'Istituto Superiore d'Arte di Porta Romana a Firenze. Per approfondimenti: Caputo Collaud 1992.

-5 Sull'età della gelatina bromuro d'argento e la meccanizzazione e industrializzazione della

fotografia, oltre a Wright 2004, Miraglia 1990, pp. 57-93 (anche il relazione al pittorialismo italiano).

-6 Parte della relazione di Liégard è riportata nell'articolo di Santoponte 1905a, che fornisce l'inquadramento del dibattito italiano. Lo stesso articolo viene pubblicato anche sull'"Annuario della Fotografia e delle sue Applicazione" (Santoponte 1905b) ed è ora in Costantini / Zannier 1985, pp. 241-249.

-7 Liégard 1901, p. 131. Sull'istituzione di archivi

—
Note

fotografici cfr. la sezione monografica del primo numero di *Transbordeur photographie* 2017.

– 8 Moreau 1901, pp. 132-133.

– 9 Santoponte 1905a.

Un'importazione precedente fu il "Ricetto fotografico" di Brera del 1899, un archivio fotografico istituito presso il museo Milanese, voluto da Camillo Boito, Gaetano Moretti, Giuseppe Fumagalli e Corrado Ricci. Si rimanda agli studi: Ceriana / Miraglia 2000; Bonetti 2013 e Serena 2017, pp. 56-58. Sul Gabinetto Fotografico istituito a Firenze presso le Regie Gallerie degli Uffizi: Tamassia 2011-2012, mentre per il Touring Club: Pivato 2006.

– 10 La collaborazione con il TCI viene presentata da Loria in #Verbal Adunanze Generali [1889-1915], 27 marzo 1904. Cfr. Alinari et al. 1905.

– 11 Precedentemente dal 1894 al 1900 "Rivista mensile del Touring club ciclistico italiano".

– 12 Favari 1898.

– 13 Illustrazione fotografica dell'Italia 1900.

– 14 Dopo la proposta del 1898 di istituire una Sezione di fotografia, l'anno successivo il Consiglio del TCI stanziò un fondo di L. 5.000 per la sua attuazione: Deliberazioni del Consiglio 1899.

– 15 Si veda l'intero numero dedicato alla celebrazione dei dieci anni della pubblicazione, in particolare l'articolo Primo decennio Touring 1904, pp. 366-372.

– 16 #Verbal Adunanze Generali [1889-1915], 27 marzo 1904.

– 17 Tuttavia ad avere più fiducia nel progetto di un museo che raccogliesse gli usi e i costumi della popolazione italiana fu Loria, che fondò a Firenze nel 1906 il primo museo di etnografia italiana con il sostegno del senatore e antropologo Paolo Mantegazza, primo presidente della SFI nel 1889.

– 18 Primo decennio Touring 1904, p. 372. L'archivio del TCI, compresi tutti i numeri della rivista, è stato digitalizzato ed è disponibile online al link: <<http://www.digitouring.it/SebinaOpac/sebinayou2.do#3>> (26.07.2017).

– 19 "Preghiamo ancora una volta tutti di scrivere subito dopo l'avvenimento che vogliono ricordare; di scrivere brevemente [...] e di unire quanto più è possibile fotografie, chiare, nitide, vive", in *Comunicati e notizie* 1904. Sull'Archivio: Biblioteca e Archivio Fotografico 1907; cfr. Bigi 1982 e Ceccopieri / Manzutto 1979.

– 20 #Verbal Adunanze Generali [1889-1915], 27 marzo 1904.

– 21 La tiratura delle copie è tratta dai dati riportati nella testata della "Rivista mensile del Touring Club" per l'anno 1904. Il numero dei soci è desumibile dalle statistiche riportate in *Rivista* 1905.

– 22 Nello specifico: 330 soci iscritti alla SFI e 50 abbonamenti solo al "Bullettino". Dati

desumibili dal bilancio consuntivo per il 1904: *Bilancio Consuntivo anno 1904-1905*, p. 184.

– 23 Sull'Esposizione fiorentina: *Esposizione Firenze 1899a*; *Esposizione Firenze 1899b*. Esiste inoltre il catalogo ufficiale dell'esposizione, raro per l'epoca: *Catalogo esposizione fotografica 1899*, mentre per approfondimenti su congressi ed esposizioni fotografiche nazionali di inizio Novecento: Costantini 1993.

– 24 #Verbal adunanze Generali [1889-1915], 4 marzo 1906.

– 25 Sull'importanza della fotomeccanica nell'offerta formativa della Scuola del Libro di Milano, finanziata dalla Società Umanitaria, si veda l'intervento di Mutti 2005. Cfr. con le statistiche e i dati raccolti in MAIC 1905, pp. 42-43, relativi agli insegnamenti nella Scuola Professionale Tipografica per l'anno 1903.

– 26 "Il Risorgimento Grafico" presentò un approfondito resoconto dell'evento, riportando per intero gli interventi più significativi. Sulla conferenza di Namias si vedano gli estratti in: *Congresso Arti Grafiche 1906*; *Namias 1906*.

– 27 *Namias 1906*, p. 170.

– 28 #Verbal Adunanze Generali [1889-1915], 20 gennaio 1907.

– 29 In Porro 1909, p. 21, è presente una testimonianza scritta dallo stesso professore che permette di constatare come di fatto il progetto della Scuola di fotografia,

che nel 1906 doveva essere la prima in Italia, non venne discusso dalla direzione della Scuola Cavour e rimase insoluto fino al 1909 quando grazie all'appoggio del Municipio, si trovarono una sede e i fondi necessari. Cfr. anche Porro 1906 (pubblicazione presentata da Castellani sul "Bullettino" n. 6, giugno 1906, p. 262).

– 30 #Verbali Adunanze Generali [1889-1915], 20 gennaio 1907.

– 31 Miraglia 1990, pp. 78-85.

– 32 Sulle vicende de "La Fotografia Artistica" si veda l'imprescindibile studio di Costantini 1990. Cfr. anche Miraglia 1990, pp. 62-93, che fornisce un'utile inquadramento sulla situazione piemontese in campo fotografico.

– 33 Si segnala l'importante analisi di Masoero 1899 sulle caratteristiche e punti di forza delle pubblicazioni artistiche estere, tra cui la qualità delle illustrazioni e la predominanza di quest'ultime sul testo.

– 34 Levy 1905.

– 35 Tutti i numeri de "Il Risorgimento Grafico" sono stati digitalizzati e resi liberamente fruibili online al sito: <<http://www.capti.it/>> (26.07.2017).

– 36 Per approfondimenti su Raffaello Bertieri: Pallottino 2012. Sul rapporto tra "Il Risorgimento Grafico", Bertieri e l'illustrazione grafica si segnalano inoltre i recenti articoli di Fileti Mazza 2016, Pallottino 2016 e Serena / Strobino 2016, pubblicati in seguito

al convegno svoltosi presso la Scuola Normale Superiore di Pisa nel 2015 *Diffondere la cultura visiva: l'arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni*.

– 37 #Verbali Adunanze Generali [1889-1915], 12 dicembre 1906.

– 38 *Ibid.*

– 39 *Ibid.*

– 40 Si vedano gli interventi di Luigi Castellani in "Il Risorgimento Grafico", IV, n. 4, luglio 1906: *La "Fotografia Artistica"* (pp. 111-113); *Azioni fotografiche della luce della lampada a mercurio con vetri Zchimmer* (pp. 126-127); *Sesto Congresso internazionale di Chimica applicata, Roma 1906. Comunicazioni fatte nella Sezione IX: Sulla emulsione dell'ossalato mercurioso* (pp. 128-129); *The Becquerel Rays and the properties of radium* (p. 139).

– 41 #Verbali Adunanze Generali [1889-1915], 12 dicembre 1906.

– 42 Redazione Risorgimento Grafico 1906, p. 52.

– 43 #Verbali Adunanze Generali [1889-1915], 20 gennaio 1907. Il progetto di realizzare una federazione tra le varie società, associazioni e club fotografici italiani era stata già presentata in occasione del Secondo Congresso Fotografico tenutosi a Firenze nel 1899. Si veda la relazione dell'evento in: Secondo Congresso Fotografico 1899, in part. pp. 184-185.

– 44 #Verbali Adunanze Generali [1889-1915], 20 gennaio 1907.

– 45 #Verbali Adunanze Generali [1889-1915], 20 gennaio 1907, discorso tenuto all'Adunanza Generale dal prof. Castellani.

– 46 Verbali Adunanze Generali [1889-1915], 12 dicembre 1906.

– 47 Società Fotografica Italiana 1909; per approfondimenti sulla monografia *Messina e Reggio*: Serena 2015.

– 48 Il Comitato Ordinatore, che progettò e realizzò la pubblicazione, era composto da: Alfani prof. Padre Guido; Alinari comm. Vittorio; Braghini Nagliati marchese Carlo; Brogi cav. uff. Carlo; Garulli conte cav. Ernesto; Namias prof. cav. Rodolfo; Ojetti Ugo, in Società Fotografica Italiana 1909, p. 5.

– 49 L'immane catastrofe provocò una grande reazione di solidarietà e di interesse nazionale, spingendo numerose pubblicazioni a realizzare numeri monografici a sostegno delle vittime del terremoto. Tra questi, nell'ambito delle riviste specializzate di fotografia, la "La Fotografia Artistica" promosse Pro Sicilia et Calabria 1909.

– 50 L'ex-fondo scuola passò nel 1905 dalla Commissione per la scuola fotografica al Consiglio Amministrativo della SFI, con l'obbligo di destinarlo all'insegnamento scientifico della fotografia. Tuttavia, nel corso dell'Adunanza del 4 marzo 1909 il Consiglio Direttivo decise all'unanimità di usare il fondo per l'opera *Messina e Reggio*, reintegrandolo

in un secondo momento.
#Verbali Adunanze Generali [1889-1915], 4 marzo 1906; #Verbali Consiglio Direttivo [1909-1915], 4 marzo 1909.
– 51 #Verbali Adunanze Generali [1889-1915], 17 gennaio 1909.
– 52 La monografia venne pubblicizzata con “circolari di propaganda” come quella presente sulla rivista viennese “Photographische Korrespondenz” fondata dal prof. Joseph Maria Eder, grazie all’intermediazione di Pizzighelli, stretto amico di quest’ultimo. cfr. #Verbali Consiglio Direttivo [1909-1915], 23 marzo 1909.
– 53 *Ivi*, 8 aprile 1909; cfr. Congresso internazionale di chimica 1909. Sullo stesso argomento cfr. Serena 2015, in particolare p. 156.

– 54 #Verbali Consiglio Direttivo [1909-1915], 11 maggio 1910, discorso tenuto dal prof. Castellani. Si ricorda inoltre che l’anno precedente si era svolta a Dresda un’importante esposizione internazionale di fotografia a cui la SFI aveva partecipato grazie allo stanziamento di L. 1000 del Ministero dell’Istruzione, ottenuto in seguito al grande successo dell’esposizione di Faenza del 1908. All’esposizione di Dresda furono presenti Cominetti e Namias: il primo rappresentante per la Società Fotografica Subalpina e il Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, il secondo per la SFI e il Ministero della Pubblica Istruzione. Su questo argomento si veda Costantini 1990, in particolare pp. 111-116.

– 55 #Verbali Consiglio Direttivo [1909-1915], 12 febbraio 1912.
– 56 #Verbali Consiglio Direttivo [1909-1915], dal 18 aprile 1912 al 26 maggio 1915. Cfr. anche Caputo Calloud 1992.
– 57 Per lo studio delle vicende relative all’istituzione della scuola fotografica promossa dalla SFI si rimanda a Caputo Calloud 1992.
– 58 #Verbali Consiglio Direttivo [1909-1915], 3 giugno 1912, 12 febbraio 1913; AISA, SFI, Scambio di lettere tra Alfredo Boattini e il Comune di Firenze.
– 59 #Cartella liquidazione [1933].
– 60 *Ibid.*

Fonti archivistiche

- #Verbali Adunanze Generali [1889-1915]** Verbali Adunanze Generali, mss. e dattil., Archivio dell’Istituto Superiore d’Arte, Società Fotografica Italiana, (d’ora in poi AISA, SFI), Firenze, 1889-1915.
- #Verbali Consiglio Direttivo [1909-1915]** Verbali Consiglio Direttivo, mss. e dattil., AISA, SFI, Firenze, 1909-1915.
- #Cartella liquidazione [1933]** Cartella liquidazione della Società Fotografica Italiana, datt., AISA, SFI, Firenze, 1933.

Bibliografia

- Alinari et al. 1905** Arturo Alinari / Lamberto Loria / Lodovico Pachò, *Archivio storico fotografico*, in “Bullettino della Società Fotografica Italiana”, XVII, n. 4, aprile 1905, pp. 160-161.
- Biblioteca e Archivio Fotografico 1907** *La Biblioteca e l’Archivio fotografico del Touring*, in “Rivista mensile del Touring club italiano”, XIII, n. 11, novembre, 1907, p. 326.
- Bigi 1982** Rossella Bigi (a cura di), *Foto d’archivio. Italia 1915-1940*, Milano, Touring Club Italiano, 1982.

- Bilancio consuntivo anno 1904-1905** *Bilancio Consuntivo dell'anno 1904 e Preventivo per l'anno 1905*, in "Bullettino della Società Fotografica Italiana", XVII, n. 4, aprile 1905, pp. 177-185.
- Bonetti 2013** Maria Francesca Bonetti, *Il collezionismo fotografico nelle istituzioni pubbliche: una necessità o una scelta?*, in Francesco Faeta / Daniele Giacomo Fragapane (a cura di), *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza*, Atti della conferenza (Noto 2010), Messina, Corisco, 2013, pp. 53-62, edizione on-line: <<http://www.coriscoedizioni.it/wpcontent/uploads/2013/10/Forme-e-Modelli.-La-fotografia-come-modo-di-conoscenza.pdf>> (15.06.2017).
- Caputo Calloud 1992** Annarita Caputo Calloud, *Profilo per una storia istituzionale della Società fotografica italiana*, in "AFT. Rivista di storia e fotografia", n. 16, 1992, pp. 17-31.
- Catalogo esposizione fotografica 1899** *Catalogo della Esposizione Fotografica Firenze, aprile-maggio 1899 Promossa dalla Società Fotografica Italiana*, Firenze, Tipografia di G. Barbera, 1899.
- Ceccopieri/Manzutto 1979** Maria Raffaella Fiory Ceccopieri / Giuliano Manzutto (a cura di), *Foto d'archivio. Italia tra '800 e '900. Antologia d'immagini tratte dalla fototeca del Touring Club Italiano*, Milano, Touring Club Italiano, 1979.
- Ceriana/Miraglia 2000** Matteo Ceriana / Marina Miraglia (a cura di), *Brera. 1899, un progetto di fototeca pubblica per Milano. Il "ricetto fotografico" di Brera*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 2000), Electa, Milano, 2000.
- Comunicati e notizie 1904** *Comunicati e notizie del Touring / Per chi scrive alla Rivista*, in "Rivista mensile del Touring Club", n. 2, febbraio 1904, p. 65.
- Congresso Arti Grafiche 1906** *Primo Congresso nazionale fra gli industriali delle Arti Grafiche, della Carta ed Affini*, in "Il Risorgimento Grafico", IV, n. 5, settembre 1906, s.p.
- Congresso internazionale di chimica 1909** *Congresso internazionale di chimica applicata a Londra*, in "Bullettino della Società Fotografica Italiana", XXI, n. 6, giugno 1909, pp. 173-175.
- Costantini 1990** Paolo Costantini, *«La fotografia artistica» (1901-1917). Visione italiana e modernità*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.
- Costantini 1993** Paolo Costantini, *I congressi fotografici nazionali, luoghi dello scambio intellettuale*, in Italo Zannier (a cura di), *Segni di luce*, vol. II, *La fotografia italiana dall'età del collodio al pittorialismo*, Ravenna, Longo, 1993, pp. 53-67.
- Costantini / Zannier 1985** Paolo Costantini / Italo Zannier (a cura di), *Cultura fotografica in Italia. Antologia di testi sulla fotografia 1839-1949*, Milano, Franco Angeli, 1985.
- Deliberazioni del Consiglio 1899** *Deliberazioni del Consiglio*, in "Rivista mensile del Touring club ciclistico italiano", V, n. 4, aprile 1899, p. 83.
- Esposizione Firenze 1899a** *L'Esposizione Fotografica di Firenze e il 2° Congresso Fotografico*, in "Il Progresso Fotografico", VI, n. 5, maggio 1899, pp. 75-77.
- Esposizione Firenze 1899b** *Esposizione fotografica nazionale ed internazionale*, in "Bullettino della Società Fotografica Italiana", XII, nn. 5-7, maggio-luglio 1899, pp. 169-76.
- Favari 1898** Pietro Favari, *La sezione fotografica del Touring*, in "Rivista mensile del Touring Club Ciclistico Italiano", IV, n. 4, luglio-agosto 1898, p. 178.

- Fileti Mazza 2016** Miriam Fileti Mazza, «*Il Risorgimento Grafico*» e il «*Patto della bellezza*»: *questioni di estetica*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", Classe di Lettere e Filosofia, serie 5, 8/2, 2016, pp. 355-374.
- Illustrazione fotografica dell'Italia 1900** *L'illustrazione fotografica dell'Italia*, in "Rivista mensile del Touring Club Italiano", VI, n. 6, giugno 1900, p. 102.
- Levy 1905** Alberto Levy, *Bibliografia - la Fotografia Artistica*, in "Bullettino della Società Fotografica Italiana", XVII, n. 1, gennaio 1905, pp. 46-47.
- Liégard 1901** Alfred Liégard, *Archives photographiques*, in *Congrès International de Photographie. Procès-verbaux, rapports, notes et documents divers*, Paris, Gauthier-Villars, 1901, pp. 131-132, disponibile on-line: <http://cnum.cnam.fr/PDF/cnum_8XAE493.pdf> (22.07.2017).
- MAIC 1905** MAIC, *Notizie sull'Istruzione Industriale e Commerciale per l'anno scolastico 1903-1904*, Roma, 1905.
- Masoero 1899** Pietro Masoero, *Pubblicazioni d'arte fotografica*, in "Bullettino della Società Fotografica Italiana", XII, nn. 11-12, novembre-dicembre 1899, pp. 433-438.
- Miraglia 1981** Marina Miraglia, *Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911)*, in Federico Zeri (a cura di), *Storia dell'Arte italiana*, vol. 9, *Grafica e immagine*, tomo II, *Illustrazione e fotografia*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 423-517.
- Miraglia 1990** Marina Miraglia, *Culture fotografiche e società a Torino, 1839-1911*, Torino, Allemandi, 1990.
- Miraglia / Zannier 1979** Marina Miraglia / Italo Zannier (a cura di), *Fotografia Pittorica 1881/1911*, catalogo della mostra (Venezia, Ala Napoleonica, ottobre-dicembre 1979; Firenze, Palazzo Pitti, gennaio-marzo 1980), Milano, Electa e Firenze, Alinari, 1979.
- Moreau 1901** G[eorges] Moreau, *Voeu à émettre pour qu'il soit créé, dans les différentes pays et à côté des archives composées de documents écrits, des dépôts d'archives photographiques documentaires comprenant tout ce qui peut être relevé d'intéressant par la photographie pour l'histoire d'une région*, in *Congrès International de Photographie de 1900. Procès-verbaux, rapports, notes et documents divers*, Paris, Gauthier-Villars, 1901, pp. 132-135, disponibile on-line: <http://cnum.cnam.fr/PDF/cnum_8XAE493.pdf> (22.07.2017).
- Mutti 2005** Roberto Mutti, *Dalla fotomeccanica alla fotografia d'autore*, in Claudio A. Colombo / Massimo Della Campa (a cura di), *Spazio ai caratteri. L'umanitaria e la Scuola del Libro. Per il centenario della costituzione (13 marzo 1904)*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005, pp. 90-104.
- Namias 1906** Rodolfo Namias, *Primo Congresso nazionale fra gli industriali delle Arti Grafiche, della Carta ed Affini. Progressi chimici delle arti grafiche fotomeccaniche*, in "Il Risorgimento Grafico", IV, n. 5, settembre 1906, pp. 166-170.
- Pallottino 2012** Paola Pallottino, *Ratta e Bertieri*, in Ead., *Storia dell'illustrazione italiana*, Firenze, Usher Arte, 2012, pp. 355-372.
- Pallottino 2016** Paola Pallottino, *Raffaello Bertieri, l'illustrazione e "Il Risorgimento Grafico"*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", serie 5, 8/2, 2016, pp. 375-382.
- Pivato 2006** Stefano Pivato, *Il Touring Club Italiano*, Bologna, Il Mulino, 2006.
- Porro 1906** Benedetto Porro, *La nuova sede della scuola municipale di chimica Cavour*

annessa all'istituto professionale operaio in Torino, Torino, Società editrice cartoline, 1906.

Porro 1909 Benedetto Porro, *Scuola di chimica Cavour. Cronistoria*, Torino, Ditta Eredi Botta, 1909.

Primo decennio Touring 1904 *Il primo decennio del Touring. Le sezioni*, in "Rivista mensile del Touring Club", X, n. 11, novembre 1904, pp. 366-372.

Pro Sicilia et Calabria 1909 *Pro Sicilia et Calabria. Numero Unico*, in "La Fotografia Artistica", V, n. 2, febbraio 1909.

Puerto 1990 Elvira Puerto, *Il "Bullettino della Società fotografica italiana"*, in "Fotologia", n. 12, 1990, pp. 26-29.

Puerto 1996 Elvira Puerto, *Fotografia fra arte e storia. Il Bullettino della Società fotografica italiana. 1889-1914*, Napoli, A. Guida, 1996.

Redazione Risorgimento Grafico 1906 Redazione Risorgimento Grafico, *Scuola tipografica e Fotografia*, in "Il Risorgimento Grafico", IV, n. 3, maggio 1906, pp. 51-52.

Rivista 1905 *La Rivista*, in "Rivista mensile del Touring Club Italiano", XI, n. 4, aprile 1905, p. 135.

Santoponte 1905a Giovanni Santoponte, *Per un museo italiano di fotografie documentarie*, in "Bullettino della Società Fotografica Italiana", XVII, n. 2, febbraio 1905, pp. 75-81.

Santoponte 1905b Giovanni Santoponte, *Per un Museo italiano di Fotografie documentarie*, in "Annuario della fotografia e delle sue applicazioni", Roma, VII, 1905, pp. 38-48.

Secondo Congresso Fotografico 1899 *Secondo Congresso Fotografico Italiano*, in "Bullettino della Società Fotografica Italiana", XI, nn. 5-7, maggio-luglio 1899, pp. 177-192.

Serena 2015 Tiziana Serena, *Catastrophe and Photography as a "double reversal". The 1908 Messina and Reggio Earthquake and the Album of Italian Photographic Society*, in Marco Folin / Monica Preti (a cura di), *Wounded cities. The Representation of Urban Disasters in European Art (14th-20th Centuries)*, Leiden, Brill, 2015, pp. 137-164.

Serena 2017 Tiziana Serena, *Le musée d'art comme lieu d'autorité pour l'archive photographique. Le cas italien au tournant du XXe siècle*, in Transbordeur photographie 2017, pp. 50-61.

Serena / Strobino 2016 Tiziana Serena / Francesca Strobino, *La fotografia, le arti fotomeccaniche e «Il Risorgimento Grafico»: un rendez-vous mancato*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", Classe di Lettere e Filosofia, s. 5, 8/2, 2016, pp. 383-414.

Settimelli / Zevi 1977 Wladimiro Settimelli / Filippo Zevi (a cura di), *Gli Alinari fotografi a Firenze 1852-1921*, catalogo della mostra (Firenze, Forte di Belvedere, luglio-ottobre 1977), Firenze, Alinari, 1977.

Società Fotografica Italiana 1909 *Società Fotografica Italiana, Messina e Reggio. Prima e dopo il terremoto del 28 Dicembre 1908*, Firenze-Milano, Bertieri & Vanzetti, 1909.

Tamassia 2011-2012 Marilena Tamassia, *Primi anni di attività del Gabinetto Fotografico 1904-1919*, e *Primi anni di attività del Gabinetto fotografico. Seconda parte: 1904-1922*, Livorno, Sillabe, 2011 e 2012.

- Tomassini 1985** Luigi Tomassini, *Le origini della Società Fotografica Italiana e lo sviluppo della fotografia in Italia. Appunti e problemi*, in "AFT. Rivista di storia e fotografia", n. 1, 1985, pp. 42-51.
- Transbordeur Photographie 2017** "Transbordeur Photographie", dossier, "Musée de photographies documentaires", n. 1, gennaio 2017.
- Wright 2004** Helena Wright, *Photography in the Printing Press: the Photomechanical Revolution*, in Bernard Finn (a cura di), *Presenting Pictures*, London, 2004, pp. 21-42.
- Yorick 1903** Yorick figlio di Yorick (Avv. P. C. Ferrigni), *Conferenze - Edizione postuma*, Livorno, Raffaello Giusti editore, 1903.

— fonti

104 Dal museo alla scuola.
I giovani riscoprono
la storia dei loro
quartieri nelle
fotografie di
Rodrigo Pais

— GLENDA FURINI
FRANCESCO SIRLETO

116 Corpi di reato.
Un'archeologia visiva
dei fenomeni mafiosi
nell'Italia
contemporanea

— TOMMASO BONAVENTURA
ALESSANDRO IMBRIACO
FABIO SEVERO

Dal museo alla scuola. I giovani riscoprono la storia dei loro quartieri nelle fotografie di Rodrigo Pais

Abstract

Between January and June 2017, a high school in the suburbs of Rome hosted the exhibition *Living in Rome in the Suburbs. Photographs by Rodrigo Pais*. Students had an active role in its organization and were in charge of guided tours. Another significant educational aspect was that many of them were either children or grandchildren of people who had lived in the Roman suburbs Pais had recorded between the 1950s and the 1990s, or had direct connections with local residents who had been active in the struggles for housing rights during the same period.

Keywords

1950S, EDUCATION, EXHIBITIONS, HOUSING STRUGGLES,
RODRIGO PAIS, ROME, SLUMS

La mostra *Abitare a Roma in periferia. Fotografie di Rodrigo Pais nella seconda metà del '900* si propone come un interessante momento che emerge da un lavoro di ordinamento dell'archivio fotografico, di quasi 380.000 fototipi, lasciato da Rodrigo Pais, fotografo romano di estrazione popolare (figlio di immigrati giunti a Roma in cerca di lavoro) che ha dedicato buona parte della sua carriera di fotocronista alla rappresentazione della storia della sua città, dal 1955 fino a quasi tutti gli anni Novanta del XX secolo ⁻¹. La mostra è stata inaugurata al Museo di Roma in Trastevere il 20 settembre del 2016, ottenendo un notevole successo di pubblico ⁻²; successivamente, su richiesta di uno dei collaboratori, nonché redattori del catalogo ⁻³, Francesco Sirleto, è stata trasferita nella sede di una scuola della periferia romana in zona Centocelle: il liceo classico e delle scienze umane Benedetto da Norcia. Qui, a partire dal 23 gennaio fino al giugno del

2017, è stata esposta al pubblico (costituito dagli studenti, dai loro genitori, dagli abitanti dei quartieri circostanti) grazie anche all'impegno, in qualità di illustratori e guide della stessa mostra, di una classe del penultimo anno del liceo, costituita da venti tra alunne e alunni, nell'ambito delle attività collegate all'alternanza scuola-lavoro.

Gli aspetti più importanti relativi alla localizzazione della mostra nel liceo Benedetto da Norcia sono rappresentati, a nostro avviso:

a) dal fatto che la scuola si trova al centro di una serie di luoghi e di quartieri che, se andiamo ad esaminare le 116 fotografie di Pais in mostra, ne costituiscono lo sfondo e l'ambiente per almeno i due terzi degli eventi fissati e narrati;

b) che molti degli studenti che frequentano la scuola sono figli o nipoti di persone che hanno abitato in quei quartieri, in quelle borgate o, addirittura, in quei 'borghetti' (baraccamenti come Borghetto Prenestino, Borghetto dell'Acquedotto Alessandrino, Borghetto di via Formia, Borghetto Latino, etc.) o, che almeno, li hanno ben conosciuti per essere entrati in relazione con molti dei loro residenti e per averne seguito le alterne vicende rappresentate, in massima parte, dalle grandi lotte per il diritto alla casa, che hanno infiammato Roma e le sue periferie fra gli anni Cinquanta e Ottanta;

c) che a visitare la mostra sono spesso persone che, in quelle fotografie, hanno riconosciuto se stesse o, grazie a quelle immagini, ricostruito parti del loro passato.

La mostra si articolava in tre sezioni, ciascuna introdotta da un pannello esplicativo comprensivo di testo e immagini: "Architettura", "Lotte per la casa" e "Condizioni di vita". All'inizio dell'esposizione, due pannelli illustravano le tematiche affrontate in mostra e gli autori coinvolti (ad esempio la biografia di Pais dal testo *Il legame tra Rodrigo Pais e Roma* -⁴); un altro pannello era dedicato alla cartografia della città di Roma, con la mappatura dei luoghi in cui Pais ha scattato le fotografie esposte. A illustrazione delle sezioni, ulteriori tre pannelli presentavano testi estrapolati dai saggi del catalogo: *Le foto delle borgate romane di Rodrigo Pais: uno spunto per un breve profilo dello sviluppo urbano della città nel secondo dopoguerra* di Stefano D'Amico -⁵, *Un'epopea popolare e civile: le lotte per il diritto alla casa a Roma* di Francesco Sirleto -⁶ e *Sul fotografare* di Franco Ferrarotti -⁷.

La prima sezione, composta da 37 fotografie di Pais e curata dall'architetto Stefano D'Amico, illustrava lo sviluppo edilizio e urbanistico di Roma nel dopoguerra, l'epoca d'oro dei palazzinari e della straordinaria "colata di cemento" che ha trasformato migliaia di ettari di campagna romana in quartieri-dormitorio. Uno sviluppo che fu all'insegna dell'assenza di regole e piani urbanistici e dello sfruttamento intensivo di un'enorme forza-lavoro costituita da immigrati meridionali sottopagati. Accanto allo sviluppo distorto, D'Amico ha cercato anche di rendere conto dei tentativi di imporre regole urbanistiche e di sostenere lo sviluppo di un'edilizia razionale che andasse incontro alle esigenze delle

classi meno abbienti. In particolare tre fotografie di Pais, del 1957, documentano il quartiere INA Casa di Valco San Paolo ⁻⁸ e rivelano “la volontà dei progettisti di caratterizzare il quartiere – all’epoca in una zona ancora marginale della città [...] – garantendo condizioni abitative civili e decorose” ⁻⁹. Nelle immagini il fotografo rappresenta scene di vita quotidiana: bambini che giocano in strada e ragazze che chiacchierano sui balconi. Seguivano altre cinque fotografie del quartiere Spinaceto – in zona ancora più marginale della capitale – nel suo crescere continuo dal 1968 al 1986 ⁻¹⁰, caratterizzate dalla geometricità delle linee che compongono gli edifici, dalla contrapposizione tra forme moderne e resti di antichi acquedotti romani e dall’assenza quasi totale dell’uomo.

La terza sezione (parliamo prima della terza per poi concludere con la seconda, e il motivo si renderà chiaro nel corso di questo articolo) è stata presa in cura da Franco Ferrarotti, uno dei padri nobili della sociologia italiana, anch’egli valente fotografo e, come Pais, irresistibilmente attratto dalla realtà sociale emarginata, degradata e però combattiva della periferia romana. Sei sue fotografie sulla vita di borgata (la raccolta dell’acqua al Nasone – tipica fontanella romana –, le baracche costruite sotto gli archi degli antichi acquedotti, i semplici arredamenti interni delle abitazioni, i bambini che giocano in strada, etc.) ⁻¹¹ assieme al suo testo estratto dal catalogo, sono state montate su un pannello illustrato a introduzione della sezione dedicata alle “Condizioni di vita”, composta da 41 fotografie di Rodrigo Pais.

Il saggio di Ferrarotti esplicita i motivi che lo spingono verso l’arte della fotografia e verso la realtà delle baracche e dei baraccati ⁻¹²:

—
Fotografare vuol dire scrivere con la luce e quindi uscire dalle tenebre. Nessuna meraviglia che la fotografia di per sé [...] contenga un elemento drammatico perché in qualche modo con l’immagine fotografica si possono, se non risuscitare i morti, comunque chiamarli nuovamente alla consapevolezza comune ⁻¹³.

—
Da sociologo, prosegue poi Ferrarotti, egli si è reso conto che non avrebbe mai potuto penetrare il significato della presenza umana in certi contesti senza l’ausilio della fotografia, intesa non soltanto come ricordo, ma anche e soprattutto come testimonianza. Nello specifico dei borghetti della periferia, oggetto dei suoi studi dalla fine degli anni Sessanta fino alla metà dei Settanta, le interviste ai baraccati vengono integrate dalle fotografie:

—
questo momento particolare in cui l’occhio, lo sguardo del fotografo consente di cogliere nel frammento la misteriosa vibrazione, qualcosa di vibratile della totalità, qualcosa che risale dal frammento alla totalità ⁻¹⁴.

—
Una dichiarazione messa in opera dallo stesso Ferrarotti, in particolare, nel suo libro *Vite di baraccati* ⁻¹⁵ in cui alle interviste seguono le

fotografie scattate tra il Borghetto Prenestino, il Borghetto Latino, l'Acquedotto Felice e l'Acquedotto Alessandrino⁻¹⁶. Ne ricordiamo una, in particolare, nella quale appare, a mezzobusto e con le braccia incrociate sul petto coperto da un'immacolata canottiera bianca, un anziano operaio edile davanti alla sua baracca ingentilita da una pergola, sotto le cui foglie si ripara dal sole cocente, che fissa con sguardo fiero, dignitoso e senza ombra di soggezione il fotografo. Il titolo è quanto mai significativo: *La dignità del lavoro*⁻¹⁷. Simile per intensità di significati e resa espressiva, è la fotografia scattata da Pais al Borghetto Latino nel giugno del 1961⁻¹⁸ – dieci anni prima rispetto a quella di Ferrarotti – che ritrae un padre, anch'esso in canottiera bianca davanti ad il muro soleggiato di una baracca, che sorregge tra le braccia il figlioletto. In questa immagine emerge un elemento significativo: il fotografo Pais sembra essere accettato senza riserve all'interno dello svolgersi quotidiano della vita di borgata. L'uomo ritratto pare compiacersi della straordinaria circostanza e mostra un timido sorriso nel guardare il figlio, alle loro spalle la vita di borgata sembra procedere con continuità: un ragazzino guarda incuriosito verso la fotocamera e una donna trasporta una bacinella da bucato sul capo, il suo viso però è in parte celato. Si pensi infine a un'ultima fotografia di Ferrarotti⁻¹⁹ pubblicata nel volume *Periferie. Da problema a risorsa*⁻²⁰: quella del padre con il figlio ritratti all'interno di un'abitazione. Il padre, seduto su una branda, vestito con abiti semplici e – ancora – in canottiera bianca, ha lo sguardo fermo, quasi smarrito e il viso smorzato, il figlio (o figlia) invece sorride e guarda altrove. Le due figure leggermente decentrate rendono ben visibile l'arredamento della stanza e le valigie poste sul pavimento. Sullo sfondo una finestra con vetri aperti che lascia entrare la luce esterna. La fotografia pare voler catturare il disincanto e la fatica della condizione umana, che ritrae con realismo spoglio e penetrante, ma altresì la leggerezza dell'essere bambino.

La seconda sezione ricostruisce le grandi lotte per la casa ingaggiate dai 'baraccati' romani guidati da mitici personaggi presto diventati leggendari, come Aldo Tozzetti, don Roberto Sardelli, Senio Gerindi, fotografati da Pais; soprattutto Tozzetti, ritratto in momenti di lotta, sul palco mentre arringa la folla in piazza dei Mirti⁻²¹, oppure in piazza del Campidoglio seduto ad una grande tavolata insieme al sindaco Petroselli e ad Enrico Berlinguer⁻²², durante i 68 giorni di occupazione di un luogo tra i più conosciuti al mondo. Molte altre fotografie – 37 in totale quelle presenti nella sezione "Lotte per la casa" – sono dedicate alle 'vere' occupazioni, quelle cioè di interi immobili⁻²³, organizzate e portate a compimento, nel corso di tutti gli anni Sessanta e i primi anni Settanta, in tutti i quadranti della città⁻²⁴, centro storico incluso⁻²⁵. Le fotografie di Pais testimoniano visivamente la sentita partecipazione sia dei cittadini sia degli attori politici citati e, nella loro apparente e spoglia 'distanza' documentaristica, rivelano:

—
una definita volontà autoriale di rapportare e confrontare, in maniera visiva e quasi simbolica, le contraddizioni in termini abitativi ma an-

che sociali: si pensi alle fotografie in cui in primo piano vi sono riprese le baracche e i suoi abitanti e sullo sfondo le nuove costruzioni che formano geometrie regolari, del tutto contrapposte alle scomposte forme dei tuguri. La città è per Pais il grande 'contenitore' dentro al quale esplorare volti, paesaggi, azioni e il 'contenuto': città intesa non solo come luogo di raccolta di ciò che accade ma soggetto autonomo che si trasforma ed evolve e per questo necessariamente da documentare ⁻²⁶.

Le fotografie di Pais, nel loro complesso e nella loro disposizione in mostra, rivelano un ordine interiore che qualunque visitatore non avrà potuto fare altro che cogliere *ictu oculi*, perché narrano una storia o, per essere più espressivi, una "grande epopea popolare e civile" ⁻²⁷ i cui protagonisti sono i poveri, i rei, gli esclusi, proletari e sottoproletari della Capitale. Le grandi lotte per le case coinvolsero le zone da nord a sud, da est a ovest; una cintura di "borgate tristi e beduine" come le definiva Pier Paolo Pasolini nel suo *Pianto di una scavatrice*, uno dei poemetti raccolti in *Le ceneri di Gramsci* ⁻²⁸, preceduto dal primo romanzo *Ragazzi di vita* e seguito dal suo secondo romanzo, *Una vita violenta*. Entrambi i romanzi pasoliniani hanno come sfondo la Roma delle baracche e dei borghetti, così come la prima delle sue opere cinematografiche, *Accattone*, il cui primo *ciak* nel quartiere Pigneto, risale al 1960.

Riguardando oggi quel film (ma anche *Mamma Roma* e *La Ricotta*), si ha l'impressione di aver di fronte le medesime immagini di persone, strade, baracche, marrane, scarpate, tuguri, pratacci polverosi, fissate da Pais nelle sue fotografie, soprattutto le 37 che compongono la sezione "Condizioni di vita". Possiamo annoverarne due molto indicative: la prima – diventata immagine promotrice della mostra – ritrae un gruppetto di bambini attorno a un Nasone che osservano seri l'attività che sta svolgendo uno di loro, il più grande forse, nell'approvvigionare d'acqua una serie di bidoni di latta posti su un'Ape Piaggio ⁻²⁹. Sullo sfondo le baracche e uno stradone polveroso, mentre in lontananza si scorge una serie di edifici moderni, che ricordano quelli all'orizzonte della fotografia di Federico Garolla che ritrae – per ricondursi a Pier Paolo Pasolini – lo scrittore e regista mentre gioca a calcio con dei ragazzi in un brullo spiazzo incolto nella borgata di Centocelle (l'attuale piazzale delle Gardenie) ⁻³⁰. La seconda fotografia raffigura una famiglia sull'uscio della propria abitazione a Fosso Sant'Agnese – luogo costantemente colpito da straripamenti del fiume Aniene – composta da madre e cinque figli ⁻³¹. Sul lato destro compare un giovane dall'aspetto piuttosto curato, addossati alle mura dell'edificio alcuni panni stesi, una sdraio richiusa, sul marciapiedi dissestato un paio di sedie, una tanica di plastica ed una cassa in legno. Tutti, tranne i tre bambini più piccoli, guardano il fotografo con sguardo severo quasi schivo, caratteristica che accomuna quest'immagine con la precedente e che appare piuttosto rara nella totalità delle fotografie proposte da Pais.

Ritornando al movimento di lotta per la casa, è utile sottolineare che non vi è dubbio che il 1956, con l'ingresso di Tozzetti e la sua consacrazione come leader, è un anno di svolta da cui inizia un percorso, articolato in innumerevoli momenti di lotta (assemblee, cortei, manifestazioni, occupazioni di case, congressi, pressioni sulle Istituzioni, e altro ancora), che si snoderà in eventi a volte drammatici, ma quasi sempre epici, per tutti gli anni Sessanta e Settanta. Un'epopea popolare, ma anche civile, nel senso che la posta in palio è costituita dai diritti civili e sociali di questa massa che, nel corso degli anni, diventerà una forza sempre più organizzata, disciplinata e cosciente delle proprie ragioni, consapevole che le sue lotte daranno un contributo determinante alla crescita morale e civile dell'intera città. Tra queste lotte, quelle che producono grandi titoli sulla stampa, ma anche interrogazioni parlamentari, soprattutto da parte di quei deputati e senatori più preoccupati per il pericolo che corre il sacrosanto diritto di proprietà, attirano l'attenzione di Pais. Come documentato nel suo archivio, in una sezione di quasi 3000 fototipi ⁻³², i soggetti riguardano le prime occupazioni che ebbero come oggetto alloggi di edilizia pubblica, in genere di proprietà dello IACP ⁻³³, di nuova costruzione ma non ancora assegnati. A San Basilio, nel febbraio 1958, 50 famiglie di baraccati occupano altrettanti alloggi popolari, vengono sgombrate dalla polizia ma, dopo essere rientrate nelle stesse case, ottengono alla fine un regolare contratto di affitto, divenendo assegnatarie. Fatti analoghi si verificano, più o meno contemporaneamente, a Primavalle e vengono documentati, nel 1959, da Pais in un servizio di 17 scatti dal titolo *Donne di Primavalle occupano alloggi dell'Istituto case popolari. 3.1.59*, di cui in mostra si propone una fotografia ⁻³⁴.

Negli anni successivi l'emergenza abitativa continua a crescere in maniera impetuosa, così come le proteste e le lotte dei baraccati e dei senza tetto. Parallelamente, anche la documentazione di Pais su fatti analoghi ha un incremento – con frequenze maggiori tra la fine degli anni Cinquanta e tutto il decennio successivo per poi riprendere da metà anni Settanta per un altro decennio – molto probabilmente in relazione alla necessità di fornire ai quotidiani materiale fotografico sul tema. Nel 1964 si verificano occupazioni di case IACP al Tufello – in mostra tre fotografie del 1964 e del 1969 ⁻³⁵ –, seguite da analoghe occupazioni al Trullo ⁻³⁶ – l'immagine selezionata del servizio realizzato nel maggio del 1968 composto da 26 scatti, testimonia la grande, e forse eccessiva, presenza di forze dell'ordine impiegate nell'arginare l'occupazione che, sovente, veniva attuata da donne, bambini e ragazzini –, a San Basilio, a Primavalle, a Cinecittà e in altri quartieri. Alle occupazioni seguivano inevitabilmente gli sgomberi da parte della polizia; emblematica la fotografia realizzata ad Acilia durante un'occupazione, di una donna attorniata da un folto gruppo di carabinieri ⁻³⁷.

La seconda metà degli anni Sessanta e, ancora di più, dal 1968 in avanti, Roma è tutta un pullulare di iniziative e di lotte puntualmente riprese dalla fotografia ⁻³⁸. Anche il mondo della cultura e dell'univer-

sità viene irresistibilmente attratto da questo grande fenomeno sociale e appaiono pubblicazioni di grande respiro, frutto di accurate indagini sociologiche e urbanistiche condotte 'sul campo': dai libri di Antonio Cederna ⁻³⁹ al famoso *Borgate di Roma* ⁻⁴⁰, da *Roma moderna* ⁻⁴¹ a *Roma da capitale a periferia* ⁻⁴² e tanti altri testi di grande diffusione. Tra i vari borghetti oggetto di indagini vi è quello dell'Acquedotto Felice, le cui stradine polverose o infangate risultano essere in quegli anni le più percorse. Quell'Acquedotto Felice in cui, nella baracca n. 725, si era insediato da circa un anno un prete di frontiera, un certo Roberto Sardelli, amico tra l'altro di un altro prete prematuramente scomparso nel 1967, ma già celebre in Italia: don Lorenzo Milani, parroco di Barbiana, autore di un classico della pedagogia moderna quale *Lettera ad una professoressa*. Sardelli era il fondatore e l'animatore della Scuola 725, un'esperienza educativa che si ispirava a quella posta in essere da don Milani ma che, diversamente da questa, aveva l'ambizione di collegarsi e di contribuire al grande movimento di lotta per la casa. Fu anche l'autore, insieme con i suoi alunni, di quella famosa *Lettera al Sindaco* ⁻⁴³, pubblicata nel settembre del 1969, che, denunciando con crudezza le misere condizioni di vita dei baraccati dell'Acquedotto Felice, si qualificava come un severo atto di accusa nei confronti di una società basata sull'esclusione e sulla discriminazione dei più poveri. Per l'occasione Pais, il 13 settembre del 1969, si recò all'Acquedotto Felice e realizzò un servizio fotografico di circa 60 fotografie – di cui due presenti in mostra ⁻⁴⁴ – durante la presentazione della lettera alla stampa. Nelle immagini, realizzate all'interno della baracca Scuola 725, è infatti possibile scorgere un registratore audio ed alcune persone che prendono appunti su blocchi di carta. Sulla lavagna, alle spalle di Don Sardelli, la scritta in gesso "Presentazione della 'Lettera al sindaco' alla stampa". Le reazioni alla lettera di Sardelli furono clamorose, tutti i più importanti giornali nazionali pubblicarono articoli di commenti, e ne nacque un dibattito che durò mesi.

A Roma l'emergenza abitativa si faceva sempre più pressante; il numero dei baraccati e degli agglomerati cosiddetti 'impropri' non diminuiva, anzi si incrementava. Di conseguenza gli anni tra il 1970 e il 1972 furono i più caldi e intensi da quando era cominciato il movimento di lotta per la casa. Nel corso del 1970, in varie zone e quartieri della città, furono occupati alloggi per un totale di 7.000, da parte di altrettante famiglie. Soltanto 2.500 di queste, tuttavia, avevano trovato una sistemazione regolare e definitiva. Bisognava fare di più. Significativo in tal senso è il servizio realizzato da Pais il 19 gennaio del 1970 al Borghetto Latino ⁻⁴⁵, in cui un gruppo di uomini armati di picconi e mazze distruggono i tetti e i muri delle baracche, così da non avere più un alloggio in cui abitare e costringere le autorità ad una soluzione imminente. Analogamente, un'altra manifestazione estrema di disagio è documentata in un servizio fotografico del 22 dicembre 1971: Pais realizza 26 scatti sull'occupazione delle case in via di Portonaccio e la conseguente distruzione delle baracche con l'appiccicare di incendi ⁻⁴⁶.

Il 1971 fu anche l'anno della Grande Occupazione, ovverosia "la madre di tutte le occupazioni", quella attuata nella notte tra il 29 e il 30 ottobre del 1971: 3.400 appartamenti occupati da circa 10.000 persone provenienti da tutti i borghetti e dalle borgate sparse nell'enorme periferia della Capitale⁻⁴⁷. Una fotografia di Pais, realizzata durante la seconda notte di occupazioni, è pubblicata su "l'Unità" del 31 ottobre 1971⁻⁴⁸: l'immagine mostra due bambini con lo sguardo rivolto verso il fotografo – uno dei due sembra in procinto di piangere – in un angolo di una stanza completamente vuota, seduti a terra su un materasso coperto da panni. Il 1972 si aprì con una serie di manifestazioni tra la via Prenestina e Centocelle – due fotografie⁻⁴⁹ in mostra documentano la manifestazione a Centocelle del 13 febbraio –, seguite da occupazioni del Campidoglio e della sala del Consiglio comunale. Iniziava con il 1973, la fase complessa e irta di ostacoli, ma anche non breve (sarebbe durata circa otto anni) della risoluzione del problema dell'emergenza abitativa a Roma. I primi gruppi di famiglie cominciarono a ricevere le lettere di convocazione per l'assegnazione di appartamenti di edilizia economica e popolare che, spesso, erano ubicati in località assai distanti dal quartiere in cui era situato il borghetto di provenienza. Clamoroso il caso dei primi assegnatari di case del borghetto dell'Acquedotto Felice: le case a loro assegnate, nell'estate del 1973, si trovavano a Nuova Ostia, a 30 km circa di distanza. Era il mese di luglio e i baraccati dell'Acquedotto Felice, il giorno precedente il distacco, fecero un grande falò di vecchi mobili, vecchi materassi, sedie, legna, tutti i segni di una miseria bagnata di lacrime e di disperazione⁻⁵⁰. Ma se si voleva finalmente porre termine all'emergenza era necessaria un'ulteriore spinta che ponesse il Comune in condizione di assumere un provvedimento eccezionale: la richiesta che il movimento avanzava era la requisizione immediata di almeno 2.000 appartamenti sfitti da assegnare alle famiglie di baraccati in condizioni di disagio. Il movimento per la casa, e a nome di esso il SUNIA provinciale, occupò il Campidoglio a partire dal 20 novembre 1974 e quello stesso giorno decine di militanti del movimento, sotto la direzione di Senio Gerindi, si presentarono in piazza del Campidoglio con tende, bombole del gas, tavole per la mensa, cucine e pentolame vario, sacchi a pelo per la notte, striscioni, registri per le firme dei visitatori e quant'altro occorreva per un'occupazione che si presentava lunga e sfiancante. Sotto i portici dei palazzi capitolini e intorno alla statua di Marco Aurelio i turisti e i visitatori della città eterna poterono così assistere, per due mesi circa, ad una pacifica, gioiosa, colorata, ma anche determinata occupazione di una delle piazze più famose del mondo. Di quell'occupazione, seguita da Pais in tre ampi servizi di circa 130 scatti, realizzati nei mesi di novembre e dicembre del 1974 e nel gennaio del 1975, sono visibili in mostra tre fotografie⁻⁵¹. L'effetto dell'occupazione del Campidoglio fu immenso, perfino il "New York Times" dedicò all'evento un lungo articolo nel suo numero del 15 dicembre: vi si leggeva che attaccato ad una mano della statua di Marco Aurelio vi fosse un cartello con la scritta: "Non mi sono mai sentito così mortificato di essere consi-

derato il simbolo del popolo romano”⁻⁵². Con Luigi Petroselli Sindaco di Roma, e un nuovo consiglio comunale, la grande emergenza abitativa dei decenni precedenti fu definitivamente eliminata. Tra il 1980 e il 1981 le ultime baracche ancora in piedi a Roma furono spazzate via dalle ruspe inviate dal Comune: fu così che sparirono per sempre ciò che ancora rimaneva della Borgata Gordiani⁻⁵³ e di Tiburtino III⁻⁵⁴, fatte costruire a partire dal 1930 dal fascismo. Un ampio ed eccezionale servizio di 72 scatti, realizzato qualche anno prima, il 10 agosto del 1976, mostra la demolizione di una prima parte delle abitazioni del Tiburtino III. Successivamente anche il borghetto Prenestino⁻⁵⁵, l’ultimo agglomerato di baracche ‘spontanee’ ancora in piedi, si dissolve per lasciare il posto ad un moderno parco. E, ancora una volta, a registrare questi eventi, era presente il fotografo Pais: al borghetto Prenestino realizzò un primo servizio – di 12 scatti – nel maggio del 1980, un secondo – di 14 scatti – a Fiumicino nel mese successivo ed un terzo nel maggio del 1981 – di 18 scatti – a Borghetto Laurentina.

Per concludere questo articolo vorremmo ancora una volta sottolinearne la novità e l’eccezionalità di questa esperienza espositiva. Per maggior efficacia, ci serviamo di un esperimento mentale: immaginate un abitante della periferia romana di oggi, ultracinquantenne, il cui sguardo si soffermi su immagini che rappresentano pezzi del suo quartiere di circa quarant’anni prima. Egli non potrà far altro che piombare con la memoria in un tempo e in una situazione che, sicuramente, sarà stata da lui rimossa o sfuocata; ma quel tempo, ma quella situazione, egli non potrà che considerarli come propri, come elementi della propria identità e della propria storia. Lo stesso potrebbe avvenire se, al posto della persona over cinquanta, vi fosse un adolescente i cui genitori o nonni siano stati, e/o siano tuttora, residenti nello stesso quartiere: anch’egli sarà portato a vedere nelle fotografie qualcosa in grado di suscitargli la stessa sensazione che si prova quando si sfoglia un ‘album di famiglia’.

⁻¹ Rodrigo Pais è nato e vissuto a Roma (1930-2007). Ha lavorato per giornali e periodici della sinistra politica, quali “l’Unità”, “Paese Sera”, “Vie Nuove”, ma anche per il “Corriere della Sera”, il “Corriere dell’informazione”, “La Stampa”, “Il Giornale d’Italia” e il mensile “Il Mondo” di Mario

Pannunzio. Alla sua morte ha lasciato un archivio fotografico acquistato da Guido Gambetta, ex docente dell’Università di Bologna, e da lui messo a disposizione dell’Ateneo. Cfr. Gambetta / Mirabella 2008, 2013, 2014, e Furini / Gambetta 2016. ⁻² La mostra è stata organizzata dall’Università di Bologna, con il

patrocinio del Ministero dei Beni Culturali, della Regione Lazio e di Roma Capitale. ⁻³ Furini / Gambetta 2016. ⁻⁴ *Ivi*, p. 13. ⁻⁵ *Ivi*, p. 20. ⁻⁶ *Ivi*, p. 64. ⁻⁷ *Ivi*, p. 122. ⁻⁸ *Ivi*, fotografia di Rodrigo Pais, “Valco San Paolo, 1957” (p. 30).

—
Note

- **9** *Ivi*, pp. 28, 32.
- **10** *Ivi*, fotografie di Rodrigo Pais: “Spinaceto, 1970” pp. 18-19; “Spinaceto, 1968”, “Spinaceto, 1969” p. 42; “Spinaceto, 1971”, “Spinaceto, 1986” p. 43.
- **11** Furini / Gambetta 2016, fotografie di Franco Ferrarotti: Acquedotto Felice, anni '70 (p. 125), Fontanella, anni '70 (p. 126), Magliana, anni '70 (p. 127), Borgata Alessi, anni '70 (p. 128), Interno di borgata, anni '70 (p. 129) e di anonimo “Franco Ferrarotti al Borghetto Prenestino, anni '70” (p. 128).
- **12** *Ivi*, p. 122.
- **13** *Ibid.*
- **14** *Ibid.*
- **15** Ferrarotti 1974.
- **16** *Ivi*, appendice iconografica, dopo p. 81.
- **17** *Ibid.*, fotografia n. 25: Franco Ferrarotti, *La dignità del lavoro (Roma, 1971)*.
- **18** Fotografia esposta alla mostra *Il fotografo in borgata. Scatti dall'archivio Rodrigo Pais*, allestita presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma dal 4 novembre 2015 al 30 aprile 2016 e in Cardinale 2015, fotografia di Rodrigo Pais, “Borghetto Latino, Roma, giugno 1961” (p. 109).
- **19** Altre fotografie rilevanti sono presenti nei Ferrarotti 1974 e Ferrarotti 2014.
- **20** Ferrarotti / Macioti 2009, appendice iconografica, dopo p. 158, fotografia n. 6: Franco Ferrarotti, *Sovraffollamento alla borgata alessandrina, 1962*.
- **21** *Ivi*, fotografia di Rodrigo Pais, “Centocelle, 1972” (p. 106).
- **22** *Ivi*, fotografia di Rodrigo Pais, “Enrico Berlinguer ed Aldo Tozzetti a Piazza del Campidoglio, 1975” (p. 111).
- **23** *Ivi*, fotografie di Rodrigo Pais, “Trullo, 1968” (p. 88); Rodrigo Pais, “Tufello, 1969” (p. 92).
- **24** *Ivi*, fotografie di Rodrigo Pais, “Tufello, 1964” (p. 79), “Acilia, 1967” (p. 85), “Settecamini, 1968” (pp. 85-86).
- **25** *Ivi*, fotografie di Rodrigo Pais, “Rione Celio, 1969” (pp. 90-91).
- **26** *Ivi*, p. 14.
- **27** *Ivi*, p. 64.
- **28** Pasolini 1957.
- **29** Furini / Gambetta 2016, fotografia: Rodrigo Pais, “Borghetto Prenestino, 1968” (p. 144).
- **30** Garolla 2005, fotografia di Federico Garolla, “Lo scrittore e regista Pier Paolo Pasolini in una borgata di Roma, 1960” (p. 41).
- **31** Furini / Gambetta 2016, fotografia di Rodrigo Pais, “Fosso Sant’Agnese, 1968” (p. 143).
- **32** La selezione finale delle fotografie proposte in mostra, si basa su un’attività di valutazione di un totale di circa 2.890 scatti, individuati all’interno della produzione del fotografo come inerenti agli argomenti trattati. Tale selezione – svolta dai curatori – è avvenuta partendo dalla classificazione che lo stesso autore ha assegnato ai singoli servizi, riportata su schede cartacee suddivise per soggetto e su una rubrica cronologica di produzione che parte dal 3 luglio 1955 a arriva al 28 dicembre 1998.
- **33** Istituto Autonomo Case Popolari, l’attuale ATER.
- **34** Furini / Gambetta 2016, fotografia di Rodrigo Pais, “Primavalle, 1959” (p. 76).
- **35** *Ivi*, fotografie di Rodrigo Pais, “Tufello, 1964” (p. 79), “Tufello, 1964” (p. 80), “Tufello, 1969” (p. 92).
- **36** *Ivi*, fotografie di Rodrigo Pais, “Trullo, 1968” (p. 88).
- **37** *Ivi*, fotografie di Rodrigo Pais, “Acilia, 1967” (p. 85).
- **38** *Ivi*, fotografie di Rodrigo Pais, “Via Nazionale, 1965” (pp. 81-82) e “Via Nazionale, 1969” (p. 89).
- **39** Cederna 1957.
- **40** Berlinguer / Della Seta 1976.
- **41** Insolera 2011.
- **42** Ferrarotti 1970.
- **43** Sardelli 2013, pp. 261-271.
- **44** Furini / Gambetta 2016, fotografie di Rodrigo Pais: “Borgata Acquedotto, 1969” (p. 92) e “Borgata Acquedotto, 1969” (p. 93).
- **45** *Ivi*, fotografie di Rodrigo Pais, “Borghetto Latino, 1970” (p. 95).
- **46** *Ivi*, fotografie di Rodrigo Pais, “Portonaccio, 1971” (p. 104).
- **47** *Ivi*, fotografie di Rodrigo Pais, “29-30 ottobre 1971” (p. 99) e “29-30 ottobre 1971” (p. 100).
- **48** “L’Unità”, 31 ottobre 1971, p. 10.
- **49** Furini / Gambetta 2016, fotografie di Rodrigo Pais, “Centocelle, 1972” (p. 105) e “Centocelle, 1972” (p. 106).
- **50** Una descrizione puntuale di quei momenti è riportata nel libro *Vita*

- in borgata* di Roberto Sardelli (Sardelli 2013), protagonista in prima linea degli eventi narrati.
 – 51 Furini / Gambetta 2016, fotografie di Rodrigo Pais, "Piazza del Campidoglio, 1974" (p. 109), "Aldo Tozzetti, Luigi Petroselli, Enrico Berlinguer e Senio Gerindi a Piazza del Campidoglio, 1975" (p. 110), "Enrico Berlinguer e Aldo Tozzetti a Piazza del Campidoglio, 1975" (p. 111).
 – 52 Ivi, fotografia di Rodrigo Pais, "Piazza del Campidoglio, 1974" (p. 109).
 – 53 Ivi, fotografia di Rodrigo Pais, "Borgata Gordiani, 1980" (p. 112).
 – 54 Ivi, fotografia di Rodrigo Pais, "Tiburtino III, 1980" (p. 30).
 – 55 Ivi, fotografia di Rodrigo Pais, "Borghetto Prenestino, 1980" (p. 113).

- Benevolo 1977** Leonardo Benevolo, *Roma oggi*, Bari, Laterza, 1977.
- Berlinguer / Della Seta 1976** Giovanni Berlinguer / Piero Della Seta, *Borgate di Roma*, Roma, Editori Riuniti, 1976.
- Caracciolo 1974** Alberto Caracciolo, *Roma capitale*, Roma, Editori Riuniti, 1974.
- Cederna 1957** Antonio Cederna, *I vandali in casa*, Bari, Laterza, 1957.
- Cardinale 2015** Eleonora Cardinale, *Spazi 900 «Ragazzi leggeri come stracci». Pier Paolo Pasolini dalla borgata al laboratorio di scrittura*, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 2015.
- Ferrarotti 1970** Franco Ferrarotti, *Roma da capitale a periferia*, Bari, Laterza, 1970.
- Ferrarotti 1974** Franco Ferrarotti, *Vite di baraccati*, Napoli, Liguori, 1974.
- Ferrarotti / Maciotti 2009** Franco Ferrarotti / Maria Immacolata Maciotti, *Periferie. Da problema a risorsa*, Roma, Sandro Teti Editore, 2009.
- Ferrarotti 2014** Franco Ferrarotti, *Roma Caput mundi, dalla metropoli alla baraccopoli perduta delle città*, Roma, Gangemi Editore, 2014.
- Furini / Gambetta 2016** Glenda Furini / Guido Gambetta (a cura di), *Abitare a Roma in periferia. Fotografie di Rodrigo Pais/ Living in Rome in the suburbs. Photographs by Rodrigo Pais*, catalogo della mostra (Museo di Roma in Trastevere, 2016-2017; Liceo Benedetto da Norcia di Roma, 2017) Roma, Gangemi, 2016.
- Gambetta / Mirabella 2008** Guido Gambetta / Salvatore Mirabella (a cura di), *Pais Italia*, Forlì, Ceub, 2008.
- Gambetta / Mirabella 2013** Guido Gambetta / Salvatore Mirabella (a cura di), *Centro-sinistra. Da Fanfani a Moro, 1958-1968*, Forlì, Ceub, 2013.
- Gambetta / Mirabella 2014** Guido Gambetta / Salvatore Mirabella (a cura di), *Pais del cinema. Gli anni d'oro del cinema italiano nel racconto per immagini di un grande fotografo*, Forlì, Ceub, 2014.
- Garolla 2005** Federico Garolla (a cura di), *Italia 1948-1968. Venti anni di fotografie*, Bergamo, Bolis Edizioni, 2005.
- Insolera 2011** Italo Insolera, *Roma moderna*, Torino, Einaudi, 2011 [ed. orig. 1962].
- Lelli 1971** Marcello Lelli, *Dialettica del baraccato*, Bari, De Donato, 1971.
- Pasolini 1957** Pier Paolo Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 1957.
- Sardelli 1972** Roberto Sardelli, *Scuola 725: Non tacere*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1972.

Bibliografia

- Sardelli 2013** Roberto Sardelli, *Vita di Borgata*, Lecce, Edizioni Kurumuny, 2013.
- Sirleto 1998** Francesco Sirleto, *Le lotte per il diritto alla casa a Roma*, Roma, Associazione Culturale Aldo Tozzetti, 1998.
- Tozzetti 1989** Aldo Tozzetti, *La casa e non solo*, Roma, Editori Riuniti, 1989.

Corpi di reato. Un'archeologia visiva dei fenomeni mafiosi nell'Italia contemporanea

Abstract

For a long time the mafia has been perceived as a scattered, multiform, almost invisible entity. After the 1990s and the height of a sweep of bloodshed, organized crime in Italy slowly changed its appearance and began to blend in with the political and economic fabric of the country. *Corpi di reato* proposes to contrast this dispersion and restore a tangible sightline of the mafia by retracing the marks it left around the country. It also aims to show the void, the emptiness, that these criminal acts provoked.

Keywords

DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY, ECONOMY, ITALY, LANDSCAPE,
MAFIA

Da tempo la mafia viene percepita come una realtà dispersa, multiforme, quasi invisibile. Dopo gli anni Novanta e il culmine della stagione stragista, la criminalità organizzata in Italia ha progressivamente cambiato volto, confondendosi sempre di più nel tessuto politico e economico del paese.

Corpi di reato vuole contrastare questa dispersione, per ridare alle mafie un orizzonte visibile seguendo i tanti segni lasciati sul territorio, ma anche mostrare il vuoto e l'assenza provocati dall'azione criminale: aule deserte di comuni commissariati, cantieri sequestrati, tutta la geografia disegnata dalle indagini di polizia, dagli avvistamenti dei latitanti, la ricerca dei covi.

Da qui l'esigenza di riportare allo sguardo il prodotto di anni di guerra contro la mafia, un mosaico di aule di tribunali, reperti giudiziari, carcasse di automobili, foto segnaletiche, mausolei dedicati agli

eroi, bunker. L'immagine fotografica permette di mostrare esempi della natura manifesta dei fenomeni mafiosi, per poi rappresentare il confine oltre il quale tutto ciò svanisce di nuovo, e prendere atto della linea d'ombra oltre la quale la mafia svanisce, scivolando in una quotidianità anonima.

Già molti anni fa si diceva che le mafie stessero diventando invisibili, celate dietro una maschera di normalità: *Corpi di reato* vuole tentare di ridare un'immagine alle mafie, così da creare un filo visivo che unisca la stagione cruenta di vent'anni fa alla zona grigia dove invece prosperano oggi.

Il lavoro è stato presentato per la prima volta nel 2011 presso il MAXXI - Museo nazionale delle Arti del XXI secolo ed è stato esposto in diversi musei e gallerie italiane e internazionali, tra cui l'ICCD (Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione - MiBACT), la Galleria Belvedere, il PAC - Padiglione d'Arte Contemporanea a Milano e la galleria Zephyr a Mannheim, Germania. Nel 2012 ha ricevuto il premio Amilcare G. Ponchielli. Nel 2014, un'installazione tratta dal progetto, *Immediate Surroundings*, è stata esposta nella sezione Monditalia all'interno della Biennale Architettura 2014. Nel 2016 una selezione di opere del progetto è stata acquisita dal MAXXI ed esposta nella mostra *Extraordinary Visions. l'Italia ci guarda*.

01 Veduta di San Marino, San Marino, 2012

Il territorio della Repubblica di San Marino è da anni al centro di inchieste da parte della magistratura italiana, che hanno evidenziato il ruolo di alcuni istituti di credito come centri di riciclaggio di denaro per organizzazioni mafiose.

Così recita la relazione del consigliere della Direzione Nazionale Antimafia Pier Luigi Maria Dell'Osso, pubblicata all'inizio del 2012:

—

Del resto, il fatto di non far parte delle banche della white list comporta l'espletamento di tutte le incombenze previste dalla normativa antiriciclaggio per tali casi, né si può certo sostenere che San Marino non sia ad alto rischio di riciclaggio [...]. Si tenga, peraltro presente che nessuna delle tre forze di polizia sammarinesi è in grado di effettuare specifiche investigazioni finanziarie, come ammesso, del resto, dagli interessati [...]. Non meraviglia più che tanto, di conseguenza, la reiterata sperimentazione dell'impossibilità di ottenere da San Marino una assistenza giudiziaria degna di tale nome.

—

02 Veduta di Corleone, Corleone, Palermo, 2012

Corleone è stata per circa quarant'anni la roccaforte del cosiddetto clan dei Corleonesi, artefice negli anni Ottanta e Novanta della più sanguinosa offensiva mafiosa contro lo Stato italiano. In un'audizione del dicembre del 1992, così il pentito Leonardo Messina descrive l'ascesa dei Corleonesi:

—
Loro si sono impadroniti di questo sistema perché sono arrivati in alcuni posti un po' a gomitate. Quando sono arrivati al potere piano piano hanno ucciso tutti. Il problema di questi uomini è che hanno fatto uccidere tutti, magari da noi stessi: chi ha ucciso il fratello, chi il cognato, chi il cugino, perché pensava di prenderne il posto. Invece, piano piano quelli si sono impadroniti del sistema. Le strutture ci sono sempre ma al potere ci sono uomini loro, che nessuno ha votato.
—

03 Via Salieri, Buccinasco, Milano, 2012

Nel 2004 nei pressi di Via Salieri sono stati rinvenuti due bazooka che, secondo le indagini di polizia, sarebbero dovuti servire a far saltare in aria l'automobile del sostituto procuratore di Milano Alberto Nobili. Buccinasco è una delle roccaforti delle 'ndrine Barbaro e Papalia, le cui principali attività sono legate al movimento terra e all'edilizia in tutta la regione Lombardia.

04 Salone del Castello Mediceo di Ottaviano, Napoli, 2012

Nel 1980 il boss Raffaele Cutolo compra il Castello Mediceo di Ottaviano, che diventa la sua residenza e il quartier generale della Nuova Camorra Organizzata. Il castello (detto anche Palazzo del Principe) è stato confiscato nel 1991 e dato in gestione al Comune di Ottaviano. Nel 2003 è diventato la sede del Parco Nazionale del Vesuvio. La sorella di Cutolo qui teneva la contabilità delle attività criminali dei capozona e provvedeva ad assistere legalmente e finanziariamente le famiglie degli arrestati. Teneva inoltre un dettagliato elenco degli affiliati conservato in una nicchia scavata in una parete del castello, coperta da un quadro.

05 Via Boito, Giussano, Monza e Brianza, 2014

Il maxi-processo "Infinito" contro le cosche mafiose infiltrate al nord ha rivelato che in questa strada la famiglia del boss Antonio Stagno possedeva alcuni appartamenti usati come residenza di diversi affiliati e dove venivano tenute le riunioni dei vertici del clan.

06 Bunker rinvenuto in via Ariella, Plati, Reggio Calabria, 2015

Plati è un comune di circa 3.500 abitanti in provincia di Reggio Calabria che storicamente ha avuto tra le più alte concentrazioni di bunker appartenenti a cosche della 'ndrangheta. Nella cittadina sono stati rinvenuti decine di nascondigli, cunicoli e vie di fuga, realizzati negli anni da una vera e propria categoria clandestina di manodopera specializzata, i cosiddetti "bunkeristi".

07 Vista del quartiere Scampia, Napoli, 2013

Le vele sono un complesso di abitazioni costruite tra il 1962 e il 1975 nel quartiere Scampia di Napoli. Col tempo sono diventate un centro di spaccio di droga e di varie forme di attività illegali da parte di diverse

famiglie criminali. La vista è stata ripresa da un appartamento all'ultimo piano del Lotto G di via Labriola, negli ultimi anni indicato dagli inquirenti come la base operativa delle attività criminali del clan dei Vannella Grassi.

08 Collina di Pizzo Sella, Palermo, 2012

Nota come "la collina del disonore", negli anni Settanta una ditta di costruzioni vicina alla famiglia del boss Michele Greco ha ottenuto le concessioni per costruire su Pizzo Sella circa 170 villette, che una sentenza del 2001 ha giudicato abusive e ne ha ordinato la confisca. Nell'aprile 2012 la Corte di Cassazione ha revocato la confisca, giudicando che all'epoca gli acquirenti avrebbero agito in buona fede, e quindi considerandoli non punibili con il sequestro delle abitazioni.

09 Foce dei Regi Lagni, Castel Volturno, Caserta, 2012

I Regi Lagni sono un fitto reticolo di canali artificiali che si estende su una superficie di oltre 1.000 km², divisa principalmente tra le province di Napoli e Caserta. Pensati nel Seicento dai Borboni come sistema di irrigazione basato sulla raccolta delle acque del bacino idrico, grazie alla connivenza tra camorra e amministrazione pubblica si sono trasformati in un sistema di raccolta di acque inquinate sversate abusivamente nei canali.

10 Vista dalla cascina della famiglia Belfiore, San Sebastiano da Po, Torino, 2014

Negli anni Ottanta e Novanta il clan 'ndranghetista dei Belfiore è stato il nucleo principale del potere mafioso della provincia torinese. La cascina di loro proprietà confiscata nel 2007 è stata intitolata al Procuratore Capo di Torino Bruno Caccia, ucciso nel 1983 e per il cui omicidio il boss Domenico Belfiore è stato condannato all'ergastolo come unico mandante.

11 Via 11 aprile 2006, Corleone, Palermo, 2012

Dopo 43 anni di latitanza, Bernardo Provenzano è stato arrestato l'11 aprile 2006 in questa masseria nella contrada Montagna dei Cavalli, 3 km fuori Corleone. In seguito la strada che attraversa la contrada è stata rinominata Via 11 Aprile 2006. Arresto di B. Provenzano – mafioso.

12 I giocatori di carte, Galleria degli Uffizi, Firenze, 2010

I giocatori di carte è un dipinto del pittore italiano Bartolomeo Manfredi risalente al 1620 circa. L'opera è stata gravemente danneggiata nella notte tra il 26 e il 27 maggio 1993 dall'esplosione di 250 kg di tritolo nascosti in un furgone parcheggiato in Via dei Georgofili, sotto una delle torri del museo. L'attentato, che ha causato 5 morti, 38 feriti e enormi danni alla Galleria, è stato commesso da Cosa Nostra insieme a altri attentati eversivi nei primi anni Novanta, colpendo diverse figure simbolo dell'antimafia e il patrimonio artistico e culturale nazionale, per minare la credibilità e la forza delle istituzioni e costringere il governo a una trattativa.



01



02



03



04



05



06



07



08



09



10



11



12

_ recensioni

- 134** **Maria Francesca Bonetti / Clemente Marsicola (a cura di),**
Alfabeto fotografico romano. Collezioni e archivi fotografici di istituzioni culturali in Roma
— SAURO LUSINI
- 136** **Marco Antonetto / Dario Reteuna (a cura di),**
Il pittorialismo italiano e l'opera fotografica di Peretti Griva
— MARIA FRANCESCA BONETTI
- 139** **Clément Chéroux (a cura di),**
Walker Evans
— ANTONELLO FRONGIA
- 141** **Roberta Valtorta / Renate Siebenhaar (a cura di),**
Pietro Donzelli. Terra senz'ombra. Il Delta del Po negli anni Cinquanta
— MARGHERITA NAIM

SAURO LUSINI

Oltre l'archivio



Maria Francesca Bonetti / Clemente Marsicola (a cura di), **Alfabeto fotografico romano. Collezioni e archivi fotografici di istituzioni culturali in Roma**

Roma, ICCD, 2017,
pp. XLV, 407.
ISBN 9788890507267

Quando si parla di censimento, e l'oggetto è la fotografia, si pensa ad un'attività di ricognizione/inventario che si esplica attraverso la compilazione di elenchi ragionati, e diversamente articolati, delle collezioni e dei materiali di cui un soggetto, pubblico o privato, è in possesso, e ne risponde. L'obiettivo è conoscerne la consistenza, la dislocazione, lo stato di conservazione, la qualità, il contenuto, la tipologia, gli autori, la collocazione temporale; i modi in cui si esplica possono variare in ragione delle finalità che si intendono perseguire e dei risultati che si vogliono ottenere. Scriveva Oreste Ferrari nel 1988, a proposito di un progetto di catalogazione dei fondi conservati dalla fototeca dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione: "Per ragioni che sono sotto gli occhi di tutti, raramente si è compreso che il censimento non è una griglia informativa che, quanto più pretenda di essere onnicomprensiva, resta tuttavia sostanzialmente 'indifferente': il censimento ha invece la sua valenza scientifica, riesce ad essere anche momento di effettiva storicizzazione, quanto più è mirato (il che è diverso dall'essere strumentale) su specifiche finalizzazioni. Con il che non si vuol neppure dire che debbano esserci tanti censimenti quante sono le specifiche finalizzazioni, bensì che da un ceppo conoscitivo esattamente definito debbano potersi svolgere ulteriori e coerenti fasi di indagine e di approfondimento, sul versante delle esigenze conservative ovvero su quello della ricerca storica, monografica, iconografica e così via" ("AFT", a. IV, n. 7, giugno 1988, p. 4).

L'attività di censimento, delle raccolte o delle istituzioni che ne sono in possesso, fondamentalmente assolve ad un funzione che è insieme amministrativa e culturale, finalizzata da un lato alla conoscenza di ciò che si ha per garantirne la tutela, dall'altro alla possibilità offerta agli studiosi di accedervi per la consultazione.

Qualche anno addietro la città di Roma fu fatta oggetto di una ricognizione sistematica delle raccolte custodite dalle numerose e prestigiose istituzioni presenti sul suo territorio. I risultati furono raccolti in un utilissimo volume dal titolo *Immagini e memoria. Gli archivi fotografici di istituzioni culturali nella città di Roma*, a cura di Barbara Fabjan, edito da Gangemi. Ultimo di una lunga serie iniziata nel 1980 con la *Guida alle raccolte fotografiche di Roma*, il volume faceva seguito al convegno che si era tenuto due anni prima, nel 2012, con la presenza tra i relatori degli archivisti chiamati ad illustrare le problematiche in cui il settore si dibatteva.

Quella iniziativa viene ora ripetuta con *Alfabeto fotografico romano. Collezioni e archivi fotografici di istituzioni culturali in Roma*, a cura di Maria Francesca Bonetti e Clemente Marsicola, edito dall'ICCD. Anche in questo caso il volume esce in abbinamento ad un'iniziativa pubblica, una mostra ospitata nelle sale dell'Istituto Centrale per la Grafica, dedicata, come anche il volume, a Marina Miraglia che alle dipendenze dell'Istituto ha proficuamente svolto la sua attività professionale in difesa e per la valorizzazione del patrimonio fotografico, e come studiosa

ha messo in evidenza quanto i temi della conservazione e della ricerca siano tra loro collegati, e in certa misura, si alimentino a vicenda. Il contesto di riferimento è lo stesso, la città di Roma, cambia in maniera significativa l'ottica di approccio, a conferma di come le tematiche legate al censimento abbiano una loro evoluzione storica. In questo caso al centro non è più la ricognizione delle raccolte, e delle istituzioni che ne sono in possesso, con preoccupazione principalmente volta alla loro descrizione fisica, ma i contenuti di conoscenza che quelle raccolte, a loro tempo 'censite', permettono di sviluppare.

Del resto che questa fosse la linea di sviluppo lo si poteva intuire già nell'iniziativa che fa da antecedente all'odierna dove il legame tra 'immagini' e 'memoria', dichiarato nel titolo, invitava ad uscire da un ambito strettamente amministrativo dell'operazione per uno più propriamente culturale. Con una differenza importante: là la memoria era citata, secondo uno schema 'statico', comunemente accettato, che porta a metterla in collegamento con le immagini fotografiche in quanto testimonianza di qualcosa che è stato o è accaduto; qui il collegamento diventa 'dinamico', nel senso che le fotografie sono recuperate dall'enorme magazzino costituito dagli archivi per un percorso di conoscenza, per cui il legame con la memoria viene dimostrato e costruito. Anzi si va oltre, perché non è solo la memoria, 'individuale' o 'storica', che le immagini chiamano in causa, ma più estesamente l'immaginazione, che per Giambattista Vico è "memoria dilatata e composta" e per Charles Baudelaire "la regina delle facoltà", che sta alla base di ogni processo creativo. In questa nuova prospettiva l'archivio cambia di senso e, da punto di approdo indispensabile per la ricerca, in ragione del legame che si stabilisce tra memoria e immaginazione, si fa laboratorio per nuove esperienze e conoscenze.

Veniamo a come è costruito il volume: ad ogni lettera dell'alfabeto, dalla A alla Z, è abbinata una parola, a sua volta illustrata da una citazione. Per la "A" la parola è "Acqua", e la citazione è presa da Leonardo da Vinci "L'acqua che tocchi de' fiumi è l'ultima di quelle che andò e la prima di quelle che viene. Così il tempo presente". Una serie di fotografie liberamente recuperate dalle raccolte 'censite' delle varie istituzioni sviluppano il tema. Così organizzate, le fotografie non hanno solo un valore tautologicamente autoreferenziale (mostrano tutte dell'acqua!) o di testimonianza, ma sono stimoli per l'immaginazione creativa di chi le osserva, e così l'archivio viene ad assolvere ad una funzione che nella psicologia dell'individuo è svolta dall'inconscio. Scrive Clemente Marsicola in uno dei testi introduttivi: "Le parole prescelte non definiscono né categorie né generi fotografici, sono piuttosto evocative e motivo di suggestione per sondare nella memoria depositata negli archivi, e riportare in evidenza storie, fatti, oggetti, opere, autori personalità, relazioni, spesso sconosciuti e inesplorati" (*ivi*, p. XXXIII). Ogni discorso sulla fotografia, argomentava Tempesti che citava a supporto Jorge Luis Borges e George Steiner, è da ricondurre all'interno di un più ampio e articolato discorso sulla visione; la fotografia fa emergere qualcosa che sta prima e rimanda a quello "spazio della nostra psiche" dove si fonda la parola e il discorso ("AFT", a. XVII, n. 34, p. 18).

Quello che ad un primo impatto poteva sembrare un divertente e curioso *escamotage* messo in atto dai curatori, si rivela un'interessante chiave ermeneutica per accedere al patrimonio di conoscenze inespresse di cui l'archivio con le sue collezioni è custode. Significativamente all'ultima lettera la "Z" è stata associata la voce "Zibaldone" che da un lato indica mescolanza e confusione, dall'altro ricchezza e abbondanza. Del resto, a questo riconduce il criterio di collegare ad ogni lettera dell'alfabeto un numero ipoteticamente indefinito di termini, tanti almeno quanto quelli che il vocabolario riporta a quella lettera. E se il vocabolario è l'espressione della totalità e universalità della conoscenza, una volta che le parole sono organizzate in discorso, l'archivio e il suo patrimonio di fotografie ne è una sorta di controfigura. "La conseguenza più grandiosa della fotografia – scriveva Susan Sontag – è che ci dà la sensazione di poter avere in testa il mondo

intero, come antologia di immagini. Collezionare fotografie significa collezionare il mondo [...] appropriarsi della cosa che si fotografa”. Vedere le immagini è come riattivare il processo di conoscenza che si origina con la visione delle cose.

Un’ultima considerazione per sottolineare il metodo rigorosamente scientifico con cui il volume è costruito, dove ogni fotografia è corredata da didascalia che permette di conoscerne l’autore, l’ente che la possiede, l’anno di esecuzione, il titolo, mentre in appendice le schede, ricche e dettagliate, degli autori e delle istituzioni si rivelano strumento indispensabile di contestualizzazione storica e culturale. Oggi si è tornati a parlare della necessità di un progetto a respiro nazionale per il patrimonio fotografico. Se ne è fatto promotore il Ministero per i beni culturali e le attività culturali convocando quelli che, con una certa enfasi, ha battezzato “Stati generali della fotografia”. L’iniziativa lodevole, forse un po’ tardiva, si dà per obiettivo di “pianificare e coordinare le attività ministeriali per la valorizzazione [...] della fotografia” (*ivi*, p. XIV) da intendersi nelle parole di Laura Moro “come l’insieme delle azioni che danno valore al patrimonio e creano valore per la collettività” (*ivi*, p. XXIII). Una precisazione quanto mai opportuna in tempi in cui troppo spesso la cultura è ricondotta nell’ambito della commercializzazione. Ma perché la valorizzazione non resti una semplice enunciazione, è necessario conoscere i ‘valori’ che contrassegnano il bene da valorizzare. La strada indicata da *Alfabeto fotografico romano* mi sembra vada in questa direzione.



MARIA FRANCESCA BONETTI

‘Luci ed ombre’ sulla fotografia pittorica in Italia



Marco Antonetto /
Dario Reteuna (a cura di),
**Il pittorialismo
italiano e l’opera
fotografica di Peretti
Griva**. Dalle collezioni
fotografiche del Museo
Nazionale del Cinema

Cinisello Balsamo,
Silvana Editoriale, 2017,
pp. 256
ISBN 9788836636105
€ 34,00

Nell’ambito dell’originario e irriducibile confronto tra la fotografia e i tradizionali linguaggi artistici che l’avevano storicamente preceduta nelle funzioni rappresentative ed espressive, con la conseguente *querelle* relativa alla natura (artistica o meccanica) del mezzo, la stagione del pittorialismo è quella che – a dispetto della sua stessa denominazione – ha costituito forse il momento più critico. Non soltanto per le numerose e non sempre coerenti declinazioni alle quali ha dato vita, nei decenni a cavallo tra Ottocento e Novecento, la pratica fotografica di diversi operatori, professionisti e ‘dilettanti’; ma anche per le ambiguità e le contraddizioni implicite, in molti casi, nel dibattito teorico che accompagnò l’evoluzione dell’estetica fotografica nel momento della sua più consapevole esigenza di affrancarsi dagli schemi rappresentativi e dalle convenzioni stilistiche del disegno e della pittura, per trovare in

sé, nelle proprie modalità e specificità tecniche e linguistiche, quell'autonomia di espressione e di produzione iconica che, sola, avrebbe potuto definitivamente decretare la parità della fotografia rispetto alle altre arti.

A queste contraddizioni e a queste criticità hanno contribuito le tendenze immediatamente successive che, con le medesime finalità e aspirazioni, ma con un atteggiamento di segno opposto, già a partire dagli anni del primo dopoguerra propugnavano, in piena sintonia con il clima modernista aperto dalle avanguardie, un maggiore rigore referenziale e un'assoluta oggettività della fotografia, con un ritorno alla "purezza" del mezzo, alla "castità di visione" dei primi maestri delle origini (Lamberto Vitali, 1936). Questa tendenza respingeva, nell'ambito delle sperimentazioni e delle nuove ricerche formali, tutte quelle manipolazioni e quegli interventi di carattere interpretativo che, in Italia ancora fino agli anni Quaranta, erano invece gli elementi sui quali facevano leva i fotografi legati al movimento pittorialista per la legittimazione autoriale e creativa della propria produzione.

Un nuovo contributo, nell'ambito della storiografia italiana – peraltro già ben nutrita di saggi, articoli e cataloghi su questo capitolo della fotografia italiana (a cominciare da *Fotografia Pittorica 1889/1911*, Milano-Firenze, 1979) – è offerto oggi dal volume pubblicato in occasione della mostra dedicata a Torino, presso il Museo Nazionale del Cinema, all'opera fotografica di Domenico Riccardo Peretti Griva – attualmente conservata presso le collezioni dello stesso museo – e agli altri numerosi protagonisti del movimento, che ha avuto a Torino, relativamente all'Italia e a partire almeno dal 1898 (con la sezione di fotografia artistica all'Esposizione Nazionale e il Primo Congresso Fotografico Italiano), il suo centro principale di espressione e di irradiazione. Un omaggio, oltre che una sintetica ricognizione, al ruolo propulsivo che la città ha giocato nel corso della storia della fotografia italiana, in particolare nel momento cruciale del suo passaggio da una fase ancora attestata ai modelli della rappresentazione pittorica ottocentesca a quella modernista. Un omaggio che è del resto programmaticamente condensato anche nelle pagine dedicate da Donata Pesenti Compagnoni a Maria Adriana Prolo, studiosa di cinema e collezionista, fondatrice del Museo Nazionale del Cinema, della quale viene ripubblicato il testo che, nel 1976, aveva già gettato luce sull'importante e feconda presenza della città – con i suoi fotografi, le società fotografiche, le esposizioni e le produzioni editoriali di settore ("La Fotografia artistica", "Il Corriere fotografico" con l'annuario "Luci ed ombre") – nell'ambito del movimento pittorialista internazionale.

Il volume si presenta anche come catalogo della mostra (proposta però con il titolo *Tonalità tangibili. Peretti Griva e il pittorialismo italiano*), con testi che introducono le due diverse sezioni, dedicate rispettivamente a Peretti Griva (a cura di Giovanna Galante Garrone) e agli altri autori italiani (a cura di Marco Antonetto e Dario Reteuna), con le tavole che riproducono le opere in mostra, tutte riproposte (con i relativi dati catalografici) anche in un elenco alla fine del libro, suddiviso in tre parti: "Domenico Riccardo Peretti Griva", "Il pittorialismo italiano", "Dal pittorialismo al modernismo".

Il volume si apre con un suggestivo testo introduttivo di Italo Zannier (*Dall'anima al corpo, dal dagherrotipo al bromolio*), che individua come valori essenziali e peculiari della fotografia pittorialista la materialità e la "concretezza epidermica" dell'immagine e che celebra la passione dell'intellettuale, magistrato di professione e fotografo *amateur*, che dai primi decenni del Novecento fu tra i più impegnati in quel "combattimento per un'immagine" che, fin dalle origini, aveva visto schierati su fronti opposti teorici e critici, oltre che artisti e fotografi. Il saggio di Zannier apre la sezione dedicata a Peretti Griva (oggetto di studio già in due recenti mostre, a Torino, Biblioteca Civica Villa Amoretti, nel 2004 e a Modena, Fondazione Fotografia, nel 2012, con cataloghi rispettivamente a cura di Laura Danna Leonardo e Chiara Dall'Olio), che comprende

un'esaustiva, nonché tenera, ricostruzione biografica e critica del fotografo – offerta dalla testimonianza della nipote Giovanna Galante Garrone – e uno scritto di Chiara Magarini Garrone, che puntualmente descrive il fondo fotografico dell'autore donato nel 2011 al museo dalla figlia Maria Teresa, con dati essenziali sulla sua organizzazione e composizione (quantità e tipologia di materiali, tecniche, formati, soggetti, modalità ed epoche di realizzazione).

La ricostruzione dei fatti e dell'attività dei protagonisti che hanno meglio rappresentato gli sforzi della fotografia italiana per adeguarsi alle tendenze internazionali del movimento pittorialista è affidata a Dario Reteuna (*Il pittorialismo: una visione globalmente condivisa*), che tenta di tracciare la storia del pittorialismo italiano, rilevando come suo principale limite quegli elementi di varietà e frammentarietà, nelle scelte e negli esiti delle diverse produzioni locali, che hanno impedito la nascita di una 'scuola' dal carattere unitario, diversamente da altri paesi europei o dall'esperienza americana.

È apprezzabile l'impegno di una sintesi ampiamente documentata, arricchita da un notevole apparato di biografie storico-critiche (relative ai 77 autori in mostra, per un totale di circa 160 immagini), che si segnala per la ricchezza di informazioni, desunte da un accurato spoglio delle fonti e, in molti casi, dall'esame e dalla conoscenza di materiali e documenti inediti. Non sfuggono tuttavia fraintendimenti e imprecisioni, soprattutto nei confronti di autorevoli ricostruzioni storiografiche e critiche precedenti (l'impropria citazione, ad esempio, di Marina Miraglia, che sottolineava invece la distanza del "pittorialismo" dalle ricerche "pittoriciste", nell'epoca del collodio, di Henry Peach Robinson e Gustave Rejlander). L'ampia rassegna è accompagnata inoltre da un contributo di Marco Antonetto (*I fondamenti tecnici del pittorialismo*), inteso a documentare le particolarità stilistiche e gli effetti visivi ricercati dai fotografi pittorialisti, attraverso la descrizione dei diversi strumenti ottici e dei complessi procedimenti utilizzati, sia in fase di ripresa che di stampa, per ottenere immagini adeguate alla restituzione e all'espressione delle proprie emozioni e dei propri sentimenti.

Completano opportunamente il volume due saggi tra loro idealmente collegati, che costituiscono a mio parere l'apporto più originale, dal punto di vista critico, allo studio e all'analisi del fenomeno artistico posto al centro di interesse di questa pubblicazione.

Monica Maffioli (in *Riferimenti artistici del pittorialismo fotografico italiano*) affronta uno dei nodi principali relativi alla complessa natura del rapporto dei pittorialisti italiani con i propri modelli pittorici, rilevando come per essi i riferimenti culturali e artistici diventino "scelta di stile del proprio operare creativo, il segno identificativo di appartenenza a una scuola pittorica e figurativa da cui attingere per rafforzare quell'ideale lessico comune della visione poetica", individuando poi sapientemente i modelli e i diversi codici di riferimento di alcuni dei maggiori nomi del panorama italiano (quali Cesare Schiaparelli, Guido Rey, Wilhelm von Gloeden, Carlo Wulz).

Lucia Miodini, a sua volta, conduce una meditata analisi sulle forme di continuità e sugli scarti che presentano, nei confronti del pittorialismo, le opere di alcuni rappresentanti della fotografia artistica italiana contemporanea (*L'elaborazione dell'immagine. Riflessioni su nuovo pittorialismo e post-pittorialismo*). Prendendo le mosse da un esame delle condizioni e dei motivi che, nei tardi anni Settanta del Novecento, hanno dato vita alla pratica della *staged photography* e al citazionismo, Miodini analizza il lavoro di Paolo Ventura, Carlo Milani, Silvia Camporesi e Carla Iacono, indicando nella serie narrativa, e nella progettualità che ne è alla base, gli elementi distintivi della metodologia di lavoro che caratterizza la nuova fotografia italiana, accomunata inoltre – al di là delle diverse tematiche, delle metafore, degli immaginari individuali e dei personali interessi figurativi – da una scelta sempre alta e colta dei modelli cui si ispira per le proprie citazioni e ri-mediazioni.

ANTONELLO FRONGIA

Documentary vs. Vernacular

Clément Chéroux (ed.)
Walker Evans

Paris, Éditions
du Centre Pompidou,
2017, pp. 272
ISBN 9782844267658
€ 49,90

Over the past few decades, the reception of Walker Evans' work has grown through discrete phases. Everybody is familiar with the major MoMA retrospective organized by John Szarkowski in 1971, which was pivotal in revamping Evans' reputation worldwide and in canonizing his documentary photographs of the 1930s as 'modern art'. The talks and interviews Evans delivered in the following years – such as the conversation with Leslie Katz published in "Art in America," in which he made the now common distinction between photographic "documents" and "documentary style" – have become part and parcel of the critical discourse on the medium. After the artist's death in 1975, the Walker Evans Estate published and supported a number of books that further contributed to the international dissemination of his imagery, including *First and Last* (1978), Jerry L. Thompson's *Walker Evans at Work* (1982), Michael Brix and Birgit Mayer's *America* (1991), and Gilles Mora's *The Hungry Eye* (1993). Meanwhile, Lesley K. Baier, Jean-François Chevrier, Peter Galassi, Sarah Greenough, John Tagg, and Alan Trachtenberg (to name a few) authored penetrating essays on Evans' photographs and publications; in-depth biographies were written by Belinda Rathbone, Jerry Thompson, and especially James Mellow. A new phase in the understanding of Evans' work began in 1994, when Judith Keller compiled a systematic catalogue of his photographs in the collection of the J. Paul Getty Museum, while the Metropolitan Museum of Art acquired his archive. In 2000, scholarly studies carried out by Met curators Maria Morris Hambourg, Jeff L. Rosenheim, Douglas Eklund, and Mia Fineman made it possible to assemble the first informed, comprehensive view of the artist's career. Two exhibitions and the digitization of Evans' archive further clarified the significance of his pioneering work of the 1930s, but also shed new light on his activity before and after the celebrated FSA period. To a greater or lesser degree, all the subsequent exhibitions can be seen as either recapitulations or elaborations of the groundbreaking analyses developed at the Met in the second half of the 1990s.

It is important to take into account this historiographical lineage when considering the Walker Evans retrospective that Clément Chéroux has recently mounted at the Centre Pompidou in Paris, and which presents over 300 photographs together with documents, publications of Evans' work, paintings by his own hand, as well as exhibits from his collection of Americana. The stated rationale of the show is twofold. On one hand, this is hailed as the largest display of Evans photographs ever mounted in France: a long due tribute – one might say – to an artist whose work has greatly influenced European photographers, but mostly through reproductions rather than original prints. On the other hand, the exhibition is meant to offer a reconceptualization of Evans' career based on the idea of the 'vernacular'.

Chéroux – who has published a book entitled *Vernaculaires* (2013) and has served as the Pompidou's Chief curator of Photography for nine years before moving to the SFMoMA in 2016 – is possibly the best equipped to analyze this concept in a transatlantic perspective. In the exhibition catalogue, he refers to the Latin etymology *verna* (slave) to define the vernacular as anything that is useful, home-made, and peripheral to the values of 'high' culture: "Ici, il se définit selon trois

axes précis: sa fonction, son lieu et son esprit. Le vernaculaire est *utile, domestique et populaire*". Historically, Chéroux charts the American development of this idea by looking at three situations that affected Evans' cultural biography: the circle of young intellectuals (Henry-Russell Hitchcock, Alfred H. Barr, Lewis Mumford, Lincoln Kirstein) who promoted "Hound & Horn" magazine and the birth of the MoMA in the late 1920s; the work of cultural historian John A. Kouwenhoven, especially his book *Made in America. The Arts in Modern Civilization* (1948); and, later, Szarkowski.

According to these premises, the exhibition and the catalogue follow a thematic rather than a strictly chronological order, with two main sections centred, respectively, on the vernacular as a photographic "subject" (practical buildings, common tools, ordinary people) and a photographic "method" (supposedly derived from commercial rather than artistic practitioners); they are preceded by an introduction on Evans' early years and followed by a coda on "photography itself" (with pictures depicting other photographs, cameras or his own darkroom).

The exhibition layout – perhaps inspired by that of *American Photographs* (Evans' first MoMA show in 1938) – might have pleased the artist himself. Prints of varying sizes and frames are spaced unevenly on the wall – in lines, clusters, sometimes both – creating patterns of formal or semiotic associations; typewritten materials, magazines, and a monitor reproducing a slide projection are interspersed with original photographs; two entire rooms are devoted to Evans' collections of postcards, enamel plaques and road signs. At times the effort to avoid a more traditional type of presentation seems to prevail, and the sequencing of the photographs becomes quite elusive. Yet, because of the syncopated rhythm of the layout, the viewer is constantly prompted to reconsider each print and make new connections. This process can be rewarding on many levels. In a variant print of *Wooden Houses, Boston, 1930* (cat. p. 83), one may notice that Evans carefully framed the head of a young boy looking at the scene in the lower left corner of the photograph, only to crop it out in other versions, including the 1938 and 1962 editions of *American Photographs*. Two variant portraits of Allie Mae Burroughs taken in 1936 are mounted facing each other on opposite walls, forcing the viewer to re-enact the mental process of repeated observation that characterizes much of Evans' work, but also creating a think-piece that questions notions of authorship, subjecthood, and spectatorship. Also noteworthy is the amount of vintage prints in the exhibition, spanning almost fifty years, which extols Evans' penchant for a subtly 'graphic' type of printing, with rich contrasts and deep blacks that in today's standards seem at odds with the "documentary and anti-graphic" approach championed by Julien Levy's exhibition bearing this title in 1935.

The catalogue offers a series of writings by notable authors from both sides of the Atlantic. In addition to Chéroux's opening essay, topics include Evans' encounter with Kirstein in the early 1930s (Jerry L. Thompson), popular culture (Jeff L. Rosenheim), waste and decline (Julie Jones), magazine work (David Campany), Evans' modernist aesthetics (Didier Ottinger), his texts (Anne Bertrand), the functioning of his "eye" (Svetlana Alpers). While all these essays provide insightful points of entry into the artist's oeuvre, only some of them seem to acknowledge the preceding historiographical debate, or even consider Evans' evolving position within the cultural contexts in which he worked. (Among the interesting exceptions are Ottinger, Thompson, and Bertrand; the latter also edited a critical edition of the Evans/Katz interview, published separately on this occasion). An example of this is the discussion of Evans' first encounter with the theme of the vernacular, which is presented rather schematically as a consequence of his encounter with Kirstein and the work of Atget. A more nuanced reconstruction might have considered another key concept of the time, "folk art," as well as Holger Cahill's seminal exhibitions on this subject at the Newark Museum (1930) and the MoMA (1932), which were the first to present artisans and the artifacts they made for their "use and enjoyment" as the cornerstones of a truly American modern art. In this perspective, it is puzzling that the Paris exhibition devotes practically no attention to Evans' series on the "Victorian Houses"

(commissioned by Kirstein and shown at the MoMA in 1933 in parallel with the paintings of Edward Hopper, as discussed by Éric de Chassey in 2005) as a defining moment in the artist's appreciation of vernacular architecture.

But Chéroux's agenda, one suspects, lies elsewhere. As he writes, "Bien davantage que de 'style documentaire,' il serait donc plus juste de qualifier la démarche d'Evans de 'style vernaculaire'" (p. 12). By subsuming Evans' entire career under the rubric of the vernacular, Chéroux not only advances a bold reinterpretation of the artist's own notion of "documentary style," but also aims at revising the whole discourse on photography's documentality, beginning with Olivier Lugon's influential book on this subject (2001). Although largely implicit, this critical move is possibly the most significant contribution of the exhibition. Its merit lies in sidestepping the binary ontology of document and art (an increasingly problematic distinction in the digital era) in favor of an idea of the medium as a bottom up, socially shared, constantly re-mediated practice (in tune with recent web based trends). Yet to claim that Evans operated "selon des méthodes historiquement anti-artistiques" and countered "le 'style' [...] à un 'vernaculaire' agrégeant tout ce qui n'est pas de l'art" (p. 13) is to take the anonymity of Evans' work at face value and to miss the point of his conceptual stance – that conscious crafting of a stylish stylelessness that John Gossage once celebrated in his "appreciation of an artist who hides his hand". In fact, Evans was as much a critical observer of material culture as a conscious participant in the "transatlantic modernism" of the 1930s, that artistic milieu of painters, architects, writers, poets, and photographers who strove to develop a new American language in a dialectical interplay with the European avant-garde. Chéroux tackled precisely these issues in a show he co-curated in 2012, *Voici Paris. Modernités photographiques, 1920-1950*. Unfortunately, however, his present show is quite reticent about this juncture and in the end, by proposing a transhistorical notion of the vernacular, it does little to question the enduring myth of Evans' exceptionalism, based on the idea of a self-taught, purely visual, and monadic photographer. All of which, once again, raises the issue of the productive balance between the complexities of the archive and the authority of the museum.



MARGHERITA NAIM

Il metodo visivo di un certo 'neorealismo'



Roberta Valtorta/
Renate Siebenhaar
(a cura di),
Pietro Donzelli.
Terra senz'ombra.
Il Delta del Po negli
anni Cinquanta

Cinisello Balsamo,
Silvana Editoriale,
2017, pp. 208
ISBN 9788836636747
€ 34,00

Le oltre cento fotografie presentate recentemente da Roberta Valtorta e Renate Siebenhaar nella mostra *Pietro Donzelli: Terra senz'ombra. Il Delta del Po negli anni Cinquanta* (Rovigo, Palazzo Roverella, 25 marzo-2 luglio 2017) sono la testimonianza viva di uno degli momenti più fruttuosi della fotografia italiana del secondo dopoguerra. Le fotografie, in gran parte inedite, provengono dall'archivio francofortese della stessa Siebenhaar, l'agente di Donzelli che ne ha

raccolto l'eredità. Il catalogo che accompagna la mostra, corredato da nuovi materiali e informazioni, costituisce un'utile occasione per tornare a riflettere non solo sull'iconografia di quel periodo, ma anche sui problemi connessi alla storicizzazione degli oggetti fotografici nella loro lunga storia materiale.

Come è noto, Pietro Donzelli (Monte Carlo 1915-Milano 1998) è stato uno dei protagonisti più stimati della fotografia italiana del secondo Novecento. Attivo a livello internazionale già negli anni Quaranta, direttore dell'Unione fotografica di Milano (il circolo fondato nel 1950, tra i più attivi del dopoguerra), redattore di "Popular Photography italiana" e co-curatore con Piero Racanicchi della raccolta *Critica e storia della fotografia* (pubblicata in due fascicoli nel 1961-1963), nominato nel 1988 "Maestro" dalla Federazione Italiana Associazioni Fotografiche (FIAF), Donzelli occupa da tempo un posto stabile nella storiografia ufficiale ed è stato protagonista negli ultimi decenni di significative mostre retrospettive. Ciò nonostante è mancata sino ad oggi una visione più complessiva sulla sua opera, in grado di cogliere appieno la sua multiforme attività non solo di fotografo, ma anche di studioso, critico e animatore di concorsi ed esposizioni, in ambito nazionale e internazionale.

L'occasione per questa rivalutazione proviene ora da questa mostra che ripropone, in una sintesi inedita, la serie *Terra senz'ombra*, realizzata da Donzelli nel corso di un lungo progetto fotografico durato otto anni, dal 1953 al 1961. Come Roberta Valtorta ricorda nel suo denso saggio (*Pietro Donzelli: Il Delta del Po come finis terrae*), Donzelli, milanese di adozione, percorse per la prima volta quei territori da soldato, sul finire della seconda guerra mondiale. Da allora, il Delta del Po fu per lui un particolare luogo di affezione. Le fotografie di *Terra senz'ombra* mostrano, in un linguaggio visivo chiaro, ma sempre suggestivo, il paesaggio e le comunità del Delta padano, il lavoro di contadini, pescatori e barcaioi, i loro modi di vivere e abitare, i centri di aggregazione (i cinema e i teatri di paese) e altri aspetti della socialità locale. Con altrettanta lucidità, Donzelli non mancò in quegli anni di registrare anche la catastrofe delle alluvioni, con il loro triste seguito di rifugiati e di emigranti. Valtorta offre un'analisi ravvicinata dello stile del fotografo: solitamente le fotografie di Donzelli si distinguono per un equilibrio tra realismo e formalismo che risolve in modo originale quel dibattito, assai diffuso negli anni Cinquanta nei circoli e sulle riviste, che contrapponeva fotografia documentaria e fotografia d'arte. Donzelli, ricorda Valtorta, portò a maturazione uno "stile documentario morbido, talvolta anche pudicamente romantico e venato di malinconia", un "metodo visivo" fondato su un "delicato ed esatto bilanciamento tra documento e poesia".

La scelta di questa via stilistica riflette la varietà degli interessi culturali di Donzelli. Come Donzelli stesso svela nel suo "diario" – una sorta di autobiografia già pubblicata in occasione della mostra retrospettiva *Pietro Donzelli*, curata nel 2006 da Renate Siebenhaar con Giovanna Calvenzi, – e come appare dagli evidenti riferimenti visibili nelle fotografie di *Terra senz'ombra*, i suoi interessi non si limitavano infatti alla fotografia, ma si estendevano al cinema, alla pittura, alla letteratura, alla progettazione grafica. Donzelli citava dunque i fotografi della Farm Security Administration (in particolare Walker Evans e Dorothea Lange) che avevano percorso le campagne americane dopo la grande crisi del 1929, ma anche Paul Strand (in particolare *Un paese*, il celebre libro realizzato nel 1955 con Cesare Zavattini) e fotografi come Alberto Lattuada, Paolo Monti, Giuseppe Pagano e Bruno Stefani. Un altro suo riferimento di rilievo fu il neorealismo cinematografico di Giuseppe De Santis, Vittorio De Sica, Roberto Rossellini e Luchino Visconti, dai quali riprese temi visivi e modalità espressive.

La mostra rivela tra l'altro l'eccezionale abilità 'registica' di Donzelli nelle composizioni e nell'inclusione nelle sue fotografie appropriata e costante della figura umana. Si tratta di un tema che la stessa Valtorta ha affrontato di recente anche in un altro testo critico (pubblicato in *Realismo, neorealismo e realtà. Fotografie in Italia 1932-1968. Collezione Guido Bertero*, Cinisello Balsamo,

Silvana Editoriale, 2016) e che porta ad interrogarsi una volta di più sulla possibilità di parlare di un neorealismo fotografico, forse “indefinibile in fotografia”. Le motivazioni all’origine della fotografia sociale dell’epoca appaiono infatti troppo diversificate per essere ricondotte *tout court* nell’alveo proprio del neorealismo. Fotografo colto e originale, Donzelli si muove dunque tra la dimensione del ‘topografo’ e quella del ‘sociologo’. Le sue fotografie non nascono dal dovere di cronaca, ma dallo studio delle arti e da una lenta osservazione del dato reale. Se nell’enfatizzare taluni aspetti formali Donzelli sembra evocare le esperienze delle avanguardie storiche, nel documentare l’ambiente sociale sembra privilegiare l’attesa del momento opportuno, evitando tuttavia di riprendere gli episodi più drammatici.

Il volume che accompagna la mostra costituisce dunque un riferimento importante nella conoscenza delle caratteristiche autoriali di Donzelli, soprattutto in relazione alle immagini del Delta del Po. Le fotografie di *Terra senz’ombra* sono descritte in schede tecniche che guidano l’osservazione analitica dell’oggetto fotografico. Oltre a ciò, nel catalogo sono pubblicate riproduzioni di provini fotografici che registrano gli interventi di Donzelli in fase di stampa e le ‘composizioni’ di immagini realizzate al fine di costruire “brevi racconti”. Un altro nucleo significativo, sia nel catalogo sia nella mostra, è costituito dall’accostamento delle fotografie con le poesie del politico e letterato Gino Piva (1873-1946), ‘cantore’ del Polesine e delle sue genti.

Il catalogo è corredato da un’antologia di testi sul fotografo e da fonti inedite tratte dall’archivio conservato da Renate Siebenhaar. Fra i testi riprodotti nell’antologia, che risalgono al periodo compreso tra il 1953 e il 2015, spiccano i nomi di Giuseppe Cavalli, Piergiorgio Branzi, Piero Racanicchi e più recentemente di Ennery Taramelli. Tra le fonti inedite vi è un testo dattiloscritto di Donzelli del 1956 – intitolato *Il Delta del Po negli anni Cinquanta* – che fa da introduzione alla narrazione visiva dell’atlante fotografico di *Terra senz’ombra*. Questo atlante ricalca l’allestimento della mostra, nella quale le fotografie d’epoca alla gelatina bromuro d’argento (intervallate da ristampe recenti di grande formato) erano ordinate per nuclei tematici: il rapporto tra figura umana e paesaggio, il lavoro, le alluvioni, i luoghi e gli oggetti emblematici del contesto socio-culturale, i legami con la poesia di Gino Piva. Chiude il volume il testo *Incontro con Renate Siebenhaar*, seguito da utili apparati comprendenti una nota biografica su Donzelli, l’elenco delle sue principali mostre personali e collettive e una corposa bibliografia storico-critica.

Questo catalogo, interamente tradotto in inglese, è evidentemente l’esito di un’attenzione che mira a storicizzare e valorizzare l’esperienza di *Terra senz’ombra* e a rileggere, più in generale, lo spessore e la particolarità dell’opera di Donzelli. Si tratta di uno sforzo notevole e di rilievo, in una situazione come quella italiana in cui, come è noto, gli spazi istituzionali per la ricerca storica rimangono esigui.

In conclusione, come scrive ancora Roberta Valtorta, “Donzelli non ha bisogno di modelli diretti, ma come ogni persona di vera cultura, lascia che le cose preferite che ha studiato e conosciuto si depositino dentro di lui, per somiglianza. Ecco il vero sentimento di fronte alle sue fotografie: che un naturale processo di sedimentazione si sia compiuto”. Allo stesso modo, si potrebbe dire, un naturale processo di sedimentazione delle conoscenze sull’opera di Donzelli viene offerto oggi agli studiosi da questa pubblicazione.

Autori

Tommaso Bonaventura

Fotografo dal 1992, collabora con le maggiori testate nazionali e internazionali. Nel 2004 ha vinto il primo premio nella sezione Arts and Entertainment del World Press Photo (2004) con un'immagine tratta dal progetto *Le vie della fede* (Gribaudo 2005); nel 2010 ha ricevuto il Sony Award. Nel 2014 ha partecipato alla Biennale di Architettura di Venezia con la serie "Immediate Surroundings".

Maria Francesca Bonetti

Storica dell'arte del MiBACT, impegnata dal 1983 nel settore delle Collezioni fotografiche dell'Istituto Centrale per la grafica, di cui è responsabile dal 1999. Ha curato la redazione della normativa nazionale per la catalogazione dei beni fotografici (Scheda F) e ha contribuito in varie occasioni alla formazione di conservatori, restauratori e addetti alla gestione di archivi fotografici.

Francesco Faeta

Ha insegnato Antropologia culturale presso le Università della Calabria, Messina e Roma "La Sapienza", tenendo corsi e seminari, tra l'altro, all'École Pratique des Hautes Études e alla Columbia University. Membro del Comitato Direttivo dell'Associazione italiana di Scienze Etnoantropologiche e della SISF, 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 Tuscia, insegna Teoria e tecnica dei media e Sociologia dei consumi e della pubblicità. Scrive per "Il Messaggero" e "Il Mattino". Il suo saggio *L'Ottocento fatto immagine* (Sellerio 2010²) ha vinto il premio Rea. Ha pubblicato *Il flâneur e lo spettatore. La fotografia, dallo stereoscopio all'immagine digitale* (Franco Angeli 2014). Presidente SISF, dirige il Centro Meridionale di Educazione Ambientale di Sorrento.

Antonello Frongia

Ricercatore di Storia dell'arte contemporanea all'Università Roma Tre. Tra le pubblicazioni più recenti, *Dalla 'veduta' alla 'visione' della città. Note su fotografia e cultura urbana nell'Italia contemporanea* e (con William Guerrieri) *Red Desert Now! L'eredità di Antonioni nella fotografia italiana contemporanea* (Linea di Confine 2017).

Glenda Furini

Laureata in Lettere moderne e in Cinema, televisione e produzione multimediale, dopo un'esperienza alla Cineteca di Bologna ha ottenuto un master universitario in Catalogazione informatica per la valorizzazione dei beni culturali. Per l'Archivio Rodrigo Pais si occupa della catalogazione e della valorizzazione del patrimonio fotografico.

Alessandro Imbriaco

Ingegnere di formazione, dal 2008 si è occupato soprattutto degli insediamenti urbani e dei

modi dell'abitare. Ha vinto il Premio Pesaresi (2011) e l'European Publisher Award (2012). Tra le sue pubblicazioni, *The Garden* (Dewi Lewis 2013).

Sauro Lusini

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

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.

Margherita Naim

Specializzata nella archiviazione, catalogazione e valorizzazione di beni fotografici, è docente di Storia della fotografia all'Università Ca' Foscari di Venezia e in corsi di formazione presso università ed enti di conservazione. Collabora con l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione. Tra le sue pubblicazioni, *La fotografia di promozione turistica per la tutela e la valorizzazione delle Ville Venete, nel progetto di Giuseppe Mazzotti* (2016).

Manfredi Scanagatta

Laureato in Scienze della comunicazione e specializzato in Analisi dei conflitti delle ideologie e delle politiche del mondo contemporaneo, insegna Nuove tecnologie e

diffusione sociale della storia al Master in Public History dell'università di Modena e Reggio Emilia. Educatore didattico, saggista, autore e conduttore radiofonico, cofondatore dell'Equipe Sperimentale di Storia e curatore del progetto *H360 - History and Heritage from an immersive point of view*.

Fabio Severo

Giornalista, ha curato per anni il blog di fotografia contemporanea Hippolyte Bayard. Collabora con diverse riviste, tra cui "IL Magazine - Il Sole-24 Ore", "pagina99", "Rivista Studio", "Il Tascabile" e "Internazionale".

Francesco Sirloto

Nato in Calabria, è immigrato a Roma nei primi anni Sessanta. È stato dirigente nazionale del Sunia dal 1973 al 1978. Si è poi dedicato a studi di filosofia e storia, entrando come docente, nel 1983, nel mondo della scuola e svolgendo anche attività pubblicitaria con saggi di storiografia, recensioni letterarie, collaborazioni a giornali e riviste. Tra le sue pubblicazioni: *La storia e le memorie* (2002), *Quadraro, una storia esemplare* (2005).

Francesca Strobino

Laureata in Storia della fotografia presso l'Università di Firenze, ha svolto ricerche sulla fotografia e le sue applicazioni alle arti grafiche fotomeccaniche tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento in Italia. Su queste tematiche ha pubblicato *La fotografia, le arti fotomeccaniche e Il Risorgimento Grafico: un rendez-vous mancato* (con Tiziana Serena, 2016). Ha recentemente collaborato come assistente a due edizioni del festival di fotografia SiFest.

SAGGI 01
FOTOGRAFIA
E PUBLIC
HISTORY

8 **Un cammino accidentato: fonti documentali, fotografie e scrittura nella pratica della Public History**
— ADOLFO MIGNEMI

30 **Public History e diffusione sociale della storia: la fotografia come fonte privilegiata**
— MANFREDI SCANAGATTA

52 **Public History, antropologia, fotografia: immagini e uso pubblico della storia**
— FRANCESCO FAETA

64 **Public History e fotografia: una sfida complessa**
— GIOVANNI FIORENTINO

SAGGI 02
ALTRI STUDI

82 **Tradizione e modernità: la doppia anima della Società Fotografica Italiana (1889-1915)**
— FRANCESCA STROBINO

FONTI

104 **Dal museo alla scuola. I giovani riscoprono la storia dei loro quartieri nelle fotografie di Rodrigo Pais**
— GLENDA FURINI
FRANCESCO SIRLETO

116 **Corpi di reato. Un'archeologia visiva dei fenomeni mafiosi nell'Italia contemporanea**
— TOMMASO BONAVENTURA
ALESSANDRO IMBRIACO
FABIO SEVERO

RECENSIONI

134 **Maria Francesca Bonetti / Clemente Marsicola (a cura di), *Alfabeto fotografico romano. Collezioni e archivi fotografici di istituzioni culturali in Roma***
— SAURO LUSINI

136 **Marco Antonetto / Dario Reteuna (a cura di), *Il pittorialismo italiano e l'opera fotografica di Peretti Griva***
— MARIA FRANCESCA BONETTI

139 **Clément Chéroux (a cura di), *Walker Evans***
— ANTONELLO FRONGIA

141 **Roberta Valtorta / Renate Siebenhaar (a cura di), *Pietro Donzelli. Terra senz'ombra. Il Delta del Po negli anni Cinquanta***
— MARGHERITA NAIM